

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Младен Г. Пешић

**ИЗЛОЖБЕНЕ ПРАКСЕ АРХИТЕКТУРЕ
У ЈУГОСЛАВИЈИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ
КУЛТУРНИ ПРОСТОР
ОД 1945. ДО 1991.**

Докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Mladen G. Pešić

**EXHIBITIONARY PRACTICES OF
ARCHITECTURE IN YUGOSLAVIA AND
YUGOSLAV CULTURAL SPACE FROM
1945 TO 1991**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018.

Ментор:

др Мариела Цветић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Чланови Комисије:

др Ана Никезић, ванредни професор
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

др Јасмина Чубрило, ванредни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Александра Ступар, ванредни професор,
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Датум одбране

Београд

ИЗЛОЖБЕНЕ ПРАКСЕ АРХИТЕКТУРЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ КУЛТУРНИ ПРОСТОР ОД 1945. ДО 1991.

САЖЕТАК

Предмет истраживања су изложбе архитектуре које су организоване у оквиру социјалистичке Југославије у периоду након Другог светског рата. Имајући у виду све већи број истраживања која се односе на изложбе архитектуре, као посебну форму манифестација на глобалном нивоу са једне, и истраживања која се односе на историју социјалистичке Југославије, са посебним нагласком на архитектуру и урбанизам који су настали на том простору, са друге стране, изложбе су разматране као колективне активности чијом се анализом омогућава увид у шири контекст друштвених, економских, политичких и културних дешавања у оквиру Југославије након Другог светског рата, и статуса који је архитектура имала у оквиру њих.

Фокус истраживања је на потенцијалу изложби да истовремено буду део, али и да обликују дискурс архитектуре првенствено као место дебате између архитектонске струке и јавности, односно као место промоције или критике идеја у оквиру домена архитектуре. Изложбе архитектуре биће посматране као узрок, али и као последица одређених промена и дешавања у ширем друштвеном, културном, политичком и економском контексту. Дефинисан на овај начин, оквир предложеног истраживања омогућава да се теме изложбених пракси у домену архитектуре, као и модалитети послератне архитектуре у Југославији, додатно истраже и анализирају. Приликом разматрања изложбених пракси, изложбе се не анализирају као изоловани догађаји презентације архитектонских дела у појединим раздобљима социјалистичке Југославије, већ као оквир за производњу, рецепцију и евалуацију архитектуре, кроз анализу целокупног процеса организације изложби, укључујући критеријум селекције, тематски оквир и место одржавања. Посматрањем изложби архитектуре, насталих у социјалистичкој Југославији у свим фазама њеног постојања, као већег међузависног система, могу се пратити појаве и промене у теорији и пракси архитектуре, које нам могу показати какав је статус имала архитектура у југословенском друштву и каква је била њена улога у југословенском културном простору.

Кључне речи: изложбене праксе, наратив, архитектура, југословенски културни простор, модели изложби

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Архитектура

УДК број: 061.43:72"1945/1991"(043.3)

EXHIBITIONARY PRACTICES OF ARCHITECTURE IN YUGOSLAVIA AND YUGOSLAV CULTURAL SPACE FROM 1945 TO 1991

ABSTRACT

The subject of the proposed research are architecture exhibitions that were organized within the framework of socialist Yugoslavia in the period after the Second World War. Having in mind the growing number of researches that are related to architectural exhibitions, as a special form of manifestations on a global scale from one, and researches relating to the history of socialist Yugoslavia, with a special emphasis on architecture and urbanism, on the other side, exhibitions in question are considered as collective activities whose research allows insight into the broader context of social, economic, political and cultural events within the post-war Yugoslavia, and the status that architecture has had within them.

The focus of the research is on the potential of the exhibition to be part, and at the same time to shape the discourse of architecture primarily as a place of debate between the architectural profession and the public, or as a place of promotion or criticism of ideas within the domain of architecture. Architectural exhibitions will be seen as a cause, but also as a consequence of certain changes and developments in a wider social, cultural, political and economic context. Defined in this way, the framework of the proposed research allows additional research and analysis of topics of exhibition practice in the domain of architecture, as well as the modalities of post-war architecture in Yugoslavia. During the discussion of exhibition practices, the exhibitions are not analyzed as isolated events of the presentation of architectural works in certain periods of socialist Yugoslavia, but as a framework for production, reception and evaluation of architecture, through analysis of the entire process of organization of exhibitions, selection criteria, thematic framework and place of exhibiting. By researching the exhibitions of architecture created within socialist Yugoslavia at all stages of its existence, as a larger interdependent system, phenomena and changes within the theory and practice of architecture can be monitored, which can show us the status of architecture in the Yugoslav society and what it was like her role within the Yugoslav cultural space.

Key words: exhibitionary practices, narrative, architecture, yugoslav cultural space, exhibition models

Scientific field: Architecture and Urbanism

Scientific subfield: Architecture

UDC: 061.43:72"1945/1991"(043.3)

САДРЖАЈ

УВОД	1
1.1. Претходна анализа информација о предмету истраживања	4
1.2. Критичка анализа литературе о предмету истраживања	11
1.2.1. Преглед и систематизација примарних извора	12
1.2.2. Преглед и систематизација секундарних извора	15
1.3. Предмет и проблем истраживања	19
1.3.1. Дефинисање значаја предмета истраживања	21
1.4. Пресек основних теорија и резултата	23
1.5. Циљеви и задаци истраживања	24
1.6. Полазне хипотезе истраживања	25
1.7. Научне методе истраживања	26
1.8. Структура докторске дисертације	28
1.9. Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата	29
1.9.1. Допринос области архитектуре и урбанизма	29
1.9.2. Допринос ширем научном и друштвеном контексту	29
1.9.3. Очекивани доприноси методологији	29
1.9.4. Очекивани резултати истраживања	30
1.9.5. Очекивана примена резултата истраживања	30
 II ФЕНОМЕН ИЗЛОЖБИ АРХИТЕКТУРЕ	 31
2. Појмовна и теоријска основа	31
2.1. Дефинисање изложби	32
2.1.1. Изложбене праксе	36
2.1.2. Наративност изложби	38
2.1.3. Кустоске праксе	40
2.2. Историјски развој изложби	42
2.2.1. Музеји и изложбе	48
2.2.2. Перформативност музеја	53
2.3. <i>Изложбени синдром (Exhibitionary Complex)</i>	57
2.4. Изложбе као медиј, институције и уметничке форме	60
2.5. Изложбе и архитектура	65
2.5.1. Изложбе архитектуре	66
2.5.2. Архитектонска пракса и изложбе	67
3. Друштвени и просторни контекст истраживања изложби архитектуре	72
3.1. Југословенски културни простор и изложбе архитектуре	74
3.2. Пракса организовања изложби архитектуре у Југославији	81

III СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА:	
 ИЗЛОЖБЕНЕ ПРАКСЕ АРХИТЕКТУРЕ У	
 СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ	95
 4. Међународне изложбе архитектуре и	
 југословенски културни простор	98
 4.1. Југословенски павиљон на Међународној изложби	
у Монтреалу 1967. године	98
4.1.1. Светске изложбе – друштвени и историјски контекст	100
- Светска изложба у Монтреалу 1967. године	101
- Архитектура националних павиљона	105
4.1.2. Социјалистичка Федеративна Република Југославија	
на изложби у Монтреалу	110
- Конкурс за пројекат југословенског павиљона	115
- Концепција изложбене поставке	122
- Рецепција југословенског павиљона	127
4.1.3. Закључак	129
 4.2. Учешће Југославије на Међународној изложби архитектуре	131
у Венецији 1991. године	
4.2.1. Међународна изложба у Венецији	133
- Историјски преглед	133
- Национални павиљони	139
4.2.2. Учешће Југославије на Међународној изложби архитектуре	
у Венецији 1991. године	144
4.2.3. Закључак	149
 5. Националне изложбе архитектуре и	
 југословенски културни простор	150
 5.1. Изложба „Српска архитектура 1900–1970“	150
5.1.1. Друштвено-историјски контекст изложбе	151
5.1.2. Идеја и концепција	153
- Просторно-програмска концепција изложбе	156
- Каталог изложбе и пратеће активности	164
5.1.3. Закључак	167
 5.2. Београдски Салон архитектуре	170
5.2.1. Историјски развој Салона архитектуре	171
5.2.2. Улога и значај Салона архитектуре	176
- Каталогизација Салона архитектуре	178
- Награде и признања Салона архитектуре	181
5.2.3. Закључак	186

IV ДИСКУСИЈА И УПОРЕДНА АНАЛИЗА ИЗЛОЖБЕНИХ ФОРМАТА: НАЦИОНАЛНЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ, ЈУГОСЛАВИЈА И ЈУГОСЛОВЕНСКИ КУЛТУРНИ ПРОСТОР	189
6.1. Модели изложбених пракси архитектуре	190
6.2. Компаративна анализа модела међународних изложби: светске изложбе и Бијенале	198
6.3. Компаративна анализа модела националних изложби: историографске и салонске изложбе	201
V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	210
ЛИТЕРАТУРА	224
ИЛУСТРАЦИЈЕ	241
БИОГРАФИЈА	308
Изјава о ауторству	
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије доктората	
Изјава о коришћењу	

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

ТАБЛА 1

- сл. 1. Павиљон Сједињених Америчких Држава, арх. Бакминстер Фулер, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 2. Ентеријер павиљона САД, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 3. Павиљон Сједињених Америчких Држава, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 4. Хабитат 67, арх. Моше и Давид Сафди и Булве, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 5. Павиљон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 6. Хабитат 67, арх. Моше и Давид Сафди и Булве, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 7. Павиљон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>

ТАБЛА 2

- сл. 8. Хабитат 67, арх. Моше и Давид Сафди и Булве, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 9. Павиљон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>
- сл. 10. Павиљон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>

ТАБЛА 3

- сл. 11. Павиљон Чехословачке Републике, извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>

ТАБЛА 4

- сл. 12. Конкурсно решење ауторског тима И. Филиповић и Б. Шербетић, 6. награда на конкурс, основа, извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.
- сл. 13. Конкурсно решење В. Рихтера, 2. награда на конкурс, основа, извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.
- сл. 14. Конкурсно решење ауторског тима Миљковић и Милутиновић, 4. награда на конкурс, основа, извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.
- сл. 15. Конкурсно решење ауторског тима Миљковић и Милутиновић, 4. награда на конкурс, макета, извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.

ТАБЛА 5

- сл. 16. Конкурсно решење ауторског тима М. Мушић, Ј. Крајгер и Драшлер, 5. награда на конкурс, основа, извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.
- сл. 17. Конкурсно решење И. Штрауса, 3. награда на конкурс, макета, извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.

ТАБЛА 6

- сл. 18. Изложбени павиљон на Изложби у Монтреалу 1967. године, макета, извор: Uglješa Bogunović, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura i Urbanizam* (Beograd). 47 (1967): 71–72.
- сл. 19. Изложбени павиљон на Изложби у Монтреалу 1967. године, основа, извор: цртеж аутора

ТАБЛА 7

- сл. 20. Павиљон СФР Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html

- сл. 21. Павиљон Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html
- сл. 22. Павиљон СФР Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html
- сл. 23. Павиљон СФР Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html
- сл. 24. Павиљон СФР Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html
- сл. 25. Павиљон СФР Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html
- сл. 26. Павиљон СФР Југославије, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html

ТАБЛА 8

- сл. 27. Павиљон СФР Југославије, Изложбени павиљон на Изложби у Монреалу 1967. године, ентеријер, извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html
- сл. 28. Данашњи изглед и локација павиљона – Гран Бенк (Grand Bank), Њуфаундленд Поморски музеј, извор: <http://www.dchillier.com/expor/yugohome.html>

ТАБЛА 9

- сл. 1. Насловна страна Каталога Међународне изложбе архитектуре – Венецијанског Бијенала 1991
Југословенски павиљон, извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991 Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991).
- сл. 2. Задња страна Каталога Међународне изложбе архитектуре – Венецијанског Бијенала 1991
Југословенски павиљон, извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991 Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991).

ТАБЛА 10

- сл. 3. Приказ објекта Факултета ликовних уметности у Каталогу изложбе (аут. Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић), извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 9.
- сл. 4. Приказ објекта Факултета ликовних уметности у Каталогу изложбе (аут. Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић), извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 11.

ТАБЛА 11

- сл. 5. Текст Јеше Денегрија, „Архитектура као ауторски став“ у Каталогу изложбе, извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 41.
- сл. 6. Текст Дарка Поповића, „Примери касне модерне“ у Каталогу изложбе, извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 69.

ТАБЛА 12

- сл. 7. Пословна зграда „MAG-Intertrade“, Београд, 1989. извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 72.
- сл. 8. Приказ објекта Факултета ликовних уметности у Каталогу изложбе (аут. Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић), извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 8.

ТАБЛА 13

- сл. 1. Насловна страна Каталога изложбе, извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“, фотографија аутора.
- сл. 2. Организациони одбор изложбе, страна Каталога, извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“, фотографија аутора.
- сл. 3. Садржај Каталога, страна каталога, извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“, фотографија аутора.

ТАБЛЕ 14-52

Репродукције изложбених панона са изложбе „Српска архитектура 1900 – 1970“, извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900 – 1970“

ТАБЛА 53

- сл. 1. Насловна страна Каталога 1. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 2. Унутрашња страна Каталога 1. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 3. Насловна страна Каталога 3. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 4. Унутрашња страна Каталога 3. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 5. Насловна страна Каталога 4. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 6. Унутрашња страна Каталога 4. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 54

- сл. 7. Насловна страна Каталога 5. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 8. Унутрашња страна Каталога 5. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 9. Насловна страна Каталога 6. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 10. Насловна страна Каталога 7. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 11. Унутрашња страна Каталога 7. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 55

- сл. 12. Насловна страна Каталога 8. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 13. Насловна страна Каталога 9. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 14. Насловна страна Каталога 11. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 56

- сл. 15. Насловна страна Каталога 12. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 16. Насловна страна Каталога 13. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 17. Насловна страна Каталога 14. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 57

- сл. 18. Насловна страна Каталога 15. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 19. Насловна страна Каталога 16. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 58

- сл. 20. Насловна страна Каталога 17. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 21. Насловна страна Каталога 18. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 59

- сл. 22. Насловна страна Каталога 19. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 23. Унутрашња страна Каталога 19. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 24. Насловна страна Каталога 20. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.
- сл. 25. Унутрашња страна Каталога 20. Салона архитектуре, извор: Архив МПУ, фотографија аутора.

ТАБЛА 60

- сл. 1. Павиљон Републике Србије, „14-14“, 14. Међународна изложба архитектуре - Бијенале у Венецији, 2014. извор: <http://www.superprostor.com/razgovor-sa-autorima-srpskog-paviljona-na-venecijanskom-bijenalu/12012>
- сл. 2. Павиљон Републике Србије, „14-14“, 14. Међународна изложба архитектуре -Бијенале у Венецији, 2014. извор: <http://www.seecult.org/vest/srpski-paviljon-na-14-bijenalu>
- сл. 3. Павиљон Републике Србије, „14-14“, 14. Међународна изложба архитектуре -Бијенале у Венецији, 2014. извор: <http://www.arh.bg.ac.rs/2015/11/04/konkurs-15-internacionalna-izlozba-arhitekture-venecijansko-bijenale-2016/pismo=lat>

ТАБЛА 61

- сл. 4. Павиљон Републике Хрватске, „Fittin Abstraction“, 14. Међународна изложба архитектуре-Бијенале у Венецији, 2014. извор: <http://www.fittingabstraction.com>
- сл. 5. Павиљон Републике Хрватске, „Fittin Abstraction“, 14. Међународна изложба архитектуре-Бијенале у Венецији, 2014. извор: <http://www.fittingabstraction.com>
- сл. 6. Павиљон Републике Хрватске, „Fittin Abstraction“, 14. Међународна изложба архитектуре-Бијенале у Венецији, 2014. извор: <http://www.fittingabstraction.com>

УВОД

Имајући у виду све већи број истраживања која се односе на изложбе архитектуре, као посебну форму манифестација на глобалном нивоу са једне,¹ и истраживања која се односе на историју социјалистичке Југославије,² са посебним нагласком на архитектуру и урбанизам који су настали на том простору, са друге стране,³ предмет истраживања овог рада представљају изложбе архитектуре које су организоване у социјалистичкој Југославији у периоду након Другог светског рата. Временски период истраживања одређен је као период постојања Југославије као државно-правне форме, од краја Другог светског рата па све до почетка деведесетих година двадесетог века, односно у временском распону од 1945. до 1991. године. Дефинисан на овај начин, оквир истраживања омогућава да се теме изложбених пракси у домену архитектуре, као и модалитети послератне архитектуре у Југославији, додатно истраже и анализирају.

Изложбе архитектуре, њихов статус и улога у оквиру архитектонске праксе у Југославији у датом периоду од 1945. до 1991. до сада нису биле предмет опсежнијих истраживања. На ову тему најчешће су писани само прегледи који се

¹За информације о истраживањима које се односе на архитектуру и изложбене праксе архитектуре генерално погледати у: Aaron Betsky, "Exhibiting Architecture: The Praxis Questionnaire for Architectural Curators", *Praxis: Journal of Writing + Building*, untitled, No. 7 (2005): 106–119; Kristen Feireiss, *It's Not About Art: The Art of Architecture Exhibitions* (Rotterdam: Nai Publishers, 2001); Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988); Exhibitions Showing and Producing Architecture, *OASE* 88 (2012); Thordius Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller and Jeremie Michael McGowan, eds. *Exhibiting Architecture: Place and Displacement* (Zurich: Lars Muller Publishers, 2014); Eeva Liisa Pelkonen, Carson Chan and David Andrew Tasman, eds. *Exhibiting Architecture: A Paradox?* (New Haven: Yale School of Architecture, Yale University, 2015); Aaron Levy and William Menking, eds. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture* (London: Architectural Association, 2010); Beatriz Colomina, *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies* (Sternberg Press, 2014).

²У овом истраживању назив Југославија се односи на више сукцесивних држава које су постојале у периоду након Другог светског рата. Након ослобођења земље постојале су: Демократска Федеративна Југославија (ДФЈ), Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ) од 1945 до 1963. године, и Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ) од 1963. до 1992. године.

³Љиљана Благојевић, *Нови Београд: Оспорени модернизам* (Београд: Завод за издавања уџбеника, 2007); Wolfgang Thaler, Maroje Mrduljas, Vladimir Kulic, *Modernism In-between The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia* (Berlin: Jovis Verlag GmbH, 2012); Maroje Mrduljaš, Vladimir Kulić, eds., *Unfinished Modernizations Between Utopia and Pragmatism* (Zagreb: Croatian Architects Association, 2012). Ово су само нека од публикованих истраживања која се односе на архитектуру и урбанизам у Југославији у периоду након Другог светског рата. Додатне информације налазе се у поглављу Преглед и систематизација секундарних извора.

односе на појединачне изложбе, док су се детаљнија истраживања, која се односе на дати период и предмет рада, овом темом бавила само индиректно. Прикази и анализа појединих изложби могу се наћи у самосталним студијама случаја или у оквиру ширих истраживања. Међутим, не постоји обједињено истраживање које се бавило разматрањем изложби архитектуре као примарним предметом истраживања у целости, односно као дела ширих системских активности у оквиру архитектуре Југославије у периоду након Другог светског рата.

Истраживање има за циљ да опише, идентификује и класификује формалне, просторне, институционалне и културалне механизме који обликују и формирају значење изложби архитектуре. Имајући у виду да формалне карактеристике изложби и њихово креирање и интерпретација сами по себи не дефинишу њихово значење, већ се оно конструише у динамичној мрежи просторних, друштвених, интелектуалних и професионалних пракси које производе различите видове друштвеног знања, циљ је да се идентификује наратив изложби не само у смислу њихове формалне поставке, кретања посетилаца и читања изложби, већ и као део ширих изложбених пракси.

Истраживањем се успоставља релација између изложбених пракси, поља архитектуре и југословенског културног простора, указујући на чињеницу да постоји узрочно-последична веза између ових догађаја и временског периода, односно друштвеног, економског и културалног контекста у оквиру којег су организовани. Из данашње „пост-југословенске“ перспективе, посматрани период доживљава се или замишља у оквиру два супротстављена наратива. Први је наратив који овај период представља као доба друштвене сигурности и економског благостања, док други, њему супротстављени наратив, о овом периоду говори као о добу диктатуре, политичких неслобода и економске неодрживости. Међутим, оно што је карактеристично је да се и један и други „доживљај“ овог периода дају из данашње перспективе и, „последике су идеолошког процеса 'посткомунистичке' економске и политичке транзиције, а посебно последице специфичности овог процеса у земљама бивше СФРЈ.“⁴ Наиме, феномени и догађаји којима се бави истраживање, а који се односе на

⁴Бранислав Димитријевић, *Потрошени социјализам: Култура, конзументизам и друштвена имажинација у Југославији (1950–1974)* (Београд: Фабрика књига, 2016), 7.

шире поље архитектуре и улогу изложбених пракси архитектуре у оквиру тог поља, повезују се са конкретним историјским чињеницама које су везане за економску и културну политику Југославије и регулисање друштвених односа унутар ње са анализом културне логике тог периода.

Културно-историјски феномени који се истражују, као и њихова веза са архитектонским дискурсом, разматрају се кроз савремену перспективу која се односи на овај период, и у тесној су вези са процесима постсоцијалистичке транзиције и постјугословенске перспективе. Водећи се поступком културалне анализе, као непосредне критичке праксе, за коју теоретичарка културе Мике Бал (Mieke Bal) каже да је „заснована на свести о ситуираности критичара у садашњост, свести о друштвеној и културној садашњости из које посматрамо објекте који су већ у прошлости, али објекте за које сматрамо да дефинишу такође и нашу садашњу културу“.⁵ У том смислу, Мике Бал културалну анализу дефинише као културну меморију у садашњости у оквиру које се трага за разумевањем прошлости као дела садашњости.⁶ Управо ће из ове перспективе бити анализирана улога изложби архитектуре и архитектуре унутар југословенског наратива изградње социјалистичког друштва као и њихова улога у оквиру хладноратовског наратива, са циљем да се понуди реартикулација доминантних наратива у историографији архитектуре у Југославији.

Имајућу у виду претходно наведене информације, фокус рада докторске дисертације представља истраживање институционалних структура, од теоријских и критичких до образовних и организационих, као и самог процеса извођења изложби у архитектонској пракси Југославије, под претпоставком да су изложбе архитектуре обликовале и биле обликоване кроз социјалне, политичке и културне односе, кроз националну репрезентацију и интернационализам појединих манифестација, као и да су одређене форме уметничких и архитектонских пракси у Југославији легитимизоване кроз изложбене праксе.

⁵ Mieke Bal, "Introduction" u Mieke Bal, *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation* (Stanford University Press, 1999).

⁶ Ibid.

1.1. Претходна анализа информација о предмету истраживања

Увидом у досадашња истраживања изложби архитектуре и њихове улоге у историографији архитектуре, може се уочити да су изложбе често биле место како презентовања тако и креирања нових идеја у оквиру архитектонске теорије и праксе. У склопу ових истраживања показује се да изложбе архитектуре нису само оквир у којем се презентују најбољи примери из праксе или се промовишу нове позиције из домена теорије, већ и да се изложбе могу посматрати аутономно, као посебан медиј који има свој историјат и свој механизам деловања. У том контексту преиспитује се и тврдња да „историја архитектонских медија није само фуснота историје архитектуре“⁷, као и да се истраживањем изложби архитектуре истовремено могу изучавати и промене ширег друштвеног, политичког или културалног контекста у оквиру којег су одређени пројекти и објекти настали, као и промене у оквиру саме архитектуре као струке.

Како су изложбе врло често биле место експериментисања и дебате о односу архитектуре и друштва, неретко се дешавало да се изложбе употребљавају не само као место презентације већ и као место производње културалног дискурса, критичких истраживања и колективних имагинација о архитектури кроз форму, алате и језик који је специфичан за изложбени контекст. На основу њиховог историјског и глобалног значаја, у овом истраживању преиспитана је промена у карактеру изложби, у контексту транснационалне културе. Изложбе настављају да служе као потенцијални инструменти међукултурне сарадње и размене, и места креирања регионалних, националних или глобалних идентитета.

Због могућности да мобилишу широки круг актера, како у периоду њихове припреме, тако и касније, у току њиховог одржавања, у овом раду изложбе су разматране као место критичке контекстуализације и валоризације унутар домена архитектуре, путем којег он комуницира како са припадницима струке тако и са широм публиком – односно јавношћу. Иако се ради о изложбама које су имале различите формалне и садржајне карактеристике, за све је заједничко да у оквиру

⁷Beatriz Colomina, “Introduction: On Architecture, Production and Reproduction,” in *Architectureproduction*, edited by Joan Ockman and Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1988).

њих долази до комуникације, тј. до преноса информације између експоната и публике.

У истраживању се изложбе архитектуре и њихов пратећи материјал у виду припремних докумената, каталога и материјала који је настао након изложби у форми приказа, критика и реакција, посматрају као саставни део праксе архитектуре. По свом карактеру привремене, односно са ограниченим трајањем, изложбе се најчешће проучавају увидом у њихове пратеће публикације, каталоге, постере, приказе у штампани, фотографије, и из сачуваних реакција професионалне и шире јавности. Постоји још један начин проучавања изложби – путем усмене историје, посредством сведочења учесника који су били укључени у њихову организацију или су имали прилику да прате реакције из тог периода. Имајући ово у виду, истраживање посматра изложбе архитектуре и пратеће публикације као критичке праксе архитектуре у социјалистичкој Југославији, у оквиру којих се архитектура интерпретира, репродукује и јавно приказује. У складу са тим, изложбе се разматрају као значајни историјски догађаји који имају улогу у репродукцији архитектонских дела и редефинисању улоге архитектуре у југословенском културном простору.

Како је могуће видети у другим истраживањима, пракса организације изложби архитектуре као самосталних или пратећих догађаја била је карактеристична и за период пре Другог светског рата, у оквиру другачијег друштвеног уређења Југославије (као монархије). У овом периоду су изложбе архитектуре најчешће биле манифестације које је требало да подрже пројекат стварања заједничке државе и заједничке југословенске културе.⁸ Поред организованих наступа у иностранству, изложбе су биле организоване и приказиване и домаћој публици, с тим што су у почетку биле намењене уском кругу професионалаца, јер су приређиване у оквиру образовних институција које су школовале архитекте, док су се касније развиле у самосталне догађаје који су имали за циљ да посредују између архитектуре и шире јавности.⁹ У разматрању односа изложби, друштва и

⁸Radina Vučetić, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904– 1940)“, *Časopis za suvremenu povijest* 3 (2009): 701.

⁹Ibid.

публике посебно су занимљиве „југословенске изложбе“ које су одржаване у периоду од 1904. до 1940. године и јесењи и пролећни салони, организовани у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“. Разматрајући статус и значај ових изложби, Радина Вучетић каже да су југословенске изложбе одиграле велику и значајну улогу у процесу зближавања југословенских уметника и у стварању јединственог културног простора у првим деценијама 20-ог века.¹⁰ Поред тога, Вучетић додаје да су ове изложбе, иако су означиле почетак модерне у југословенској уметности, по свом карактеру биле више политичке него уметничке манифестације.¹¹ Радина Вучетић поменуте изложбе разматра као културне институције и манифестације, које су одражавале својеврстан културни процес са тежиштем на развоју и афирмацији идеје о југословенству, и које су врло често биле индикатор општих друштвених, државних и политичких прилика.¹²

Пракса приређивања изложби настављена је и након Другог светског рата и промене друштвено-политичког уређења Југославије. Иако су, по формалним карактеристикама, изложбе биле исте или сличне изложбама које су организоване пре Другог светског рата, у новонасталој ситуацији променио се њихов садржај, па су и изложбе осликавале догађаје са друштвене, културне и уметничке сцене. Период од краја 40-их, па до почетка 90-их година двадесетог века јесте период великих промена у Југославији, које су се огледале како кроз материјално-индустријски, тако и кроз културни и социјални развој и промене. У оквиру истраживања, периодизација изложби биће повезана са периодизацијом друштвено-економских дешавања у Југославији: четрдесете године – по совјетском узор, педесете – државно управљање привредом и увођење концепције самоуправљања; шездесете године – привредна реформа према тржишно оријентисаном моделу; седамдесете – концепција удруженог рада и осамдесете – криза привреде и програм друштвено-економске стабилизације. Формалне промене политичког система условљавале су и промене на пољу модела економског, културног и друштвеног развоја, али је суштина остала иста –

¹⁰Ibid.

¹¹Ibid.

¹²Ibid.

и њу је карактерисала доминантна улога политике и партијског апарата на сва дешавања у оквиру југословенске државе.¹³

Послератне године карактерише критички однос према међуратном периоду, у оквиру којег дисциплина архитектуре добија нову друштвену функцију.¹⁴ Какав је значај архитектура имала у Југославији показује и чињеница да су у послератним годинама формиране бројне институције које је између осталог требало да се баве питањима из ове области. Тако се на листи приоритетних послова за 1951. годину, на листи Агитпропа Централног комитета, поред питања која су се односила на усмеравање и контролу рада из области просвете, школства, културе и рада са масовним организацијама, нашло и питање „проблема архитектуре и урбанизма“¹⁵. Како наводи Јелена Живанчевић, приказујући атмосферу која је владала у првим послератним годинама организационих реформи које су наступиле у том периоду у сектору изградње:

„Мобилизација стручњака је почела истовремено, прво на организационом плану а онда и задавањем нових радних задатака који са обновом више нису имали никакве везе. Пленум управе Савеза ДИТЈ одржан је од 5. до 7. октобра 1946. године, са циљем да инжењери ‘још организованије приђу даљем извршењу својих задатака’“¹⁶

Живанчевић даље додаје:

„До јануара 1947. је обављена још једна реорганизација министарства грађевина, у којем је поред планског и извођачког формиран и пројектантски оперативни сектор на челу са помоћницима министара у циљу правилног руковођења и брзог прихватања задатака. Почетком фебруара је одржан и Проширени пленум управе Савеза ДИТЈ на којем је разрађивано

¹³Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946–1963* (Београд: Службени гласник, 2013), 43.

¹⁴Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946–1963* (Београд: Службени гласник, 2013), 42.

¹⁵*Ibid.*

¹⁶Јелена Живанчевић, „Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије“ (Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2012), 106.

питање образовања комисија за наставне програме факултета, изградњу важних објеката и расписивање конкурса, издавање публикација и приређивање изложби, у чему је, опет, требало успоставити тешњи додир са народним властима, привредним установама и масовним организацијама.¹⁷

Из овог приказа се види да су изложбе имале важну функцију, с обзиром да су разматране у оквиру активности Друштва инжењера и техничара Југославије, паралелно са питањима изградње и реформом у области грађевинарства.

Током педесетих и шездесетих година, у Југославији су организоване бројне манифестације изложбеног карактера, међу којима велики број како домаћих, тако и иностраних изложби. Процеси наизменичног отварања и затварања према иностранству у спољној и културној политици Југославије у послератном периоду наметали су потребу повезивања југословенског друштва преко уметности са међународним контекстом, а изложбе су у том смислу биле идеална прилика за то. Како наводи Јелена Докнић, приликом разматрања шире културне политике у Југославији на почетку педесетих година 20-ог века,

„Отвореност и разноликост, као одлика међународне културне сарадње, није била препознатљива на унутрашњем пољу културних дешавања. То је било време у коме је један вид културе био за странце, а други за домаће потребе. Док је на међународном плану охрабривана несметана сарадња са западним земљама, истовремено је на партијским састанцима градских комитета вођена дискусија о штетном утицају западне уметности.“¹⁸

Може се рећи да су изложбе у овом периоду имале двоструку улогу: да на спољнополитичком плану буду део културне дипломатије и пропаганде, док је на унутрашњем плану требало да буду место мобилизације становништва.¹⁹ С обзиром да су се организацијом изложби бавила посебна државна тела и комисије,

¹⁷Ibid.,107.

¹⁸Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946–1963* (Београд: Службени гласник, 2013), 91.

¹⁹Ibid.

њихова улога је била да путем одређених репрезентацијских модела прикажу достигнућа како савремене производње, тако и економска, друштвена и културна достигнућа нове државе. О улози изложби и њиховом значају на спољнополитичком и унутрашњем плану говори и податак да су постојали посебни сектори унутар државног апарата који су се бавили њима. Тако су у оквиру Одељења за агитацију и пропаганду при Централном комитету Комунистичке партије (Агитпроп ЦК КПЈ) била формирана три сектора (Сектор агитације и штампе, Теоретски сектор и Културни сектор, сви са пратећим одсецима), при чему је у оквиру Сектора за културу постојао посебан Одсек за ликовну уметност, чији је задатак био да се бави питањима изложби, уметничких публикација, програма за ликовне уметнике, удружењима ликовних уметника, питањима подизања нових споменика, проблемима урбанизма, питањем критике ликовне уметности итд.²⁰ Поред организација које су се бавиле унутрашњом државном управом, формирана су и посебна тела, попут Савезне комисије за културну размену са иностранством. Ова комисија је формирана 18. Марта 1953. године, са задатком да успоставља и развија сарадњу са иностранством на пољу културе, просвете и науке као и да склапа уговоре у областима у којима је учествовала.²¹

У контексту политике Хладног рата и стабилизације југословенске позиције на међународној политичкој сцени, изложбе ликовних уметности, и изложбе архитектуре, могу се посматрати као пропаганда и средства комуникације, које у односу на спољнополитичке прилике и унутрашње политичке догађаје, указују на главне правце југословенске архитектонске сцене. Приликом разматрања специфичне позиције социјалистичке Југославије у систему хладноратовских односа, која је „произилазила из уникатних решења (друштвених) својинских односа, руковођења привредом кроз систем (радничког) самоуправљања и јединствене спољнополитичке оријентације (несврставања)“, ²² истраживање

²⁰Бранка Докнић, *Културна политика Југославије 1946–1963* (Београд: Службени гласник, 2013), 70–71.

²¹*Ibid.*, 125.

²²Olga Manojlović Pintar, „Umetničke prakse i koncept društvene posebnosti – jugoslovenska kulturna politika i umetnost posle 1948.“, доступно на: <http://www.protivzaborava.com/wallpaper/umetnicke-prakse-i-koncept-drustvene-posebnosti/>. Приступљено: 15.10.2015. године.

прати политичку, културну и економску позадину, употребу и последице репрезентације архитектуре на изложбама и приказује изложбе архитектуре као места у оквиру којих се могу истражити питања дидактичке улоге изложбе као и процес производње и размене знања о архитектури. У конкретном случају, изложбе архитектуре се посматрају у оквиру тумачења динамичних међународних и домаћих (националних) културних интеракција и хетерогене културне климе унутар саме Југославије.

Период Хладног рата условио је раскол између супростављених идеологија који се манифестовао кроз различите аспекте. Разлике су креиране на социјалном, економском, културном, и у домену архитектуре и урбанизма, просторном нивоу. Питања обнове и изградње, након Другог светског рата, у идеолошки супростављеним блоковима третирана су не само на просторном нивоу већ и као симболички чин. Политички контекст који је био условљен специфичним положајем Југославије у периоду хладног рата имао је велики утицај на дешавања у области архитектуре и урбанизма, посебно у оквиру струковних активности и међународних контаката који су архитекте из Југославије остваривали у овом периоду.²³ Ови контакти су имали значајан утицај на „професионалну размену“²⁴ креирану „изван ограничења гвоздене завесе“²⁵ и утицали су на начин на који је посматран урбани простор, у целини, као и његови појединачни елементи. У послератном периоду, када наступа обнова и реконструкција кроз различите визије урбане будућности, градови су имали двоструку улогу као „формалне и неформалне“ сцене односно места за одржавање догађаја и састанака али и као показни примери „државно одобрених планерских и архитектонских токова“.²⁶ Ови процеси су имали значајну улогу у размени и ширењу знања, у области просторног планирања и архитектуре кроз сарадњу страних експерата, индивидуалне студијске посете и међународне догађаје и кроз дисеминацију штампаног материјала (као што су истраживачки чланци, годишњаци и општински и струковни часописи) кроз који је остварен увид у иностране праксе

²³ Aleksandra Stupar, ‘Cold War vs. architectural exchange: Belgrade beyond the confines?’, *Urban History* 42 (2015): 622.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

и инициран контакт између личности и институција.²⁷Струковне асоцијације како на локалном тако и на ширем глобалном нивоу имале су значајну улогу као место расправе о професионалним стандардима, идеолошким усмерењима и размени искуства. У оквиру овако конципираних мрежа утицаја и размена, окупљајући на једном месту, у оквиру једног тематског оквира, више фактора који су као медиј кроз архитектуру могли да прикажу велики број идеја, изложбе архитектуре имају велики потенцијал као алат комуникације. Комуникацијски потенцијал изложби архитектуре је оно што додатно наглашава њихов значај и што омогућава да се испита њихов потенцијал да су у оквиру њих приказиване нове стратегије планирања, пројектовања, нови урбани обрасци и нови начини визуелне репрезентације који су обликовали архитектуру и контролисали начин на који је она учествовала у обликовању друштвене стварности.

Промене у друштвенополитичком и економском развоју Југославије с краја шездесетих година 20. века, након привредних и уставних реформи, и промена насталих у односима савезне државе и социјалистичких република у њеном саставу, условљавају промене у даљем развоју југословенског друштва, што се јасно уочава у подручју културе и уметности. Промене су видљиве и у области архитектуре; све је мањи број међународних изложби на којима Југославија учествује, али се појављују нове локалне изложбе и манифестације које су приказивале савремене тенденције у области архитектуре, дизајна и ликовних уметности.

1.2. Критичка анализа литературе о предмету истраживања

Класификација доступних извора и литературе, који се односе на предмет истраживања, коришћених у процесу формирања документационе и информационе базе, може се поделити на примарне и секундарне. У оваквој подели примарни извори представљају грађу која се односи непосредно на предмет истраживања, односно на процес организације и одржавања изложби у

²⁷ Ibid.

периоду од 1945. до 1991. године у Југославији, као и на друштвене услове у оквиру којих су изложбе реализоване. Са друге стране, секундарни извори се односе на монографије, књиге, чланке, тематске зборнике са прилозима о изложбеним праксама генерално, историјско-теоријским разматрањима о архитектури, критичким приказима и анализима, а који су у посредној вези како са изложбама тако и са ширим контекстом у оквиру којег су реализоване.

1.2.1. Преглед и систематизација примарних извора

С обзиром да се у случају изложби архитектуре ради о догађајима који имају ограничено трајање и да није могуће њихово непосредно истраживање, до највећег броја информација долази се на основу доступне архивске грађе. На основу расположивих и до сада обрађених извора, може се успоставити следећа класификација примарних извора: 1) извори који се односе на област архитектуре, 2) извори са тежиштем у области ликовних уметности и 3) извори који се односе на друштвено-политички контекст у оквиру којег се предмет истраживања анализира. Како се ради о сложеним појавама и о великом броју извора у свакој од ових група, утврђена је даља класификација, из које је произашла следећа подела:

1) Извори који се односе на област архитектуре

1.1. Архивска, хемеротечка грађа, изложбена и пројектна документација која се односи на изложбе архитектуре, у оквиру које се издвајају следеће групе извора:

- архивска грађа која се односи на процес организације изложби, од записника са састанака организационих одбора до преписке између кустоса и учесника изложби, у случају музејских изложби. С обзиром да се ради о активностима које су у зависности од формата и садржаја организоване у оквиру разних организација, струковних удружења и државних комисија, архивска грађа је доступна у више архивских јединица;²⁸

²⁸У случају изложби архитектуре консултоване су следеће архивске јединице: у оквиру Архива Југославије – АЈ 537/ Југословенска комисија за сарадњу са ОУН за просвету, науку и културу (1951 – 1978), АЈ/ 479 Савез грађевинских инжењера и техничара Југославије (1952 – 1991), АЈ

- публикована документација, у виду пратећих каталога изложби и специјалних публикација посвећених одређеним изложбама;²⁹
- најаве, прикази и реакције на изложбе који су објављивани у дневној штампи и прикази ових догађаја у стручној литератури, објављени у назначеном периоду.³⁰

1.2 Извори који се односе на теорију и праксу архитектуре у Југославији, којима се успоставља хронологија унутар поља архитектуре на датом простору и њена веза са друштвено-политичким контекстом:

- прикази пројеката и објеката из датог периода који су публиковани у часописима или монографијама који се односе на теорију и праксу

/496 Савез инжењера и техничара Југославије (1946 – 1992), АЈ/ 559 Савезна комисија за културне везе са иностранством (1953 – 1971), АЈ/ 571 Генерални секретаријат југословенске секције за изложбу у Торину (1959 – 1962), АЈ/ 528 Генерални комесаријат југословенске секције за Међународну изложбу у Монреалу 1967. године (1965 – 1968), АЈ/ 56 Генерални комесаријат југословенске секције опште Међународне изложбе у Бриселу (1956 – 1958), АЈ/ 524 Друштво за културну сарадњу Југославија – СССР (1945 – 1950), АЈ/ 473 Савез удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Југославије (1954 – 1992.). Затим, архив Музеја савремене уметности АЈ Ф72, Архив Музеја примењене уметности, део фонда који се односи на Салон архитектуре (1974 – 1991) и архив Студентског културног центра у Београду (СКЦ).

²⁹Bogdan Ignjatović, *Contemporary Yugoslav architecture* (Belgrade: Federal union of associations of Yugoslav architects, 1959), непатинирано (каталог изложбе *Савремена југословенска архитектура* из 1959. године); Каталог изложбе – „*Српска архитектура 1900 – 1970*“ (Београд, Музеј савремене уметности, 1972); Каталог изложбе – *Салон архитектуре* (Београд: Музеј примењене уметности) (сва издања каталога од 1974. до 1991. године); Vasilije Milunović, Branislav Mitrović: Mostra Internazionale di Architettura La Biennale di Venezia 1991, Padiglione Jugoslavo /The International Exhibition of Architecture The Venice Biennale 1991, The Yugoslav Pavilion/ Међународна изложба архитектуре Венечкијански бијенале 1991, Југословенски павилјон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991).

³⁰„Natječaj za idejni projekt Jugoslavenskog paviljona na izložbi u Bruxellesu 1958. g.” *Arhitektura* (Zagreb) 10, 1–6 (1956): 67–70; „Uži natječaj za Jugoslavenski paviljon za Svjetsku izložbu u Bruxellesu 1958. godine”, *Arhitektura* (Zagreb) 11, 1–6 (1957): 65–68; K.M. „Jugoslavenski paviljon u Torinu”, *Arhitektura* (Zagreb) 15, 3–4 (1961): 28–30; M.B. „Osvrt na izložbu jugoslovenske arhitekture u Londonu”, *Čovjek i prostor*, 97 (1960):4; Andrija Mutnjaković, „Paviljon Jugoslavije u Briselu”, *Arhitektura* (Zagreb) 12, 1–6 (1958): 47–53; Sofija Stojić, „Izložba savremene arhitekture Jugoslavije u inostranstvu”, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd) 1 (1960): 31; Ranko Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu”, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd), 47 (1967): 61– 70; Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu”, *Arhitektura* (Zagreb) 93–94 (1967): 53–56; Uglješa Bogunović, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu”, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd) 47 (1967): 71–72; Vjenceslav Richter, „Predmet kao prostorni subjekt: Razmišljanja o izložbama”, *Mozaik* (Beograd) 3 (1954), 42–45, цитирано у Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009): 328; V. Marković, „Izložba građevinarstva NR Srbije u Beogradu”, *Arhitektura* 8–10 (1948): 60.

архитектуре на одређеном подручју или који су посвећени раду појединих аутора из Југославије;³¹

- критички прикази и теоријски текстови из датог периода који се односе на домен архитектуре у Југославији;
- реферати, говори и извештаји струковних организација и законски прописи и регулатива из периода који су се директно односили на област архитектуре.³²

2) Извори са тежиштем у области ликовних уметности

Како су изложбе архитектуре повезане са изложбама ликовних уметности, приликом проучавања изложби архитектуре неопходно је узети у обзир и интерпретације и истраживања која се односе на изложбе у области визуелних уметности. У том смислу, у оквиру ове групације издвајају се:

2.1. извори који се односе на организацију, реализацију и приказ изложби ликовних уметности у земљи и иностранству;³³

³¹У послератном периоду, питање изградње и архитектонске праксе и теорије на територији Југославије прати се у неколико стручних часописа и публикација. За потребе овог истраживања биће истражени: *Изградња* (часопис Савеза грађевинских инжењера и техничара СР Србије, Савеза архитеката Србије, Друштва за механику тла и фундирање Србије и Урбанистичког савеза Србије, излази од 1947. године), часопис *Техника* (Савез инжењера и техничара Југославије, излази од 1946. године), *Архитектура* (часопис Савеза архитеката Хрватске, излази од 1947; одређена годиште излазила су под називом *Урбанизам и архитектура*), *Архитектура Урбанизам* (Савез друштава архитеката Србије и Урбанистичког савеза Србије и Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, излази од 1960. године), *Човјек и простор* (Друштво архитеката Хрватске, излази од 1954). Од монографских приказа издвајају се: Ivan Štraus, *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990* (Sarajevo: Svjetlost, 1991), Ivan Štraus, *Nova bosansko-hercegovačka arhitektura 1945–1975* (Sarajevo: Svjetlost, 1977); Bratislav Stojanović i Uroš Martinović, *Beograd: 1945–1975 – urbanizam, arhitektura* (Beograd: Tehnička knjiga, 1978); Vera Horvat- Pintarić, *Vjenceslav Richter* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970).

³²*Prateća publikacija I kongresa Saveza društava arhitekata Jugoslavije, održanog u Beogradu 12–14. Juna 1958. godine*, Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ, 1958; Anon. „Zaključci savetovanja arhitekata FNRJ po pitanjima arhitekture i urbanizma“, *Tehnika* 6, 1 (1951): 6–13; Anon. „Zaključci Skupštine društva inženjera i tehničara NR Srbije“, *Izgradnja* 3, 5 (1949): 32–33; Vjenceslav Richter, „Ulomci iz uvodnog referata Savjetovanja na Ohridu (13–15. V 1960), ‘Našarhitektonski izraz’“, *Čovjek i prostor*, 98 (1960): 1–2.

³³A. Bauer, „Osvrt na izložbu jugoslavenske srednjeevropske umjetnosti u Parizu“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 5–6 (1950): 73–77; „Izložba likovnih umetnika FNRJ“, *Jugoslavija СССР* (Београд), 43 (1949): 30; С. П. Лебедјански, „Изложба совјетских сликара у Београду“, *Jugoslavija СССР* (Београд), 22 (1947): 8–12; Vjenceslav Richter et al. „Изложба knjiga NR Hrvatske u Zagrebu“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 73–74; Momčilo Stevanović, „Изложба slika Uroša Predića i Paje Jovanovića“, *Jugoslavija СССР* (Београд), 44 (1949): 29–32.

- 2.2. теоријска истраживања и критички прикази из области уметности;
- 2.3. историографски прикази који се односе на поље ликовних уметности.

3) Извори који се односе на друштвено-политички и културални контекст у оквиру којих се предмет истраживања анализира, и историографски прикази.

Ова група извора се односи на прецизније дефинисање географских, историјских, културалних и политичко-економских одредница које се односе на Југославију у периоду након Другог светског рата. С обзиром да се радило о јединственом политичком и културалном простору, уз све специфичности које су произилазиле из типова друштвеног уређења током времена, приликом разматрања домена архитектуре и његовог односа са друштвеним и културним појавама и променама у Југославији у периоду након Другог светског рата, неопходно је указати на све важније политичке, структурне и економске промене и реформе. У овако дефинисаном оквиру, где се ствари не посматрају парцијално и изоловано, могуће је доћи до релевантних резултата истраживања који ће указати на карактеристичне аспекте југословенског друштва и улоге архитектуре у оквиру њих. Ова група извора омогућава и помаже јасније сагледавање и разумевање општег контекста, у којем су организоване и изведене изложбе које ће се истраживати, и то кроз приказ и анализу:

- 3.1 Историјског контекста
- 3.2 Друштвено-политичког контекста
- 3.3 Законско-регулативног оквира³⁴
- 3.4 Културалног контекста

1.2.2. Преглед и систематизација секундарних извора

Секундарни извори се у односу на посматрани проблем и предмет истраживања могу поделити у две групе, у оквиру којих је до сада истражена и доступна литература, на основу дефинисаног тематског оквира и уже области истраживања,

³⁴Петогодишњи план развита народне привреде ФНРЈ 1947–1951, Друштвени план привредног развоја 1957–1961, 1961–1965, 1966–1970; Програм Савеза комуниста Југославије, 1958; Устав ФНРЈ, 1946; Уставни закон 1953; Устав СФРЈ 1963, 1974).

додатно класификована. Прва група односи се на изворе који су од важности за истраживање архитектонског опуса који је настао на територији Југославије у оквиру датог временског оквира и ширег друштвеног контекста, док у другу групу спадају извори који се односе на шири историјат изложби као медија у области визуелних уметности и архитектуре.

1) Извори који су од значаја за истраживање архитектонске теорије и праксе на територији Југославије

У оквиру ове групације разматрају се критичко-теоријски радови и истраживања, монографије и докторске дисертације које се посредно или непосредно баве изучавањем архитектуре на овом простору.³⁵ Разматрана су истраживања која се преваходно односе на продукцију архитектуре у социјалистичкој Југославији у наведеном периоду. Постојеће студије и истраживања, која се баве архитектуром и урбанизмом на простору Југославије у периоду након Другог светског рата, имају различите теме које су постављене у фокус истраживања, у оквиру заједничког друштвено-политичког контекста. Иако врло често долази до различитих интерпретација истих феномена, поготово из постјугословнеске перспективе, кроз ова истраживања може се пратити хронолошки след догађаја у домену архитектуре у Југославији, као и интерпретације односа између архитектонског деловања на датом простору и у друштвено-политичким околностима. Увидом у ова истраживања омогућено је јасније сагледавање и разумевање историјско-политичког контекста, кроз историјски, друштвено-политички и културни аспект. Ова група извора се може додатно поделити на следеће категорије:

³⁵ Од докторских дисертација које су анализирани издвајају се дисертације Јелене Живанчевић под насловом *Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије*, затим истраживање Михаила Лујака под насловом *Промена парадигме архитектонско-урбанистичких концепата на објектима културе у процесу конструкције југословенског културног простора у периоду од 1947. до 1974.*, Драгане Константиновић *Програмске основе југословенске архитектуре 1945–1980.* Љиљане Благојевић са насловом *Стратегије модернизма у планирању и пројектовању урбане структуре и архитектуре Новог Београда: Период концептуалне фазе од 1922. до 1962. године* и дисертација Владимира Кулића са насловом *Land of the In-Between: Modern Architecture and the State in Socialist Yugoslavia, 1945–65.* (PhD dissertation, University of Texas at Austin, 2009).

- 1.1. Претходна истраживања која се односе на изложбе архитектуре у Југославији;³⁶
- 1.2. Истраживања која се односе на теорију и праксу архитектуре у Југославији;
- 1.3. Историографски прикази који се односе на истраживани период и на основу којих се пракса архитектуре контекстуализује у југословенском друштву.

2) Извори који се односе на шири приказ изложби као медија у области визуелних уметности и архитектуре

Друга група извора односи се на грађу која се бави теоријским позиционирањем феномена изложби и њиховим организовањем, као и приказима који се односе на њихов историјат.³⁷ Као једна од важнијих антологија која се бави овом темом издваја се публикација *Мислити изложбе (Thinking about Exhibitions)* коју су уредили Риса Гринберг (Reesa Greenberg), Брус Фергусон (Bruce Ferguson) и Санди Наирн (Sandy Nairne), а у оквиру које се изложбе разматрају као фокус историје уметности, као медиј путем којег је већина уметничких дела постала видљива, као примарно место размене у политичкој економији уметности.³⁸ Идеја о изложбама као фокусу бројних истраживања подстакнута је радовима Бруса Алтшулера (Bruce Altshuler) који изложбе посматра не као независне догађаје на основу којих може да се пише историја уметности, већ као елементе контекста који су поставили оквир у којем су се креирала општија објашњења уметности.³⁹

³⁶Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009); Vladimir Kulić, "An Avant-Garde Architecture for an Avant-Garde Socialism: Yugoslavia at EXPO '58," *Journal of Contemporary History* 46:1 (January 2012): 160–183; Vladimir Kulić, "'East? West? Or Both?': Foreign Perceptions of Architecture in Socialist Yugoslavia," *Journal of Architecture* 14:1 (2009): 87–105;

³⁷Као један од приступа изучавању историје уметности издваја се изучавање ове области путем историје изложби. Развој студија кустоских пракси као и професије кустоса у другој половини двадесетог века уз све већи број академских програма који се баве овом темом имали су кључну улогу у развоју овог поља истраживања.

³⁸Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, eds., "Introduction" in *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (New York: Routledge, 1996), 1–3.

³⁹Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863–1959* (London: Phaidon Press, 2008); Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002 (Salon to Biennial)* (London: Phaidon Press, 2013).

Самим тим, фокус приликом истраживања изложби требало би да буде више у домену методологије или методологија организовања и поставки изложби, а не само на изложбама као субјекту за истраживање.

Досадашња истраживања изложби архитектуре су веома разнолика, па су се из основних праваца истраживања развила бројна усмерења која приказују различите дисциплине. Највећи број истраживања која се односе на „изложбе“ везује се за проучавање историје музеја и других културних институција и ослања се на појам „изложбеног комплекса“ који први уводи Тони Бенет (Tony Benet) 1988. године; затим следе истраживања посвећена изложбама индустрије које су посматране као места приказивања регионалног и националног напретка⁴⁰, и на крају истраживања међународних изложби средином 19. века⁴¹, или изложбе које су део уметничких музеја.⁴² Секундарни извори који се односе на изложбе архитектуре из ове групације могу се додатно класификовати на следећи начин:

2.1. Радови и истраживања који се директно односе на изложбе архитектуре,⁴³

2.2. Радови и истраживања који се односе на изложбе у области визуелних уметности,⁴⁴

⁴⁰За више информација погледати у: B.E.Conekin, *'The autobiography of a nation': The 1951 Festival of Britain* (Manchester: Manchester University Press, 2003).

⁴¹M. Amati and Freestone, R. "The exhibitionary complex and early twentieth century town planning", *Urban Transformation: Controversies, Contrasts and Challenges: Proceedings of the 14th International Planning History Society Conference*, Vol. 1, Turkey, Istanbul, July 2010, pp. 459–470.

⁴²Ibid.

⁴³Једна од публикација која се односи на изложбе архитектуре јесте и збирка текстова *Уметност изложби архитектуре* коју је 2001. године издао Холандски институт за архитектуру из Роттердама: Kristin Feireiss, Jean-Louis Cohen, *The Art of architecture exhibitions* (Rotterdam: NAI Publishers, 2001); Pieter van Wesemal, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798 – 1851 – 1970)* (Rotterdam: 010 Publishers, 2001); Драгана Васиљевић Томић и Мариела Цветић, „Wohnlich, Венецијанско бијенале архитектуре 2008 – изложба и њена генеза“, *Архитектура Урбанизам* 24–25 (2009): 22.

⁴⁴Maja Kastelic, „Contemporary exhibition: The rhetoric of the image“, pristupljeno 12. decembra 2011, <http://koperseminar.pbworks.com/w/page/6815898/Papers>; Martha Ward, „What's Important About the History of Modern Art Exhibitions?“, in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996), 454; Ivo Maroević, „Izložba kao oblik muzejske komunikacije“, *Osječki zbornik* 21 (1994): 290; Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex“, in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996), 82; Miško Šuvaković, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“, *Platforma SCCA* 3 (2002), www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm; Dorothee Richter, „Exhibitions as cultural practices of showing – pedagogics“, *On curating* 9 (2011): p.49, pristupljeno 15. januara, 2010, http://www.on-curating.org/issue_09.php; Svetlana Alpers, „The Museum as a Way of Seeing“, in *Exhibiting Cultures*, ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 26;

2.3. Теоријски извори који се односе на појам *излагања* и на изложбене праксе уопштено.

3) Остали извори и релевантне информације – општа литература

У ову групу спадају извори који се не односе директно на предмет истраживања, али се њиховим консултовањем може остварити бољи увид у географски и историјски контекст у оквиру којег се дати предмет истражује. Поред тога, у ову групу извора спадају и извори који се односе на општу историју и теорију архитектуре, и на основу којих се предложени предмет истраживања позиционира у оквиру ширег контекста архитектонске праксе и теорије на глобалном нивоу.⁴⁵

1.3. Предмет и проблем истраживања

С обзиром да су независно од њиховог формата организоване током целокупног периода постојања социјалистичке Југославије, изложбе архитектуре су погодан предмет истраживања у поступку одређивања карактера и врсте веза између архитектуре и ширег друштвеног контекста у оквиру којег су реализоване. Са тим у вези истраживање позиционира изложбе архитектуре у шири струковни и друштвени контекст, и додатно појашњава механизме њиховог организовања и одржавања у периоду од 1945. до 1991. године. У оквиру истраживања под термином „социјалистичка Југославија“ се подразумева држава, тј. више сукцесивних држава које су постојале у периоду након Другог светског рата. Након завршетка Другог светског рата и ослобођења земље постојале су Демократска Федеративна Југославија (ДФЈ), Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ) од 1945 до 1963. године и Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ) од 1963. до 1992. године. Како се разматра период од скоро педесет година (1945–1991), у оквиру којег је организован велики број ових манифестација, као резултат истраживања биће дефинисана типологија изложби архитектуре, како би се омогућила њихова класификација.

⁴⁵Miodrag B. Protić, *Nojeva barka (I) – pogled s kraja veka (1900–1965)* (Beograd: Srpska književna zadruga, 1992); Miodrag B., Protić, *Nojeva barka (II) – pogled s kraja veka (1965–1995)*(Beograd: Srpska književna zadruga, 1996).

Уколико имамо у виду претходно наведене информације, основни проблем истраживања је питање какву су улогу и значај имале изложбе архитектуре у оквиру дисциплине архитектуре у социјалистичкој Југославији, односно какав је утицај постојао између изложбених пракси и ширег друштвено-политичког, економског и културног контекста у периоду након Другог светског рата?

Такође, поставља се питање на који се начин историја изложби архитектуре може посматрати као репрезентативни узорак друштвених система и њихових културалних вредности, и на који је начин пракса презентације архитектуре у оквиру изложби представљала начин да се архитектура прикаже као развојни процес везан и зависан од друштвене стварности коју тај процес одражава? У складу са тим, у истраживању се разматра на који начин су изложбе архитектуре као дисциплина, културна и институционализована пракса, као текст и као теорија, учествовале у конституисању друштвене стварности и културалног контекста социјалистичке Југославије.

Истраживањем се прати промена у форматима изложби, од државних пројеката из периода педесетих и шездесетих година 20. века ка периоду седамдесетих и осамдесетих година 20. века, када су део мањих приватних иницијатива, као и њихова улога, односно тематски садржај – од изложби као манифеста па до изложби као места критике и архиве. Оваква подела која се ослања на својеврсну класификацију друштвено-економских услова датог контекста, може се применити и приликом истраживања проблема изложбених пракси у архитектури, првенствено због тога што је архитектура као специфична пракса уско повезана са економским условима изградње у датом контексту. У односу на то, поставља се питање периодизације и класификације изложби архитектуре, односно да ли се хронолошки след ових манифестација може повезати са широм периодизацијом друштвено-економских, политичких и културних дешавања у Југославији. Поред тога, поставља се и питање како и да ли се може извршити класификација, односно типологија изложбених манифестација у односу на задати временски и просторни контекст.

Фокус истраживања је на потенцијалу изложби да истовремено буду део, али и да обликују дискурс архитектуре, првенствено као места дебате између архитектонске струке и јавности, односно као место промоције или критике идеја у оквиру домена архитектуре. Изложбе архитектуре биће посматране и као узрок али и као последица одређених промена и дешавања у ширем друштвеном, културном, политичком и економском контексту. Посматрањем изложби архитектуре, насталих у социјалистичкој Југославији у свим фазама њеног постојања, као већем међузависном систему, могу се пратити појаве и промене у оквиру теорије и праксе архитектуре, које нам могу показати какав је статус имала архитектура у оквиру југословенског друштва и каква је била њена улога у оквиру југословенског културног простора. У датом истраживању под југословенским културним простором подразумева се јединствени географски, политички и економски простор који је био база за креирање јединственог контекста у оквира кога се креирао амбијент за развој специфичне културе.⁴⁶

1.3.1. Дефинисање значаја предмета истраживања

Истраживање указује на изложбе архитектуре, као просторно и временски ограничене догађаје, као и на њихов значај за домен архитектуре, путем истраживања историје изложби које су организоване у социјалистичкој Југославији у другој половини двадесетог века. Кроз одабране примере и анализу изложбених пракси архитектуре унутар конкретних институционалних, политичких и друштвених оквира у којима су се те праксе формирале, биће истражена еволуција и трансформација изложбених пракси, као и њихов однос са ширим друштвено-политичким, културним и економским контекстом у датом периоду у Југославији. Као предмет истраживања, изложбе архитектуре постоје као ентитет који има свој дискурзивни механизам, идеологију и традицију које генеришу културно значење током времена.⁴⁷ У оквиру дискурзивног поља

⁴⁶Код одређивања овог појма и његових утицаја и вредности кренуле се од концепта *југословенског уметничког простора* Јеше Денегрија. Видети у: Ješa Denegri, „Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija“, *Umetnost na kraju veka*. Доступно на: http://www.rastko.org.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html. Приступљено 15.10.2014. године; и Ješa Denegri, *Jugoslovenski umetnički prostor 1990–1991, Postavka iz Nove kolekcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu* (Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1991), 1.

⁴⁷У оквиру истраживања биће разматрана генеалогичка изложба на глобалном нивоу, од светских изложби, у виду колонијалних спектакла и модерности, па све до данашњег дана, када ове

изложби архитектуре смењују се утицаји аутора, публике, економских и културних вредности, историје, па се самим тим изложбе не могу изучавати самостално, као аутономни елементи, већ се морају посматрати у оквиру ширег контекста у којем су планиране и организоване.⁴⁸

Посматране као систем, изложбе се анализиране као промотивни и идеолошки модел кроз који се сагледава начин на који је архитектура укључена у друштвено-политичка дешавања, како на локалној тако и на глобалној сцени. Истовремено, изложбе архитектуре су врло често саставни део активности у оквиру конкурсних активности приликом одабира пројеката за изградњу, и у оквиру образовних процеса у школама архитектуре. Овако различит карактер и улога изложби од експоната у музејима до дидактичких средстава у процесу образовања само потврђује њихову важности у оквиру дискурса архитектуре. Упркос разлици у природи и типу експоната, све изложбе архитектуре се везују за чињеницу да у оквиру њих долази до комуникације, до преноса информације између експоната и публике, као и да су оне увек креиране у оквиру одређеног вредносног система. Имајући у виду значај изложби, као манифестација на којима долази до афирмације (или негације) одређеног система вредности, и архитектуре, не само као објекта артикулације друштвене стварности, већ и као активног субјекта који учествује у конструисању те стварности, однос између изложбе и архитектуре може се одредити као једна од дискурзивних зависности при чему се изложба као институционални оквир и архитектура као дисциплина преплићу у једном јединственом пројекту међусобног озваничења и званичног установљења. Разноликост архитектонских артефаката (изложбених експоната) омогућава да се изложбе архитектуре могу изучавати са више аспеката – од стратегија које се примењују приликом излагања, самих изложбених поставки, па до рецепције и институционализације појединих изложби и њихове историјске позиције унутар дискурзивног поља архитектуре.

манифестације имају све већу улогу (у оквиру бијенала, музеја, струковних активности) у глобалној културној размени.

⁴⁸Како наводи Питер ван Весемал (Pieter van Wesemal), прва излагања архитектуре на светским изложбама или у оквиру музеја имала су улогу апарата за генерисање знања укорених у национална такмичења, класну борбу, борбу за културне ауторитете, или комерцијалну доминацију. Pieter van Wesemal, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–1851–1970)*(Rotterdam: 010 Publishers, 2001), 32.

1.4. Пресек основних теорија и резултата

Полазећи од досадашњих интерпретација и резултата истраживања која се односе на питање изложби архитектуре, уочава се да се најчешће као проблемска разматрају следећа питања: 1) шта се излаже на изложбама архитектуре, односно шта су изложбени експонати и који је прави медиј архитектуре у овом случају⁴⁹, затим 2) са ким изложбе архитектуре комуницирају, односно коме су намењене и 3) да ли су изложбе архитектуре независни формат или су само још један од помоћних медија путем којих поље архитектуре комуницира са другим дисциплинама, односно да ли су узрок или последица промена које настају у оквиру теорије и праксе архитектуре. Према речима Адријана Фортија (Adrian Forty), још од 16. века архитектура обухвата више медија, укључујући цртеж, писану реч, говор, а од 20. века фотографију, филм и изложбе. Изложба се самим тим не може тумачити као збир других метода презентације, већ као медиј за себе, као један од могућих модела кроз који се истражује, рефлектује и презентује јавности. Имајући у виду дихотомију између такозваног инжењерског (техничког) и уметничког приступа у архитектури као и струковне специфичности које се везују за поље архитектуре, истраживањем проблема изложбених пракси могуће је доћи до значајних увида који нам пружају информације о статусу архитектуре и њеним односима са другим дисциплинама у посматраном контексту.

Историјат изложби архитектуре повезује се са излагањем архитектуре у оквиру институција које нису биле директно повезане са пољем архитектуре, односно са местима на којима се архитектура приказивала непосредно, од уметничких изложби, салона и музеја, па до светских изложби.⁵⁰ У приказу популарности и заступљености изложби архитектуре, које тумачи као део ширих процеса модернизације, Бери Бергдол (Barry Bergdoll) тврди да су ови догађаји константно

⁴⁹ Adrian Forty, "Ways of Knowing, Ways of Showing: a Short History of Architectural Exhibitions", in *Representing Architecture. New Discussions: ideologies, techniques, curation*, eds. Sparke, P. and Sudjic, D, (London: Design Museum, 2008), 50.

⁵⁰ Видети на: Bergdoll, Barry. February 05, 2014. "Barry Bergdoll Out Of Site In Plain View." In *SCI-Arc Media Archive. Southern California Institute of Architecture*. <<http://sma.sciarc.edu/video/barry-bergdoll-out-of-site-in-plain-view/>>, приступљено 29. марта 2014; и <http://www.elkekrasny.at/en/archives/1655>.

мењали архитектуру у претходна два века. Он наглашава промотивну улогу изложби које су организоване у оквиру Друштва уметности у Лондону и Академије у Паризу (the Society of Arts in London, and the Academy in Paris) шездесетих година 18. века, на којима су архитекти излагали цртеже, макете и друге приказе својих пројеката. Елке Красни (Elke Krasny) каже да су изложбе архитектуре истовремено дискурзивни и естетски механизми (операције). У њеном тумачењу, као естетски механизми, изложбе су привремени и краткотрајни догађаји, док као дискурзивна поставка утичу и обликују историју архитектуре, и имају велики допринос у ширем разумевању и теоретизацији архитектуре у савременим расправама.

Како су изложбе првобитно настале са идејом да се прикажу дела уметности, односно да се презентују јавности, њихов формат се мењао током времена, са идејом да одговоре на нове захтеве и форме уметности и начин на који би оне требало да се презентују. Иако су привременог карактера, изложбе могу да буду ефикасан алат за рефлексију и комуникацију, као и да утичу на дискурс архитектуре. Самим тим се поступак организовања и приређивања изложби може посматрати као процес додавања нових значења архитектонској пракси. Уколико репрезентацију тумачимо као процес у којем се стварају различита значења у оквиру једне културе, отвара се питања коме су биле намењене, тј. са киме су комуницирале изложбе архитектуре организоване у Југославији у другој половини 20. века. Наиме, да ли је њихова суштина била у томе да се каже нешто о архитектури Југославије или да се та архитектура представи другима?

1.5. Циљеви и задаци истраживања

У складу са наведеним проблемима и предметом рада, основни циљ истраживања је да се ближе дефинише сам феномен изложби архитектуре и изложбених пракси као и да се укаже на појмовно разграничење одређених термина који се употребљавају приликом организација и извођења изложби архитектуре. Поред тога, истраживањем је анализирана улога, развојни ток и значај изложби архитектуре у домену архитектуре у Југославији у другој половини двадесетог

века, тачније у периоду од 1945. до 1991. године, у односу на друштвено-политичке, економске и културне промене, како на спољнополитичком тако и на унутрашњем плану, као и критеријуми за њихову могућу типологију и класификацију.

У складу са наведеним циљем задаци истраживања су следећи:

- истражити и урадити упоредну анализу изложбених пракси у различитим временским периодима у социјалистичкој Југославији и дефинисати њихову позицију у домену архитектуре;
- контекстуализовати изложбене праксе у архитектури у Југославији са архитектонском праксом на глобалном нивоу;
- анализирати механизме којима су организоване изложбе у оквиру продукције архитектуре у Југославији у периоду од 1945. до 1991. године;
- испитати однос између друштвено-економског система Југославије, изложбених пракси и архитектуре;
- дефинисати критеријуме и типологију изложби архитектуре, како би се омогућила њихова класификација;
- анализирати изложбе архитектуре и њихов утицај на културну политику и конструкцију друштвене стварности у Југославији.

1.6. Полазне хипотезе истраживања

У складу са изнетим проблемима и циљевима истраживања, следе полазне хипотезе истраживања:

- Изложбе архитектуре као репрезентативни узорак, културна и институционализована пракса имају значајну улогу у конституисању друштвене стварности.
- Изложбе архитектуре као место посредовања између теорије и праксе архитектуре и јавности, имају улогу места презентације и истовремено места производње дискурса архитектуре, критичких истраживања и

колективних имагинација о архитектури у оквиру тумачења динамичних међународних и домаћих (националних) културних интеракција и хетерогене културне климе унутар саме Југославије у периоду од 1945. до 1991. године. Хронолошки след, односно питање периодизације и класификације изложби архитектуре, може се повезати са развојем друштвено-економских, политичких и културних дешавања у Југославији у периоду од 1945. до 1991. године.

- Промена разумевања улоге архитектуре и сврхе њене репрезентације, првенствено када је реч о држави, и њено измештање из поља економије и грађевинарства у поље културе, условљава промену места у оквиру којих су организоване изложбе архитектуре. Место организације изложби архитектуре дефинише и њен статус у друштву.
- Промене у политичким концепцијама савезне државе и њеног положаја у глобалном контексту и институционална позиција архитектуре у оквиру система који је у овом случају главни инвеститор градње, имале су утицај на начин на који су изложбе архитектуре коришћене као медиј националне саморепрезентације, од изложби југословенске архитектуре у периоду четрдесетих, педесетих и шездесетих година, до изложби „националних републичких архитектура – у седамдесетим и осамдесетим годинама 20. века. Кроз приказивање слике архитектуре, организатори су повратно градили слику о држави, како на унутрашњем тако и на спољашњем плану.

1.7. Научне методе истраживања

Током истраживачког поступка коришћено је више научних метода. У првој фази рада, у циљу дефинисања теоријских поставки релевантних за одређивање проблема и предмета рада, извршено је прикупљање и анализа доступних библиографских извора о предмету рада, односно о изложбама и изложбеним праксама у архитектонској теорији и пракси. Након ове фазе уследила је систематизација и категоризација информација, уз детаљну анализу критеријума

који су значајни за тему проучавања, односно за одређење релација: архитектура – изложбе, изложбе – друштво, друштво – архитектура. У исто време, применом историјско-интерпретативног метода установљене су хронолошке везе и узрочно-последични односи између друштвених промена и промена у домену архитектуре у Југославији, као и однос између глобалних идеја у архитектури и архитектонске праксе у Југославији.

У оквиру истраживања аналитичким методом обрађена су сазнања везана за изложбену праксу архитектуре у Југославији у датом периоду и извршена је селекција релевантних примера на основу њихове индикативности. Како се у истраживању обрађује релативно дуг временски период, значајан је број изложби архитектуре које су у овом периоду организоване. Да би се избегло хронолошко историографско излагање које прати линеарни развој изложбених формата, одабране су типолошки и садржајно најкарактеристичније изложбе за сваки од периода који се анализира.

Путем методе студије случаја, која се показала као најподеснија за истраживање, у изворима су идентификовани репрезентативни примери погодни за разматрање проблема истраживања. На основу увида из овог дела анализе, спроведена је компаративна анализа, а након тога и разматрање нових истраживачких питања у виду закључних разматрања.

Посебне и специфичне научне методе коришћене су у зависности од проблематике појединачних случајева који се анализирају – од анализе статистичких података, до техника које су карактеристичне за архитектонску делатност, од којих се као најзначајније издвајају: архитектонска анализа планова и пројеката који се односе на изложбене праксе, метода графичке анализе у случају изложбених експоната, као и мапирање релевантних података. Поред систематизације, извршена је и анализа грађе, затим анализа садржаја, компаративна анализа, обрада прикупљених података и израда студија случаја за најзначајније изложбе. Поред тога, у односу на предмет истраживања и његово позиционирање у шири друштвени, економски и културални контекст, у истраживању се приступило и анализи општих теоријско-појмовних значења.

1.8. Структура докторске дисертације

Рад се састоји из четири дела: 1) Увод, у којем се образлажу тема, предмет истраживања, циљеви истраживања, основне хипотезе, методе истраживања и структура рада; У другом делу рада објашњени су 2) основне теоријске поставке, затим референтни оквир истраживања, научни опис и анализа појмова који се односе на феномен изложби и изложбених пракси, наратива и улоге и значаја кустоса у процесу организације изложби. Након уводног дефинисања појмова дат је историјски приказ развоја изложби и њихов однос са институцијом музеја. Као важно теоријско полазиште у овом делу објашњен је изложбени синдром и одређене су улоге изложби као институције, медија и независне уметничке форме. У завршном делу овог поглавља приказан је однос изложби као феномена и архитектуре као дисциплине као и њихови међусобни односи. Поред тога, дат је приказ историјског и просторног контекста на који се истраживање односи, као и кратки историјски приказ изложби архитектуре које су у наведеном периоду организоване у Југославији и њихов однос са југословенским културним простором. Општи преглед изложби архитектуре омогућава приказивање промена, захваљујући ширем историјском контексту, које су настале приликом организовања изложби, као и јасније разумевање феномена изложби и његову развојну логику која је одредила његову историју.

У трећем делу су приказане студије случаја одабраних изложби и даје се 3) научни опис и објашњење резултата истраживања, кроз приказ и анализу друштвено-политичких догађаја и изложби архитектуре реализованих током истраживаног периода. У овом делу приказане су студије случаја које се односе на најрепрезентативније изложбе из посматраног периода. На основу критеријума који су дати у овом делу, приказане су изложбе односно наступи, Југославије на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године, наступ Југославије на Бијеналу архитектуре у Венецији 1991. године, изложба „Српска архитектура 1900 – 1970“ која је одржана 1972. године и Салон архитектуре у Београду који се први пут организује 1974. године.

Четврти део обухвата упоредну анализу групе изложби – две међународне и две националне изложбе и даје анализу и приказ могуће типологије изложбених манифестација.

Закључна разматрања представљају суму и синтезу резултата до којих се дошло током истраживања. Након закључка, следе списак коришћених библиографских јединица, структурираних према значају и азбучном реду имена аутора и прилози (илустрације).

1.9. Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата

1.9.1. Допринос области архитектуре и урбанизма

Питање изложбених пракси у оквиру архитектуре социјалистичке Југославије није до сада била довољно истражена тема. Осим појединачних примера у оквиру којих су биле истражене поједине изложбе као изоловани случајеви, до сада није урађено истраживање које се овом тематиком бави у континуитету, односно које покрива временски период постојања социјалистичке Југославије. У том смислу, предложено истраживање ће представљати прилог проучавању историје и теорије архитектуре и урбанизма Југославији у периоду од краја Другог светског рата до почетка деведесетих година 20. века.

1.9.2. Допринос ширем научном и друштвеном контексту

Рад представља допринос у изучавању југословенске послератне историје, као и теорије и историје архитектуре и уметности. Он садржи објашњење термина изложбених пракси и приказује историјски развој изложби архитектуре као и њихову позицију у оквиру ширег истраживачког контекста.

1.9.3. Очекивани допринос методологији

Како на предложену тему до сада није било свеобухватних истраживања, као и због тога што предмет истраживања (изложбе архитектуре) није могуће директно истраживати, теза ће, насупрот хронолошком излагању, бити конципирана као низ студија случаја репрезентативних изложби или групи изложби архитектуре. Свака

појединачна студија случаја, такође, подразумева и коришћење посебних метода и техника, у зависности од истраживачког проблема и предмета рада који се испитује. На тај начин, могуће је у једном раду обухватити комплексност теме, анализирати различите проблемске аспекте истовремено, и отворити нова питања за наредна истраживања.

1.9.4. Очекивани резултати истраживања

Истраживање ће детаљније одредити механизме и методе организовања и извођења изложби архитектуре, као и њихову улогу у оквиру архитектонске теорије и праксе. Поред тога, биће понуђена могућа класификација изложбених модела, како би се будућа истраживања изложби учинила доступнијим. У оквиру истраживања биће разматране опште теоријске одреднице које се односе на изложбе архитектуре, и биће одређена њихова улога у архитектонској пракси Југославије у назначеном периоду.

1.9.5. Очекивана примена резултата истраживања

Кроз проучавање односа између изложби, архитектуре и ширег друштвеног, економског, политичког и културалног контекста Југославије у датом периоду, не долази се само до података о историјату изложбених пракси, већ и до практичних сазнања о релацијама између архитектуре, изложбених пракси, институција културе и изложбених простора. Значај предложеног истраживања се огледа и у томе што ће нова сазнања о изложбеним праксама архитектуре у Југославији имати примену у процесу изучавања савремених кустоских пракси у архитектури.

II ФЕНОМЕН ИЗЛОЖБИ АРХИТЕКТУРЕ

Основно усмерење истраживања је ка дефинисању потенцијала изложби да рефлектују промене историјских, политичких и културних дешавања, као и да функционишу као места за промовисање расправе о релевантним друштвеним и културним питањима. У том циљу, као полазна основа, у уводном делу се разматрају основни појмови од значаја за дефинисање изложби као и историјски развој изложби као места презентације и репрезентације. На тај начин се кроз уводно дефинисање појмова и генезе изложбених формата, на почетку истраживања, одређује теоријско и практично истраживачко поље у оквиру којег се позиционира модалитет приступа теми изложби и њиховом односу са пољем архитектуре. Да би се објасниле теоријска и појмовна платформа у оквиру које се дисертација *чита*, у овом делу биће појашњени термини из наслова дисертације – *изложбене праксе* и *југословенски културни простор*, у циљу одређења њихових могућих релација у контексту истраживања које следи.

Поред тога, биће одређен и историјски и просторни контекст истраживања у виду приказа друштвених, економских и културних прилика у Југославији у наведеном периоду и однос архитектуре, односно изложби архитектуре, са датим контекстом.

2. Појмовна и теоријска основа

Све већи број изложби које су подсећање на пређашње изложбе, односно које су њихова реконструкција или имитација, указује на све већу заинтересованост за историју изложби, колективну меморију о изложбама и преклапање теорије и праксе претходних изложби са савременим контекстом. Приликом истраживања изложби сусрећемо се са одређеним бројем појмова и термина који се употребљавају када се о изложбама говори, чита или пише. Када се изложбе припремају, организују или изводе, њих такође прати специфичан речник и термини који се односе на различита концептуална значења у оквиру ширег поља изложбених пракси. Међутим, често се ови појмови односе на конкретне ситуације, када се говори о појединачним изложбама, и не постоји њихова

консеквентна употреба у ширем контексту изложбене теорије и праксе. Како се препознаје да дискурс изложби, насупрот другим теоријско-академским дискурсима, проистиче директно из изложбених пракси, не постоји дефинитивно уређени систем значења и знања који се може користити на општем нивоу.

2.1. Дефинисање изложби

Организовање изложби из данашње перспективе може се посматрати као асемблаж (скуп) културалних пракси које за производ имају одређену поставку, која, као посредник у комуникацији, успоставља релације између експоната и њиховог окружења (контекста). Према речима Дороти Рихтер (Dorothee Richter), изложбе су производ дискурса и истовремено производе нове дискурсе и значења.⁵¹ Анализа *изложби* може се покренути од порекла (етимологије) саме речи. У овом случају неопходно је сачинити анализу значења и етимологије речи које се односе на изложбе. Значење термина *изложба* потиче од латинског појма *exibeo* (енглески *exhibition*), што значи показати, изложити на увид јавности, што истовремено значи да се нешто излаже јавној оцени, па је самим тим подвргнуто контроли или надзору.⁵² Из овога следи да тумачење појма изложбе може бити вишеструко, у зависности од контекста у оквиру којег се дати појам тумачи. С обзиром да се ради о комплексном друштвеном феномену, у зависности од начина посматрања, изложбе се одређују двоструко, као чин „јавног излагања“ (уметничких дела, произведених добара, ствари из природе итд.) и као „место где се излагање одвија“⁵³. Дефинисана на овај начин, изложба постоји истовремено као догађај и простор, тј. као акција и место (локација).⁵⁴ Разматране као догађај, изложбе су скоро увек скуп психолошких, естетских и идеолошких таложења, па се самим тим могу интерпретирати и разумети само уколико се сагледавају и промишљају у ширини друштвених збивања. Посматрани као место, простори

⁵¹Dorothee Richter, Exhibitions as Cultural Practices of Showing: Pedagogics, History and Theory, Bezalel // Issue No. 4 - The Ides of April, Spring 2007, http://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1173510036/richter_en/#fn-38

⁵²P. Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte-Umjetnost Srednjoisto;ne Europe u razdoblju 1945.-1989* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011) str. 17.

⁵³Maja Kastelic, „Contemporary exhibition: The rhetoric of the image“, pristupljeno 12. decembra 2011; <http://koperseminar.pbworks.com/w/page/6815898/Papers>.

⁵⁴Ibid.

изложбе су пуни дискурса – изложба није само оно што се појављује пред оком, изложба не подразумева само површну слику или приказ, већ обухвата скуп идеја, језика и механизма у оквиру којих се она материјализује, користећи најчешће свет уметности и културу као механизам производње значења и смисла.⁵⁵

У великом броју различитих одређења, једна од дефиниција изложбе коју даје Иво Мароевић каже да су изложбе „догађај у коме се друштво и време срећу и повезују у простору“⁵⁶. Према овој дефиницији, изложба је одређена као *догађај*, док се истовремено изложбе могу дефинисати и као *место* на којем се „производи“ и „конституише“ јавно мишљење, али и где се одиграва размена одређених (друштвених) вредности и моћи.⁵⁷ Мишко Шуваковић се начелно слаже са овом дефиницијом и додатно одређује изложбе као спектакл у оквиру којег је „спектакуларност материјално изведена као живи догађај оприсутњења и чулне преносивости „моћи“ у свакодневном животу друштва“.⁵⁸ Шуваковић приликом разматрања појма изложбе пише и о идеолошком аспекту сваке изложбе за коју каже:

„Идеологија изложбе није скуп оријентисаних сасвим рационалних интенција приређивача (кустоса, аутора концепције, финансијера, културних радника, политичара). Идеологија је неизвесна атмосфера (окружје) концептуализованих и неконцептуализованих могућности, одлука, симболизација, решења, прокламација, занемаривања (брисања), случајних избора, селекција, предлога, вредности, прећутних знања, цензура, ефеката јавног и приватног укуса, оправдања, жеља и друштвених функција које граде некакву за друштво и културу прихватљиву реалност изложбе“.⁵⁹

Даље, Шуваковић наводи да:

„[И]деологија једне изложбе или фамилије изложби није онај поредак (текст) порука које аутори изложбе пројектују и прокламују кроз своје уводне или пратеће текстове, већ она разлика намераваног и ненамераваног,

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ivo Maroević, „Izložba kao oblik muzejske komunikacije“, *Osječki zbornik* 21 (1994): 290.

⁵⁷ Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex“, in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996), p. 82.

⁵⁸ Miško Šuvaković, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“, *Platforma SCCA* 3 (2002); www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm.

⁵⁹ Ibid.

прихватљивог и неприхватљивог у односу јавне и прећутне сцене: свесног и несвесног, односно, дословног и фикционалног“.⁶⁰

Према Шуваковићу, идеологија изложбе није оно што је намењено прихватању од стране јавног мњења (*doxe*), већ оно што парадоксално формира *doxi* и представља њен израз (појединачни пример) у некаквој размени „друштвених вредности“ и „друштвених моћи“.⁶¹ Са дефиницијом изложби као местом размене слажу се и уредници књиге *Мислити о изложбама* (*Thinking about exhibitions*) који наводе да су: „Изложбе примарно место размене у политичкој економији уметности, где се значај конструише, одржава и повремено деконструише. Делом спектакл, делом друштвено-историјски догађај (чињеница), делом алат структурирања, изложбе успостављају и уоквирују културолошко значење уметности“.⁶² Изложбе као место спектакла и размене друштвених вредности и моћи поима и Валтер Бењамин. У приказу светских изложби, Бењамин изложбе дефинише као спектакле који су имали за циљ да глорификују производну вредност добара и да обезбеде оквир у којем би се промовисала потрошачка култура.⁶³

Изложбе се, такође, могу дефинисати као феномени који су ограничени просторно и временски.⁶⁴ У оваквој перспективи, изложба се сагледава као сума видљивих и записаних делова, истовремено јавна презентација и рецепција (дефиниција укореењена у самој етимологији речи) која до нас најчешће долази из прошлости путем фотографија, каталога и других архивских материјала. Самим тим, врло често, изложба на своје посетиоце утиче непосредно, путем другог медија или чак у неком другом времену, што мења снагу и важност њене поруке.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, „Introduction“ in *Thinking about exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (New York: Routledge, 1996), p. 2.

⁶³ Такође, Бењамин ове изложбе види као место на којем долази до стапања масовне публике, процеса индустријске производње и уметности, тј. као претходницу „културне индустрије“, односно као спој трговине, спектакла и културе. Walter Benjamin, „Food Fair – Epilogue to the Berlin Food Exhibition“, in *Walter Benjamin: Selected writings*, volume 2, part 1, 1927–1930, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005), 135.

⁶⁴ Svetlana Alpers, „The Museum as a Way of Seeing,“ in *Exhibiting Cultures*, ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), p.26.

Ипак, за разлику од својих историјских претходника, савремене изложбе поседују утицајније, иако не до краја разјашњене, потенцијале – како за уметничке праксе, тако и за успешније тумачење уметности и визуелних парадигми.

На основу претходно изложеног, може се закључити да су изложбе, као збирке (колекције) предмета, достигле свој пуни потенцијал тек када су постале део јавне сфере, односно, онда када је било омогућено да се и шира јавност упозна са њиховим садржајем. Дакле, изложба – као модел – увек претпоставља постојање одређеног предмета или збирке предмета (колекције) и њихову јавну презентацију. Питање „јавности“ је од великог значаја приликом дефинисања појма изложбе. Наиме, да би се неки догађај назвао изложбом, неопходно је да буде јаван, тј. да се омогући увид одређеног броја посетилаца одређеној ствари.⁶⁵ Без претпоставке јавности, изложбе не би могле да постоје и врло вероватно не би имале подједнак друштвени значај који имају данас. С обзиром да се креирање изложби може посматрати кроз примену одређених културалних образаца који стварају везу између изложеног дела и посетилаца, односно јавности, проучавањем изложби као модела јавне презентације могуће је показати како долази до трансформације значења и смисла у култури. Уколико се анализира историја изложби као модел у оквиру кога се могу пратити производња значења и трансформација у култури, у зависности од контекста, може се утврдити да изложбе не подразумевају затворене и завршене системе⁶⁶ и да се њихово значење и вредновање мења, проширује и инвертује у складу са начином концептуализације стварности у времену и простору у оквиру којих се дата изложба тумачи.⁶⁷ Самим тим, врло је тешко дати једнозначну и коначну дефиницију феномена изложбе, пре свега због тога што је готово немогуће једним појмом одредити све оно што изложба заправо јесте. Могућност и неопходност вишеструког тумачења изложби потврђује и Валтер Бењамин када говори о разлици између изложбене вредности (*exhibition-value*) и митске вредности (*cult-*

⁶⁵ Љиљана Гавриловић, *О политикама, идентитетима и друге музејске приче*, стр.15.

⁶⁶ Ненад Милошевић, „Човек се рађа усред језика: Границе вредности модернизма и постмодернизма, интервју са Мишком Шуваковићем“, *Кошава* 30 (1996), приступљено 20. децембра 2011, <http://www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/30/interw.html>.

⁶⁷ Љиљана Гавриловић, *О политикама, идентитетима и друге музејске приче*, стр.13.

value) ових манифестација.⁶⁸ Свакако, ова дистинкција је повезана са разликом у значењу термина *vorstellen* и *herstellen* – *приказати* и *конструисати*, пореклом из немачког језика, које користи Хајдегер када говори о изложбама у својим предавањима о пореклу уметничког дела.⁶⁹

2.1.1. Изложбене праксе

Уколико се разговор, говор и излагање мисли говорним или писаним језиком на одређену тему могу назвати дискурсом⁷⁰, онда је сасвим сигурно да су и изложбе један специфични дискурс са одређеном врстом знања које из њега произилази. Уколико дискурс разматрамо као, како наводи Мишко Шуваковић, „семиотичку радњу која смешта значење у временско-просторну ситуацију где неко за некога производи значење“⁷¹, онда се може рећи и да постоји специфични дискурс изложби са пратећим апаратом, значењима и појмовима. Имајући у виду претходно, може се поставити питање да ли постоји специфично знање о изложбеним праксама? Каква се онда релација успоставља између знања и моћу у контексту *археологије знања* коју успоставља Мишел Фуко? Уколико усвојимо поставку да нема знања без једне дефинисане дискурзивне праксе, поставља се питање да ли се изложбене праксе могу поставити као специфичне дискурзивне праксе? *Појмовник теорије уметности* наводи: „пракса је стварна, непосредна, физичка и чулна делатност насупрот теоријској, мисаоној, контемплативној и спекулативној активности.“⁷² Овом тумачењу се додаје и како је „Марксистички појам праксе, као освешћене делатности, критички појам на основу кога се анализирају и представљају облици друштвених односа производње, размене и потрошње добара и њима одговарајући политички концепти.“⁷³ Из овога следи да су *изложбене праксе* континуалне активности које се одвијају пре, за време или након самог чина изложбе, у оквиру којих се производе, размењују и приказују одређена знања.

⁶⁸ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” in *Walter Benjamin: Selected writings* Volume 3, 1935–1938, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006), 106.

⁶⁹ Ward, „What's Important About the History of Modern Art Exhibitions?“, 460.

⁷⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion Art, 2011), 182.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid., 581.

⁷³ Ibid., 581.

У тексту „Изложбе као културне праксе приказивања: Педагогије“ (Exhibitions as Cultural Practices of Showing: Pedagogics), Дороти Рихтер (Dorothee Richter)⁷⁴ прави упоредну анализу појмова који се односе на изложбене праксе у оквиру енглеског и немачког језика. У енглеском језику се за изложбе (exhibitions) везује термин *display*, док се у немачком, према Дороти Рихтер, употребљавају термини *Inszenierung* (презентација, постављање на сцену) и *Ausstellung* (изложба).⁷⁵ Код термина из немачког језика Дороти Рихтер додаје да се реч *Inszenierung* изводи из француског термина *mise-en-scène* који означава „стављање на сцену“, па се самим тим везује за свет позоришта, кабареа, опере и филма, док се реч *Ausstellung* везује за термин *zur Schau stellen* (приказивање) и односи се на изложбе у смислу вашара, сајмова и сличних догађаја.⁷⁶ Код енглеске речи *display*, која се у основном значењу односи на екран рачунара, или на визуелну презентацију података, чињеница, семантичко одређење речи упућује на то да се у овом случају ради о наглашавању саме „површине“, онога што се види без залажења у компликоване односе онога што стоји иза, у позадини оваквог приказа.

Диксурзивна анализа изложби и изложбених пракси у ствари је анализа експоната, њихових међусобних релација и контекста у оквиру којег су постављени, односно презентовани. Ради се о анализи текста изложбе, односно о анализи материјалних манифестација у процесу приказивања, сагледавања и схватања.

Риса Гринберг (Ressa Greenberg)⁷⁷ наводи да се о изложбама генерално говори као о „тренуцима у времену – изолованим тачкама – и реферише се на изузетне изложбе као значајне – просторно-временске тачке на путовању које скреће устаљене стазе или путање историје“.⁷⁸ Заправо, Гринберг тврди да се изложбе најчешће посматрају независно, свака за себе, као специфична места у простору и времену, као тачке, док би заправо требало да се посматрају континуално у

⁷⁴Дороти Рихтер (Dorothee Richter) је историчар уметности и кустос.

⁷⁵Dorothee Richter, Exhibitions as Cultural Practices of Showing: Pedagogics, History and Theory, Bezalel // Issue No. 4 - The Ides of April, Spring 2007, http://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1173510036/richter_en/#fn-38

⁷⁶Dorothee Richter, Exhibitions as Cultural Practices of Showing: Pedagogics, History and Theory, Bezalel // Issue No. 4 - The Ides of April, Spring 2007, http://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1173510036/richter_en/#fn-38

⁷⁷Ressa Greenberg, "Remembering Exhibitions": From Point to Line to Web"

⁷⁸Ibid.

оквиру ширих временских периода. Уколико је свака изложба тачка, онда се можда већи број изложби организованих у оквиру једног просторног, географског, институционалног оквира у одређеном тренутку, односно као део шире праксе, заправо може тумачити као *слој*. У датом истраживању изложбе архитектуре се разматрају као део одређене друштвене, струковне и културне праксе које су материјализоване у оквиру одређеног периода. Имајући у виду да је временски период који се истражује дуг, као и да се у оквиру овог периода може лоцирати велики број изложби архитектуре у најширем могућем значењу, можда је боље говорити о „слојевима“ уместо о стриктним историјским периодима. Мишел Фуко у својим истраживањима уместо историјског периода или епохе користи појам „слој“, по узору на археологију, чиме заправо не разматра појаве о ономе пре и ономе после, већ само детектује у контекстуализује одређени „слој“ у шири дисциплинарни оквир. Како се промене не могу стриктно детектовати, односно како се не могу одредити прецизни временски тренуци када нешто настаје, када долази до одређених прелома и смена, погодно је говорити о слојевима унутар изложбених пракси архитектуре. Слојеви изложби говоре о слагању одређених знања, промена система мисли или промена у начину на који се одређена ствар, односно архитектура, посматра или се о њој говори. Када се говори о *слојевима*, јасно је да се ради о дужем временском периоду у оквиру којег су се они таложили, односно о већем броју изложби које јесу или нису тематски повезане, али се односе на поље архитектуре.

2.1.2. Наративност изложби

Специфичност изложбених пракси може се одредити на основу дискурзивних аспеката изложби који заправо одређују њихова значења и наративни садржај.

Изложба је комплексна појава која се може читати као текст, као слојевити просторни и визуелни систем (апарат). Наративи историјата изложби нису засновани на појединачним делима или објектима, већ на догађајима који имају потенцијал да ухвате, обраде и сачувају комплексност (сложеност) одређених историјских момената. Историјат изложби је историјат ситуација, више него линеарни ток независних догађаја. Изложбе су друштвени догађаји који служе као

место критичког промишљања, интервенције и рађања нових идеја али и конформизма и конзервативизма.

Како се помоћу наратива конструишу просторна и културална значења путем изложби и како се преносе посетиоцима/корисницима? Архитектура носи садржај кроз организацију простора, материјала, друштвених односа и културних контекста. Како се наратив најчешће односи на причу, на след сукцесивних акција и догађаја, неопходно је разјаснити однос архитектуре и наратива, посебно у оквиру изложбених пракси архитектуре. У књизи *Архитектура и наратив: Формирање простора и културног значења (Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning)*, Софија Псара (*Sophia Psarra*) у уводном делу указује на различита виђења појма *наратив* и објашњава начин на који се архитектура повезује са њим. У тексту она преноси Колбијево објашњење да је наратив „...вид репрезентације који се односи на секвенцу, простор и време“. Такође, наратив се може посматрати као „структура, посебан начин комбиновања делова како би сачинили целину“, или као наратија, као процес, односно активност селекције, организовања и материјализације елемената приче у циљу постизања временски утемељених ефеката на посматрача. Наратив захтева наратора и читаоца на исти начин на који архитектура подразумева архитекту и корисника. Наратив као релација у комуникацији је посебна врста репрезентације која користи знак, како каже Пол Колби (*Paul Cobley*), који додаје да се, у зависности од начина на који се користи, могу издвојит три генерална приступа употребе репрезентације – рефлексивни, намерни и конструктивни приступ.

Наратив се у овом истраживању разматра као део већих очекивања и меморије (памћења) у оквиру којих се крај чита на почетку и почетак на крају, а не као појединачни след догађаја или случајева у времену. У случају архитектуре, тачније изложбених пракси архитектуре, у истраживању је акценат на условима у оквиру којих су се појединачне праксе развијале, а не на стилским или формалним одликама објеката који су приказивани. Објекти архитектуре су главни протагонисти, као специфични друштвени производи, али, са друге стране, као апстрактни регистри дебата о интерпретацији идеолошки мотивисаних директива о репрезентацији. Наратив није само садржај приче која је испричана, или начин

на који је интерпретира читалац, већ и начин на који је структурира и презентује публици аутор – писац, редитељ, архитекта или кустос изложбе. Релација између структуре наратива, перцепције и репрезентације је аспект наратива који је у најтежњој вези са архитектуром.

2.1.3. Кустоске праксе

Историјско „читање“ изложби могуће је путем архива и других посредних или непосредних сведочанстава. Међутим, специфични теоријски и уметнички значај који изложбе, као јасно дефинисане и одређене институције имају, мења се појавом кустоса и њиховим активностима у оквиру организовања и одржавања изложби. Изложбене поставке (прикази) обухватају просторни распоред, експонате, као и визуелне и садржајне аспекте који су неопходни приликом презентације информације. Изложба је истовремено физичка и интерпретативна средина, кроз коју се показују одређени експонати. Са развојем кустоских студија током 1990-их, изложбе постају значајно поље историјско-теоријског и уметничког истраживања. Развој изложбених формата омогућио је различите приступе приликом историјског истраживања и креирања савремених изложбених пракси.

Дуго се сматрало да је друштвена улога изложби чврсто фиксирана, као и да је јасно и прецизно одређен редослед догађаја везаних за њихову организацију. Изложба је сматрана местом на којем је уметник показивао свој рад заинтересованој јавности, односно где је своје идеје стављао на јавни увид и валоризацију. Међутим, оно што недостаје у овом низу, као један од важнијих фактора који је имао великог удела у крајњем обликовању и конципирању и изложбе и одабира уметника, јесте управо кустос, као модератор и селектор целокупног догађаја. Појавом кустоса, изложбена једначина се додатно усложњава, а след догађаја се мења.⁷⁹ У новом следу догађаја, уметник се сматрао анонимним аутором, док је кустос изложбе био онај који је био посредник између аутора (уметника) и његове публике. Аутор је био задужен за креацију, а кустос за селекцију. Постављен и представљен на овај начин, однос аутора и кустоса је у

⁷⁹ Уметници производе, тј. стварају дела, која затим кустоси одабирају и излажу у оквиру неке изложбе или одбијају да то учине.

ствари пресликавао сукоб ауторства и посредништва, индивидуе и институције, примарног и секундарног.

У савременим изложбеним праксама, кустос добија већу моћ и скоро ауторску позицију, па се дешава да се поједине изложбе не препознају по уметницима-учесницима изложбе, већ према кустосима и њиховим програмским начелима на основу којих су вршили селекцију дела и уметника. На основу тога, не изненађује тврдња Мишка Шуваковића да свако време има свој дискурс, тј. модалитет понашања и деловања и да је тренутно на снази „дискурс кустоса“:

„У овом времену транзиције и глобализма доминантан је дискурс кустоса. Реч је о деловању које није стриктно повезано са теоријским посредовањем, тумачењем и интерпретацијом уметности. Кустоски рад има референце ка теоретизацијама уметности и културе, али оне су инкорпориране у стратегије и тактике извођења микро или макро културалне политике. Нагласак је на предавању и излагању, а не на критичкој теоретизацији (...).“⁸⁰

Стратегије и тактике излагања, које примењују кустоси, део су ширих културних политика које одражавају друштвену реалност у односу на формирање естетских, дискурзивних и политичких идентитета (појединачних и колективних). У том смислу, куратор није само техничар који уређује и осмишљава изложбе, већ је врло често једна врста „политичког активисте“ који функционише у оквиру културне суперструктуре.⁸¹ Самим тим, једна од улога куратора приликом постављања изложбе као привременог места, јесте да креира контекст, тј. да оформи дискурзивни и просторни (физички) оквир унутар којег ће се промишљати одређена друштвена питања у односу на локални контекст. Овако постављена изложба има потенцијал да шири, утиче на културу и трансформише је, па самим тим куратори, као особе одговорне за осмишљавање, имају истовремено одговорност и моћ да кроз овај медиј пласирају и промовишу

⁸⁰Tihana Bertek i Ana Kovačić, „Države Istočne Europe su kao troglavi zmajevi“ (intervju sa Miškom Šuvakovićem), izvor: <http://www.kulturpunkt.hr/content/dr%C5%BEave-isto%C4%8Dne-europe-su-kao-troglavi-zmajevi>. Приступљено, 15. 06. 2016.

⁸¹Miško Šuvaković, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“.

одређене друштвене и културне вредности. Како су изложбе кроз историју имале велики утицај на друштвени дискурс и савремене токове, сама изложба и куратор имају политички потенцијал утолико што изложба као посебна врста медија доприноси јавном дискурсу и јавном мишљењу.⁸²

Из ових разлога, улога кустоса у уметности се радикално променила, док се артикулација кустоског деловања развија данас на сусрету различитих креативних, административних и теоријских пракси – од конципирања изложби, до рада на индивидуалним уметничким продукцијама, предавањима, итд. У зависности од контекста, улога кустоса се мења и постаје хибридна, па кустоси преузимају знања из разних друштвено-хуманистичких дисциплина, покушавајући да их повежу са уметничким и културним професионалним мрежама. Тачка повезивања и умрежавања знања постаје место примене техничких, методолошких и теоријских алата који су везани за концепцију и реализацију изложби савремене уметности.⁸³

2.2. Историјски развој изложби

Савремена концепција изложби као временски ограниченог приказивања уметничких и других артефаката у јавности формира се у 18. веку. Пре тога, већина уметничких предмета, световног карактера, били су део приватних колекција и доступни само уском кругу посетилаца који су најчешће припадали друштвеној елити тог периода.⁸⁴ Наиме, како наводи Флоријан Козак (Florian Kossak)⁸⁵, и у ранијем периоду су постојале различите „формалне експресије,

⁸²Tihana Bertek i Ana Kovačić, „Države Istočne Europe su kao troglavi zmajevi“.

⁸³Важну референтну тачку за разматрање односа између кураторства и политике представља критика модернистиче „беле коцке“ као идеолошки простор из 1970. године. Критику је изрекао уметник и критичар Брајана О’Доерти (Brian O’Doherty) у књизи *Унутар беле коцке* (Inside the White Cube).

⁸⁴Поменути предмети били су део раних дворских колекција, ренесансних кабинета куриозитета, енциклопедијских кунсткамера и касније су током 18. века постали део новооснованих музеја. Љиљана Гавриловић, *О политикама, идентитетима и друге музејске приче* (Београд: Етнографски институт САНУ, 2009), стр.13.

⁸⁵Флоријан Козак (Florian Kossak) је архитекта и предавач на Мастер студијама на Архитектонском факултету Универзитета у Шефилду. Поред професионалне праксе у области архитектуре, бави се теоријом изложби и њиховим потенцијалом као местом истраживања у архитектури.

просторне организације и друштвено-економске операције⁸⁶ које су по својим карактеристикама могле да се назову „изложбама“. Међутим, он додаје да је одлучујући период формалног обликовања, онога што данас називамо изложбама у најширем могућем смислу, наступио средином 18. века, када долази до промена у виду организовања првих приказивања ових предмета у јавности – тј. изложби.⁸⁷ Од овог тренутка, када су изложбе престале да буду намењене само члановима академске заједнице и друштвеној елити, долази до промена у рецепцији и продукцији уметности и уметничких дела уопште и изложбе, као форме јавне презентације и приказивања, све више добијају на значају и постају нераздвојиви део друштвених дешавања.

Феномен изложби у формату у којем их данас најчешће препознајемо повезан је са формирањем цивилног друштва у периоду касног 17. и почетка 18. века, када долази до трансформације чина приказивања дела (до тада резервисаног за елиту) усмереног ка широј публици.⁸⁸ Прва и најистакнутија институција која је почела да заступа праксу јавног излагања дела⁸⁹ намењеног широј јавности био је Париски салон, који се одржавао од 1737. године.⁹⁰ Салон је био основан као редовна изложба чланова Француске академије са намером да се уметност приближи јавном мњењу и са дугорочним циљем да се „добра“ (некада академска, а данас модерна и савремена) уметност наметне као једини заступник грађанства, односно као израз политичке моћи народа.⁹¹ Од самог почетка, Салон је представљао институцију коју је чинио комплексан систем различитих мишљења и интереса, међу којима је предњачио процес и механизам одабира учесника, заснован на одлукама жирија и критикама Салона. Критика и жири

⁸⁶ Florian Kossak, „Productive Exhibitions: looking backwards to go forward,“ in *Museum making: Narratives, Architectures, exhibitions*, ed. Suzanne Macleod, Laura Hourston Hanks and Jonathan Hale (London and New York, Routledge, 2012), 213.

⁸⁷ Martha Ward, „What's Important About the History of Modern Art Exhibitions?,“ in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996), p.454.

⁸⁸ Уметнички артефакти су и пре овога били излагани, али никада пре тога њихово излагање није подразумевало тако широк круг посетилаца.

⁸⁹ Термин „излагати“ уобличен је у том истом периоду, иако се у почетку није односио искључиво на уметност и у прво време је означавао генерално излагање-показивање у јавности – „приказати“ (нешто) јавно, у сврху забаве или надметања. Љиљана Гавриловић, *Музеји и границе моћи* (Београд: Књижара круг, 2011), 29.

⁹⁰ Martha Ward, „What's important about the history of modern art exhibitions?,“ in: *Thinking about exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (London, New York: Routledge, 1996), p. 454.

⁹¹ Ibid.

функционисали су као медијатор и коректор идеолошких и политичких циљева.⁹² Имајући у виду да су критеријуми по којима су се бирали учесници били утемељени подједнако на политичким колико и на естетским критеријумима, јасно је да су учесници Салона били више делегати него представници уметничког света, што иде у прилог чињеници да је Салон одувек представљао друштвено-политичку институцију.⁹³

Након Париског салона, успоставља се велики број изложби, тј. збирки уметничких предмета који су били изложени на увид јавности. У почетку, изложбе су представљале управо то: збирку, колекцију или велики број уметничких предмета на једном месту. Како прве изложбе нису имале посебан систем приказивања или разликовања жанра, најчешће су се састојале од великог броја експоната постављених без очигледног реда и редоследа. Међутим, како је у основи сваке збирке да „описује, класификује“⁹⁴ и стално ре-конструише свет, као материјализацију о томе како он изгледа, како је устројен и ко га контролише“⁹⁵, временом се јавља идеја о посебном начину организације и презентовања експоната. У другој половини 19. века долази до промене свести о односу између посматрача – посетиоца и изложеног дела, тј. збирке, као и на које начине се на овај однос може утицати. Првобитно, изложба се разматра као збирка, колекција, сакупљени материјал кроз чије се слагање (асемблаж) конструише и наглашава значење објекта које приказује и структурира искуство посетиоца, тј. посматрача.⁹⁶ Приликом разматрања појма збирке у оквиру књиге *О политикама идентитета и друге музејске приче*, Љиљана Гавриловић каже:

⁹² Ibid.

⁹³ О значају Салона можда говори податак да је након успоставе Париске комуне 1871. године основано засебно Министарство уметности чији је један од задатака била управо реформа Салона с циљем укидања жирија, како би сами уметници могли да се баве организацијом Салона (и пре ове реформе било је покушаја отклањања утицаја жирија, па је тако 1863. године основан Салон одбијених (Salon des Refusés) као „алтернатива дискриминирајућој политици службеног жирирања Салона“). Овакве и сличне праксе се настављају и након званичног укидања жирија на Салону и резултирају великим бројем „отпадничких“ салонских институција „које су и до данас опстале као израз демократског плурализма“. Ivana Mance, „Model salonske izložbe“, *Zarez* 242 (2008), pristupljeno 20. novembra 2011, извор: <http://www.zarez.hr/pages/242/vizualna5.html>.

⁹⁴ Према речима Елснера и Кардинала (Elsner i Cardinal), наука о класификацији је „право огледало нашег мишљења, њене промене су најбољи водич кроз историју перцепције“. Љиљана Гавриловић, *Музеји и границе моћи*, стр. 28.

⁹⁵ Љиљана Гавриловић, *О политикама идентитета и друге музејске приче*, стр. 12.

⁹⁶ Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001), p. 68.

„Свака збирка (ствари, мисли, идеја – једно увек подразумева и остало) има две основне карактеристике. Она је концептуализована у складу са идејом сакупљача о томе шта је вредно и шта њој жели да каже/покаже, а истовремено је оно што било ко, од оних који са њом комуницирају, мисли да она јесте. То наравно значи да сакупљач и посматрач (онај ко споља чита/тумачи збирку) могу имати потпуно различите перцепције вредности/значења целокупне збирке, као и њених појединих делова/елемената. Однос сакупљача и посматрача према сакупљеном материјалу, организованом у било коју врсту збирке, увек је однос изнутра: споља, дефинисан границама.“⁹⁷

У даљем тексту, ауторка дефинише те границе као реалне (оно што стварно постоји унутар збирке) и/или идеалне (оно што би требало да постоји унутар ње). Затим их даље разматра као променљиве и зависне од контекста у којем је настала збирка, као и од дискурса сакупљача и посматрача. Разматрајући појам збирке и сакупљања, Љиљана Гавриловић паралелно са појмом изложби разматра и историју музеја, као институције која је историјски установљена након изложби,⁹⁸ али која је у много чему повезана са њима. Приликом разматрања односа изложби и музеја мора се поћи од чињенице да, паралелно са настанком и развојем изложби, долази и до формирања институције музеја као места која имају много заједничких карактеристика са овим манифестацијама.⁹⁹ Музеји су путем изложби приказивали збирке ствари које су класификовале, описивале и стално реконституисале свет, материјализујући идеје о томе како тај свет изгледа, како је устројен и ко га контролише.¹⁰⁰ Као новоформиране институције, музеји, галерије и изложбе имали су кључну улогу у формирању модерне државе као едукативне и цивилизацијске тековине, па је средином 18. века формирање и развој оваквог типа институција и догађаја постало приоритет свих националних држава у

⁹⁷ Љиљана Гавриловић, *О политикама идентитета и друге музејске приче*, стр. 12.

⁹⁸ Формирање модерних музеја почело је паралелно са формирањем европских националних држава. Британски музеј је формиран 1753. Године, а Централни уметнички музеј у Лувру 1793. године. Музеји као институције развили су се из ранијих дворских колекција, ренесансних кабинета куриозитета и енциклопедијских кунсткамера. (Ibid., стр. 14)

⁹⁹ Овде се, пре свега, мисли на неопходност јавног излагања, тј. постојање публике којој су и музеји и изложбе били намењени као креатори ширих, контекстуализованих слика културе. Љиљана Гавриловић, *Музеји и границе моћи*, стр. 30.

¹⁰⁰ Ibid., стр.28.

повоју, с обзиром да су се показали као врло успешни културни катализатори приликом регрутовања и учествовања грађана у јавном животу.¹⁰¹

Иако су музеји типолошки формирани у наведеном периоду, Флоријан Козак, у разматрању порекла те институције, пише да се овај термин употребљавао и у периоду од 15. до 18. века, иако не у потпуности са данашњом конотацијом и значењем. Појам *музеј* или, како Козак наводи, „*mouseion*“ имао је више слојева значења и односио се како на збирку артефаката тако и на објекте (зграде) у оквиру којих су ови артефакти били смештени, односно, како он наводи, музеји су „...више били нематеријални концепт а не специфична типолошка категорија. Најбитније, ови музеји су били активна места истраживања, експериментисања и производње знања“.¹⁰² Античко значење термина „*mouseion*“ односи се на „посвећено место или склониште муза у којем су богови и покровитељи песника, уметника и учених људи били поштовани.“¹⁰³ Са друге стране, „*mouseia*“ је означавала место где су чуване скулптуре посвећене музама. Ови простори су често били повезани са школама или клубовима у којима су се окупљали песници и филозофи и временом су постала места окупљања уметника и учених људи. Такво значење, везу и асоцијацију ових места са школованим људима и простором где се знање не само складишти, већ се и производи, преузели су италијански хуманисти у 14. веку.¹⁰⁴ Појам музеја се у овом периоду односио како на институције, различите објекте, тако и на публикације које су биле намењене ширењу знања. Из овог облика се за време ренесансе развио „*studiolo*“ као место где су различити артефакти чувани не само због њихове материјалне или духовне вредности, већ да би били изучавани и показивани.¹⁰⁵ Студиоли су имали карактер лабораторије или радионице у којима су паралелно текли производни процеси и процеси изучавања. У оквиру различитих појавних категорија посебно су важни студиоли који су били у власништву владара тог периода и који су, како наводи Ђузепе Олми (Giuseppe Olmi), „покушај да се изврши апропријација и да се разуме реалан свет у минијатури, да се конституише место одакле ће владари симболички остварити превласт над целим природним и артифицијелним

¹⁰¹ Ibid., стр. 32.

¹⁰² Florian Kossak, „Productive Exhibitions: looking backwards to go forward“, 213.

¹⁰³ Ibid., 215.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., 216.

светом.¹⁰⁶ Како наводи Козак, у том контексту су студиоли били мање места знања, а више места симболичке моћи, иако су артефакти у њима били и даље недоступни за јавност.¹⁰⁷ Из форме студиола развио се нови тип збирки или места за колекције која су била полујавна, из којих су се касније развиле такозване *уметничке или собе чуда* (*Kunstkammer, Wunderkammer*) у 16. веку. Са овим собама по први пут се успоставља посебан тип објекта који се планира и гради искључиво у сврху смештаја и презентовања одређене колекције артефаката.¹⁰⁸ Иако се у овом случају и даље ради о приватним просторима, долази до промене у третману експоната. За разлику од студиола који су били место истраживања и експеримента, у случају уметничких и соба чуда долази до померања фокуса и експонати добијају естетску улогу, па су самим тим морали бити видљивији. Према мишљењу многих аутора, и даље се ради о местима која је требало да симулирају „свет у малом“ и да пруже симболички оквир контроле и управљања њиховим власницима. Даљом еволуцијом соба уметности и чуда, током 16. и 17. века развија се модел *кабинета занимљивости* (*cabinet des curiosités*) који су, за разлику од својих претходника, потпуно ослобођени конотације микропростора који симболишу шири макросвет. Код кабинета занимљивости акценат је на естетском доживљају – посебан простор, посебна диспозиција експоната, посебан ентеријер – све у служби креирања савршене слике коју би други требало да конзумирају.

Комплексна генеза места презентовања и организовања изложби је заправо кулминирала у другој половини 18. века, када долази до формирања музеја, мање-више у формату у каквом их данас препознајемо. Како је већ речено, с обзиром да настају и развијају се паралелно са институцијом музеја, питање формата изложби може се разматрати упоредо са разматрањем институције музеја (па и позоришта) у одређеном броју случајева.¹⁰⁹ Међузависност изложби и музеја првенствено се огледа у томе што су изложбе постале медијум кроз који се показивала важност

¹⁰⁶Giuseppe Olmi, 'Science-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries', in *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, eds. O. Impey and A. MacGregor (Oxford: Clarendon Press, 1985), 5.

¹⁰⁷Florian Kossak, „Productive Exhibitions: looking backwards to go forward“, 216.

¹⁰⁸Ibid., стр. 216.

¹⁰⁹Љиљана Гавриловић, *Култура у излогу: ка новој музеологији* (Београд: Етнографски институт САНУ, 2007), стр. 54.

грађе сакупљене у оквиру музеја.¹¹⁰ Унутар музеја, управо изложбе показују сакупљену грађу и управо путем организације изложби музеји потврђују своју друштвену улогу, комуницирају са публиком, укључујући се у савремено друштво.¹¹¹

2.2.1. Музеји и изложбе

Историјат изложби се мора повезати са историјом настанка музеја и уметничких галерија. У овом контексту, према речима Мишела Фукоа, могуће је разумети технологије приказивања као праксе у оквиру којих се производе одређени субјекти и хијерархијски односи међу њима. Изложбени простор и саме изложбе постају део веће поставке или апарата, односно, могу се посматрати у оквиру оног што Луј Алтисер означава као државни идеолошки апарат. У овом случају изложбе се разматрају као место едукације, односно изложба је у овом случају увек само место комуникације између посетиоца и процеса материјалне производње и производње знања у односу на правила дискурса и идеологије који су уписани у њих.

Из досадашњих истраживања може се закључити да се у највећем броју случајева проучавање изложби везује за историју музеја и музејских институција, као и да су изложбе нераскидиво повезане са историјом музеја. Веза између музеја и изложби може се одредити двосмерно, у зависности од тога да ли се музеј разматра као место одржавања и просторни оквир изложбе или се изложба разматра као основни облик комуникацијске функције музеја. У првом случају појам музеја се односи на објекат, простор, место одржавања изложбе, док се у другом случају музеј разматра као институција која сакупља, чува, истражује, комуницира и излаже материјална сведочанства епохе и посредством изложби успоставља контакт са публиком и едукује је. У оваквом контексту изложба се обично дефинише као скуп предмета који су организовани према одређеним критеријумима, а који служе да би публика (јавност) нешто од њих научила путем порука које ти предмети преносе. Самим тим се музејски предмети, односно

¹¹⁰ Музеји представљају компликоване механизме састављене од бројних елемената, са разноликим циљевима и методама рада. У оквиру музеја одвијају се бројне активности које су усмерене на проблемима научних истраживања, организацији изложби, конзервацији или образовним програмима. Ibid.

¹¹¹ Ibid., стр. 55.

изложбе, могу сматрати важним у идентификацији одређеног простора и времена. Приликом разматрања односа изложби и музеја мора се поћи од чињенице да, паралелно са настанком и развојем изложби, долази и до формирања институције музеја као места која имају много заједничких карактеристика са овим манифестацијама.¹¹² Музеји су путем изложби приказивали збирке ствари које су класификовале, описивале и стално реконституисале свет, материјализујући идеје о томе како тај свет изгледа, како је устројен и ко га контролише.¹¹³ Као материјализације одређеног концепта, односно идеје, изложбе су, према речима Принца (Prince), материјализоване „земље снова“ у оквиру којих објекти играју кључну улогу.¹¹⁴ Као резултат процеса селекције и манипулације информацијама које носе експонати приказани на изложби, а односе се на кустоса, објекти на изложби су свесно или несвесно поново кодирани у односу на своје оригинално значење. Остаје оригинална порука објекта, али се они додатно редефинишу у односу на контекст изложбе која је намењена посетиоцу.

У књизи *Музејско искуство (The museum experience)* Џон Фалк и Лин Диркинг (John Falk и Lynn Dierking) предлажу анализу комуникације у оквиру музеја, односно музејског искуства, па самим тим и изложби из перспективе посетиоца.¹¹⁵ Наиме, они свој аналитички модел граде на интеракцији три контекста који према њима утичу на начин на који се изложба презентује: индивидуални, друштвени и физички контекст. У оквиру индивидуалног контекста аутори подразумевају знања и искуства посетиоца, његова интересовања, мотиве и идеје. У овом домену сваки посетилац и сама изложба под утицајем су ширег друштвеног контекста који подразумева утицај екстерних фактора који се манифестују кроз културалне, политичке, економске системе, заступљене у тренутку одржавања изложбе. Када говоре о физичком контексту, Фалк и Диркинг разматрају улогу архитектонског оквира изложбе, места излагања, односно изложбеног простора. Анализа која следи има намеру да прикаже изложбе као места у оквиру којих се приказују идеје

¹¹²Овде се, пре свега, мисли на неопходност јавног излагања, тј. постојање публике којој су и музеји и изложбе били намењени као креатори ширих, контекстуализованих слика културе. Љиљана Гавриловић, *Музеји и границе моћи*, стр. 30.

¹¹³Ibid., стр. 28.

¹¹⁴D. Prince, "The museum as dreamland", *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 4 (1985): 243–250.

¹¹⁵J.H. Falkand, L.D. Dierking, *The Museum Experience* (Washington:1992).

и намере онога ко изложбе организује, односно да се путем предлога њихове типологије одреди онтолошки карактер и структура тих изложби.

Иво Мароевић пише да изложбе креирају затворени информацијско-комуникациони систем. Доминантна перцепција, да су изложбе увек део активности које се одвијају у оквиру институције музеја, и да се одвијају унутар физичког оквира ових објеката, повезују изложбе са историјом музеја. Према речима Данкана и Валаха (Duncan & Wallach), музеји су, као цркве и храмови у прошлости, имали идеолошку улогу да кроз селекцију објеката изложених у унапред креираном контексту трансформишу идеологију из апстрактне у реалну категорију.¹¹⁶ Посетиоци су на овај начин делимично приморани да прихвате интерпретације и приказе који су им понуђени у оквиру музеја као медија који одређује значење изложеног предмета.

Три појма се понављају у овим дефиницијама: експонат (материјал), простор (место), и публика (јавност). Самим тим, примарна подела изложби може се направити на основу ових појмова, односно према томе шта изложбе приказују, где приказују и коме приказују. Ово је примарна подела, такоређи искуствена и најједноставнија. Наравно, број и врста подела, односно типологија изложби, умногоме зависи и од оног ко их прави, у ком контексту и са којом намером. У разматрању музејских изложби, Иво Мароевић прави поделу на сталне поставке, привремене изложбе, и тематске изложбе.¹¹⁷ Мароевић у овом случају комбинује више параметара, временски рок и структуру изложбе, и оваква подела се може применити на највећи број изложби у оквиру музејске праксе.

Петер ван Менш (Peter van Mensch), користећи ранија теоријска разматрања на ову тему, као и своје лично искуство и савремену изложбену праксу, изложбе дели по *структури, стилу и техници*.¹¹⁸ Подела према *структури* односи се на организацију изложбеног материјала (експоната), и у овом случају Менш се ослања на типологију Маргарет Хал (Margaret Hall) која препознаје два основна

¹¹⁶C. Duncan and A. Wallach, 'The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis', *Marxist Perspective* 1 (4) (1978): 28–51.

¹¹⁷Ivo Maroević, *Baštinom u svijet* (Petrinja: Matica hrvatska, 2004). Погледати и у: Ivo Maroević, „Музејска изложба – музејски изазов“, *Informatica Museologica* 34, 3/4, (2003) и Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta, 1993.).

¹¹⁸Peter van Mensch, „Characteristics of exhibitions“, *Museum Aktuell* 2003 (92): 3980–3985.

приступа (стратегије) – таксонометријски и тематски.¹¹⁹ Према таксонометријском приступу, материјал за изложбу се разврстава на основу класификације, тј. на основу инструменталне рационализације.¹²⁰ Таксонометријски приступ подразумева да се експонати разврставају на основу сличности, тј. на основу, како Џорџ Буркав (George Ellis Burcaw) каже, генетске сличности између експоната.¹²¹ Маргарет Хал оваквом приступу супротставља тематски приступ, који подразумева да се изложба структурира на основу одређене теме, што, према њеном мишљењу, подразумева и намеру да исприча причу (наратив, наратологија). Овај тип Мајкл Шанкс и Кристофер Тајли (Michael Shanks, Christopher Y. Tilley) описују као „наративни приказ“ у оквиру којег се посетиоци воде кроз изложбу, при чему се од њих очекује да паралелно са просторном диспозицијом експоната расте и њихово знање о теми.¹²² Овај тип изложби подразумева линеарну наратију која се повезује са наратијом каква се најчешће среће у књигама или филмовима. И док се код првог типа сваки експонат сам за себе позиционира у изложбеном контексту, у оквиру другог типа експонати су међусобно повезани и чине ланац или мрежу у којој сваки од њих појединачно има одређену улогу у наративној структури изложбе. Сличну поделу, само другачије именовану, предлажу и Верхав и Митер (Verhaar & Meeter) који препознају изложбу која је заснована на објекту и изложбу засновану на одређеном концепту (идеји).¹²³ Ова стратегија, иако слична подели коју предлаже Маргарет Хал, није заснована искључиво на типологији изложбеног материјала, већ се ослања и на шири контекст изложбе, с обзиром да није настала искључиво на основу разврставања експоната, него подразумева генералну атмосферу изложбе и њен просторни оквир.¹²⁴ Таксонометријски приступ какав предлаже Маргарет Хал подржавају и Мајкл Шанкс и Кристофер Тајли који овакав приступ називају објективним, за разлику од необјективног (антирационалног) приступа,

¹¹⁹ Margaret Hall, M. *On display* (London: 1987), 25.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ George Ellis Burcaw, *Introduction to museum work* (Nashville: 1975), 121.

¹²² Michael Shanks and Christopher Y. Tilley, *Re-constructing archaeology* (Cambridge: 1987).

¹²³ J. Verhaar and H. Meeter, *Project model exhibition* (Leiden: 1988).

¹²⁴ У оквиру првог типа експонат је централан, док други тип подразумева да је примарна прича, односно наратив изложбе у оквиру којег експонати имају секундарну улогу, више као илустративни елемент, а мање као елемент, односно као експонат по себи. Иако се језички ради о врло сличним категоријама, Петер ван Менш напомиње да су различите премисе на основу којих се ради калсификација ових типова. Peter van Mensch, „Characteristics of exhibitions“, 3.

који подразумева да се објекти на изложби разврставају искључиво на основу њихових естетских квалитета. За овакав приступ аутори кажу да је заправо ретко када примењен самостално и да се најчешће уочава као мањи део у оквиру система приказа који је заснован на објективним параметрима и да је најчешће резултат индивидуалних одлука, а не формализованих принципа и стратегија. Иако је више изузетак него правило, естетски приступ, односно разврставање експоната на основу формалних и естетских карактеристика, само је један од приступа који Шанкс и Тајли називају субјективним.¹²⁵

Поред *структуре*, Петер ван Менш пише да се изложбе разликују и по *стилу*, при чему се под стилем подразумева атмосфера, односно ефекат који изложба као целина има.¹²⁶ Стил се односи на сценографију изложбе која се користи како би се појаснила и додатно нагласила порука, тј. идеја изложбе или, другим речима, драматургија простора (*Dramaturgie der Räume*).¹²⁷ У овом контексту Менш наглашава да свака изложба по својој природи има едукативни карактер и да има за задатак да публици пружи неко знање које до тада није имала. Метод може да варира, али је суштина изложбе да производи знање о одређеној теми, у оквиру одређене циљане атмосфере.

Финална категорија поделе изложби према *техници* односи се на технику комуникације, тачније на степен интеракције између експоната и посетиоца, и у том смислу Маргарет Хал разликује активне и пасивне изложбе.¹²⁸ Прва група подразумева статичан однос посетиоца према експонатима, док се у оквиру друге групе очекује да посетилац ступи у интеракцију са експонатом, како би открио поруку изложбе. Посматрано из данашњег контекста, може се закључити да се највећи број изложби из прошлости може сврстати у прву групу, док се савремене изложбене и музејске праксе све више ослањају на другу, тзв. групу интерактивних изложби.

¹²⁵ Peter van Mensch, „Characteristics of exhibitions“, 4.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ M. Roth, ‘Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000,’ *Museumskunde* 66 (1) (2001): 25–32.

¹²⁸ Peter van Mensch, „Characteristics of exhibitions“, 5.

Оваква подела музејских изложби може се директно применити и на типологију изложби архитектуре. Претходна анализа показала је да се приликом класификације изложби појављује велики број параметара који се могу користити и међусобно комбиновати. Врста и број параметара у највећем броју случајева зависе од специфичних услова у оквиру којих се подела формира, као и од сврхе поделе. Имајући у виду да је сврха сваке типологије да идентификује и поједностави одређене феномене, може се рећи да је свака типологија, као и критеријуми који се појављују у оквиру ње, добра или прикладна онолико колико су примењиви њени резултати. Иако се у случају изложби не може успоставити егзактна мерљивост критеријума, њихова природа упућује на субјективно опредељење аутора који формира типологију, са јасном и доследном применом поделе од почетка до краја.

2.2.2. Перформативност музеја

У детаљнијем одређивању односа музеја, архитектуре и изложбе, као међусобно зависних категорија, битно је одредити значење појма перформативности¹²⁹ музејске установе, који Јелена Стојановић дефинише „као врсту критичке методологије која се састоји у анализи дејства једне установе у процесу формирања субјекта и која је схваћена као анализа ритуала, чина који се понавља и чини основ делатности сваке установе.“¹³⁰ Према њеним наводима, приликом одређивања перформативности, превасходно се анализира физички оквир дате установе (архитектура, градитељски стил, поставка експоната, организација поставке итд.), након чега се анализира „текстуални предложак дате установе“¹³¹ – за који она каже да је увек одређен дисциплином историје уметности и да се може одредити на два начина: као приступ кроз одређени период (или периоде) или је монографског карактера.

Појмом перформативности музејских установа бави се и Керол Данкен у својој студији о улози првих јавних музеја, која перформативност одређује као

¹²⁹Перформативност као критичка категорија има широк спектар значења. У овом случају биће коришћене дефиниције Керол Данкен и Јелене Стојановић.

¹³⁰Јелена Стојановић, „Модернизам и музеј: Дијалектика перформативности,“ *Зборник Народног музеја – Историја уметности XVIII–2* (2007): 472.

¹³¹*Ibid.*

искуство које настаје као део „дисциплинарне и дисциплинујуће стратегије којој посетилац музеја мора да се повинује да би ушао и остао у музејској згради“¹³² Према њеним речима, прихватајући ова правила, посетилац „постаје део паноптичке ситуације и врло добро ‘зна’ да је посматран/а, надгледан/а, контролисан/а. Зна да ће ако погрешити бити кажњен/а, искључен/а из игре, односно избачен/а из музеја“. Перформативност музеја утиче на посетиоца да се уживи у своју улогу, у потпуности се изједначавајући са идеолошким очекивањима установе као савршени субјекат перформанса. Поред тога, Керол Данкен види улогу перформативности и у томе што су музеји од почетка били део „статусне игре посредничке потрошње“, коју Вејблен назива посредном или индиректном потрошњом¹³³, и новог друштвеног поретка.¹³⁴ Данкенова сматра да су музеји „дискурзивне направе“ које су формиране после Француске револуције и да су прављене „као нека врста објективизације или као агенти ширења, распрострањања постреволуционарне реторике у процесу стварања субјекта ове идеологије.“¹³⁵ У наставку, Керол Данкен додаје и да су музеји „света/посвећена места“ и места „цивилизујућих ритуала“ путем којих се посетиоци симболички укључују у одређено друштво.¹³⁶ Како Данкен даље тврди, кроз своје историјске инкарнације јавни музеји су имали дуплу улогу. Прву – да буду место лиминације „маркиране зоне унутар времена и простора у оквиру којих посетиоци, искључени из својих свакодневних животних активности, препуштају себе другачијим искуствима.“¹³⁷ При томе су у овом процесу коришћене различите технике и промовисани модели пожељног понашања унутар простора музеја, као што су наметнута тишина, ограничено кретање и креирана атмосфера контемплације кроз

¹³² Carol Duncan, *Civilizing rituals: Inside public art museums* (London: Routledge, 1995), p. 7.

¹³³ За дефинисање појма посредне или индиректне потрошње (vicarious consumption) погледати: Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (New York: B. W. Huebsch, 1918), Приступљено 15. фебруара 2012, извор: http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=1657&chapter=142967&layout=html&Itemid=27.

¹³⁴ Наиме, у прилог овој тврдњи наводи се студија Брендона Тејлора који у оквиру студије о британским уметничким музејима и анализи њихове улоге у формирању универзалног субјекта истиче важност, тј. функцију одевања при посети музеју, као један од изузетно ефикасних видова друштвене селекције. Brendon Taylor, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public 1747–2001* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1999).

¹³⁵ Према речима Керол Данкен, на основу своје улоге, као утицајне, важне и друштвено присутне установе са прецизном друштвеном улогом, музеји су одредили двадесети век као „век музеја“.

¹³⁶ Carol Duncan, *Civilizing rituals: Inside public art museums*, 9.

¹³⁷ Carol Duncan, The Art Museum as Ritual, in *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995), 20.

архитектуру музеја и галеријског простора. Са друге стране, кроз организацију експоната и кроз одређивање линеарног кретања кроз музеј, у музејима се најчешће креира универзални наратив о еволуцији и прогресу кроз време, који посетиоца едукује како да се креће и да кроз то кретање повећава своје знање о одређеној теми.

Ове две одлике, односно улоге музеја, да буду место оддвајања од свакодневног живота и успостављања едукативне праксе кроз експонате и њихову организацију уз идеју о универзалној истини, довеле су, према речима Ким Вест (Kim West), до критике модерних уметничких институција.¹³⁸ Брајан О'Доерти (Brian O'Doherty) галеријске просторе и правила по којима су организовани упоређује са средњовековним црквама, назива их квазирелигиозним просторима који искључују спољни свет.¹³⁹ Како он наводи, у галеријским просторима „...прозори су најчешће затарабљени. Зидови су бели. Таванице/плафони постају извори светла... уметничка дела су организована, окачена и изложена за студирање и истраживање.“¹⁴⁰ Брајан О'Доерти заључује да уметност у оваквим просторима постоји у бесконачној изложби, која галерији даје карактер гроба, како он наводи, те да неко мора да умре, како би се нашао тамо.¹⁴¹ Даглас Кримп (Douglas Crimp) музеје посматра као ексклузивне просторе модерности, који имају аспирацију да укину другост и да успоставе ред и хомогеност. Како Кримп наводи у студији „На рушевинама музеја“ (On the Museum's Ruins), Мишел Фуко је анализирао модерне институције изоловања – психијатријску болницу, клинику и затвор и њихове дискурзивне формације – лудило, болест и криминал, којима Кримп додаје и музеј као још једну институцију коју тек чека „археолошка анализа“ кроз дисциплину историје уметности.¹⁴²

Како наводи Ким Вест у својој студији, Керол Данкан, Брајан О'Доерти и Даглас Кримп своја тумачења институција уметности заснивају на њиховом позиционирању као простора издвајања у односу на свакодневицу, односно на традицији негирања музеја која своје корене има у периоду оснивања модерних

¹³⁸Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977* (Stockholm: Elanders, 2017), 11.

¹³⁹Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999), 15.

¹⁴⁰Ibid.

¹⁴¹Ibid.

¹⁴²Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), 48.

институција уметности.¹⁴³ Ким Вест додаје да је музеј предмет критике још од периода авангардних покрета – „Музеји, гробља“ како је Маринети изјавио у Манифесту футуризма из 1909. године. Музеји су били означени као место које одваја уметност од живота, односно простор за који Теодор Адорно каже да су „... породичне гробнице уметничких дела“¹⁴⁴ и за које Роберт Смитсон тврди да су „...гробнице, и да се ових дана све претвара у музеј.“¹⁴⁵

Питањем културне улоге музеја и еволуцијом модерних музеја бавио се и теоретичар и историчар културе Тони Бенет (Tony Bennett) у књизи *Рођење музеја: историја, теорија, политика* (The birth of the Museum: history, theory, politics).¹⁴⁶ Бенет кроз серију студија случаја пише о изазовима приликом размечања музеја и позиционира ово питање у средиште односа између културе и управљања, показујући да су музеји не само место инструкција већ и место реформи у оквиру којег се сусреће велики број друштвених норми и рутина. Кроз расправу о историјском развоју музеја паралелно са сајмовима и интернационалним изложбама, Бенет успоставља нове односе између савремених форми званичне и популарне културе, ослањајући се делимично на традицију критике музеја без употребе метафора као што су гробница или гробље, док истовремено преиспитује аналогију између музеја и светих места. За њега су музеји институције изложби, односно показивања, при чему су посетиоци и експонати (дела) заправо субјекти и објекти процеса излагања (показивања), организовани према логици саморегулације и дисциплине. За Тонија Бенета јавне установе уметности нису места негације друштвеног живота, већ су простори у оквиру којих се друштвени живот организује на основу нових образаца и начина на основу којих се дефинише субјективност, односно, како Бенет додаје, музеји су места биополитичке циркулације, више него места изолације и смрти.¹⁴⁷

¹⁴³Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 15.

¹⁴⁴Theodor W. Adorno, “Valery Proust Museum”, trans. Samuel and Shierry Weber, in *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1981), 175.

¹⁴⁵Robert Smithson, “Some Void Thoughts On Museums”, in *The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), 42.

¹⁴⁶Tony Bennett, *The birth of the Museum: history, theory, politics* (London and New York: Routledge, 1995), 2.

¹⁴⁷Ibid.

2.3. Изложбени синдром (*Exhibitionary Complex*)

Како бисмо што прецизније одредили историографски развој изложби, као и њихову теоријску основу, у овом делу рада разматра се појам „изложбеног синдрома“ (*exhibitionary complex*) који је имао велики утицај на формирање и развој феномена изложби. Изложбени синдром („изложбени комплекс“, прим. прев.)¹⁴⁸ део је теоријског полазишта које је извео Тони Бенет у намери да објасни феномен оснивања излагачких манифестација, музеја и галерија широм Европе током 18. и 19. века.¹⁴⁹ Преко овог појма, Бенет покушава да објасни начин на који је модерна држава, организовањем знања на изложбама и у музејима, покушавала да оствари нови начин утицаја на становништво.¹⁵⁰ Како би илустровао своје тврдње, Бенет је 1988. године у тексту извео теоријски концепт изложбеног синдрома (*The Exhibitionary Complex*) за који каже да репрезентује „...усавршени самонадгледајући (самонадзирући) систем погледа у оквиру којег се позиције субјекта и објекта могу заменити, у оквиру којег маса комуницира и саморегулише се кроз увид у организовани поглед у саму себе кроз призму моћи“.¹⁵¹

Покушавајући да дефинише овај комплексни појам, Бенет каже да се под изложбеним комплексом подразумева, пре свега, реформа уметничког изражаја који је требало да обезбеди нови начин ширења моћи владајуће елите. Он цео овај процес одређује као настајање изложбеног комплекса и каже да су оснивања музеја, галерија и мноштва изложби након 1871. године представљали симптом државног ангажмана у новим друштвеним околностима. Бенет означава појаве настале након Светске изложбе у Лондону 1851. године као нову форму „мекшег“ насиља које спроводи држава и у одређивању појма изложби позива се на теорије Мишела Фукоа – првенствено на појам „*carceral archipelago*“ – затворски архипелаг – у модерној држави. На основу ових теорија, Бенет закључује да је

¹⁴⁸ Сам појам је због своје комплексности веома тешко превести са енглеског језика. У оквиру овог истраживања користи се превод термина као „изложбени синдром“ у намери да означи скуп међусобно повезаних симптома који чине једну кохерентну целину идеја, теорија и пракси који историјски одређују појам изложби.

¹⁴⁹ Tonny Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995), 63.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

модерна држава покушавала да „освоји срца“ народа ширењем и презентацијом знања, пре свега оснивањем музеја и одржавањем изложби које је требало да утоле жеђ публике за изложбама, док су, са друге стране, омогућавале да држава преузме једну нову регулацијску и унапређивачку улогу посредника и добављача у области знања.¹⁵² Бенетово објашњење појма у једном делу фокусира се на развој догађаја у викторијанској Енглеској у којој је колонијализам одиграо велику улогу у реформи уметничког изражаја. Он пише о рецепцији примењене уметности из Индије на Светској изложби у Лондону 1851. године. Бенет на овом примеру описује изложбени комплекс као комбинацију науке, забаве и спектакла која је омогућила да се на изложби у Лондону колонијални поданици посматрају из научног угла, и да представља методу помоћу које је колонијална држава јавности представљала друге народе и на тај начин остављала утисак на сопствено становништво у метрополи.¹⁵³

Бенет, дакле, усваја Фукоов теоретски оквир о односу знања и моћи да би објаснио идеју моћи која се везује за медијум изложби. Бенет каже да су изложбе, захваљујући својој форми и позицији, постале „средство за ширење поруке моћи кроз друштво“. ¹⁵⁴ Како наводи Бенет, следећи Фукоа, нове форме излагања које су се појавиле средином деветнаестог века биле су део процеса настајања новог концепта знања, док су истовремено биле и део процеса формирања публике која ће то знање примати. Бенет даље наводи да су институције у оквиру којих су настајали системи излагања биле укључене у трансфер објеката и људи из затвореног приватног простора збирки, у оквиру којих су раније излагани ограниченој публици, у отворени и јавни простор излагања. Током времена, ове институције су постале средство за уписивање и ширење државне моћи кроз популацију коју је држава подвргла новој дисциплини. ¹⁵⁵ Објашњавајући ову тврдњу, Бенет користи идеје Фукоа о односу моћи и паноптикона, и „кроз лекције о моћи – моћи уређења ствари и људи за јавно излагање – каже да су нове форме излагања имале за циљ да дозволе људима да масовно, а не појединачно, стичу

¹⁵²Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex,“ in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996), p. 82.

¹⁵³Ibid.

¹⁵⁴Марина Симић, „Вид и виђење – режими знања и апропријација других у етнографским музејима и етнографском филму“, *Гласник Етнографског института САНУ* 58 (2010): 88.

¹⁵⁵Симић, „Вид и виђење – режими знања и апропријација других у етнографским музејима и етнографском филму“, 90.

знање, не само као предмети сазнања и објекти знања, већ и као његови субјекти“.¹⁵⁶

Важну улогу у конструисању система изложби као саставног дела нових структура моћи у деветнаестом веку имају музејска излагања, панораме и светске изложбе. Визуелна машинерија светских изложби која се развила у овом периоду помогла је да се изложени предмети успоставе као метанаративи којима се формирало јавно мишљење на посебно контролисани начин. С обзиром да је популарност светских изложби, музеја и сајмова у 19. веку била изузетно висока и како је број посетилаца растао из године у годину, ова места су се показала као места виђења („place of vision“) и размене, на којима је појединац могао да се упозна са тековинама светског напретка.¹⁵⁷ Светска изложба у Лондону која је одржана 1851. године, означила је почетак таквог тренда, у оквиру кога се тежило постизању доминације над знањем и публиком путем изложбе. Кристална палата, која је изграђена за потребе одржавања ове изложбе, инвертовала је принцип паноптикума, фокусирајући пажњу посетилаца на мноштво изложених предмета.¹⁵⁸ У оваквом контексту, изложбе су приказивале „тенденцију друштва да у свим својим саставним деловима и целини уопште буде приказано као спектакл“¹⁵⁹, као и амбицију према доминацији над тоталитетом, која је била још очигледнија у концепцији међународних изложби, које су у периоду своје највеће популарности биле место на којем се приказивала прошлост, садашњост и будућност света путем изложених предмета и дела.

Студије изложби из периода 19. века наглашавају утицај економског фактора на организацију и концепт самих изложби, посебно истичући трансформацију приказивања машина, технике, технолошких и индустријских процеса или

¹⁵⁶Bennett, „The Exhibitionary Complex,“ p. 85.

¹⁵⁷Изложбе су задржале свој примат као место презентације и размене знања све до тридесетих година двадесетог века. Иако је број посетилаца почео да опада почетком двадесетог века, са појавом нових техника репрезентације, као што је филм, нека друга места су преузела примат и почела да замењују светске сајмове и изложбе.

¹⁵⁸Паноптикон је био осмишљен као место на којем свако може да буде виђен, док је Кристална палата била замишљена као место на којем је свако био у могућности да види. Архитектонска иновација кристалне палате је такође подразумевала такав однос између посетилаца и експоната, да је свако могао да „види“ све, али су такође постојала места на којима је свако могао да буде виђен. Овакве релације унутар Кристалне палате омогућиле се да се у оквиру ње комбинују принципи спектакла и надгледања. Bennett, „The Exhibitionary Complex,“ p. 83.

¹⁵⁹Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetsky, 2009), 100.

готових производа и објеката уметности у материјализоване означитеље прогреса.¹⁶⁰ Међутим, није довољно анализирати изложбе само кроз економски аспект. Док су музеји и сајмови имали велики утицај на размишљање самих посетилаца (психолошки ефекат), јавио се проблем физичке присутности посетилаца у оквиру изложбе, па се појавила потреба за већим физичким архитектонским интервенцијама у оквиру самих манифестација. Јавила се потреба, како тврди Фуко, да се промисли другачији физички оквир – архитектура/простор који ће бити изграђен не само да би био виђен (као код раскошно декорисаних палата) или да би се уз помоћ њега осматрао спољашњи простор (геометрија тврђаве), већ да би се обезбедила унутрашња, дефинисана и детаљна контрола, да би се утицало на оне који су унутар објекта. Архитектура чија би улога била да трансформише индивидуе, да утиче на оне који се налазе унутар, да обезбеди утицај на њихово понашање.¹⁶¹

2.4. Изложбе као медиј, институције и уметничке форме

Привилегована позиција изложбе, у средишту културних збивања, има огроман значај за важност изложбе. Међутим, током времена, како су изложбе еволуирале и како се њихова улога у друштву мењала, мењали су се и начини тумачења овог појма. Данас је могуће изложбу тумачити на три различита начина, кроз три аспекта: као медијум, као институцију и као независну уметничку форму.

Примарно се под изложбом подразумевао чин комуникације између уметника и његове публике (лаичке и професионалне). Постављена у средиште свих активности, на месту пресека различитих поља, изложба представља збир и финални производ различитих хтења и утицаја, и највише се користи за презентацију одређених идеја, значења и вредности. Међутим, медиј изложбе, као и сви медији, врло често одређује и бива одређен другим медијумом: архитектуром изложбеног простора, осветљењем, бојом, штампаним материјалом, каталозима и самим изложбеним експонатима.¹⁶² Целина формира стратешки

¹⁶⁰У оквиру ових изложби под прогресом су се подразумевала колективна национална достигнућа која је координисао капитал.

¹⁶¹Bennett, „The Exhibitionary Complex“, p. 87.

¹⁶²Neal Curley, „Exhibition“, приступљено 20. децембра 2011, извор: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/exhibition.htm>.

систем репрезентације који обликује културолошка значења и рецепције изложених артефаката. Као таква, изложба је у могућности да генерише разумевање уметности у одређено време на одређеном месту. Приликом разматрања изложбе као медија треба имати у виду и промене медијског окружења и контекста медија, нарочито у другој половини 20. века. Са променом контекста мења се и значење, односно читање изложби. Као медиј, изложбе су медиј комуникације и естетског искуства и, како налашава Жан Давалон (Jean Davallon),¹⁶³ изложбе као медиј специфичне су на два начина. Превасходно, изложбе креирају засебни симболички простор у којем се користе реални објекти, а не њихове репрезентације, што за последицу има да су изложени објекти увек повезани са својим примарним контекстом, односно да имају још једну, како Давалон каже, „спољну“ реалност.¹⁶⁴ Изложба у том смислу, како наводи Давалон, „дефинише, ограничава и конструше простор језика различит од света спољне реалности“, док истовремено користи објекте који припадају тој спољној реалности и „позива посетиоца да уђе у тај језички простор“.¹⁶⁵ Управо улога посетиоца за Давалона одређује други аспект на који он одређује изложбе као место презентације у оквиру којег је посетилац присутан и при чему је улога изложбе не само у њеној продукцији, односно у ономе што је изложено, већ и у начину на који је други сагледавају, односно у рецепцији посетиоца. Као медиј, изложба подразумева специфични сет материјалних и техничких предуслова који дефинишу правила формалног обликовања изложбе. Како наводи Давалон, оно што поистовећује изложбе са другим медијима је управо чињеница да оне не само да показују одређене објекте, већ и указују на који начин би они требало да се сагледају, тј. схвате.¹⁶⁶ У овом контексту, изложбе мобилишу и користе техничке предиспозиције како би посматрачима омогућиле приступ семиотичким елементима. Посетилац односно посматрач је у овом примарном облику изложбе као медија кључан, и редефинише фокус изложбе не само ка њеној продукцији, већ укључује и чин рецепције посетиоца као кључан у њеном постојању.

¹⁶³Жан Давалон је француски музеолог и семиотичар.

¹⁶⁴Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 21.

¹⁶⁵Ibid., 30.

¹⁶⁶Jean Davallon, *L'exposition a l'oeuvre: Strategies de communication et mediationsymbolique* (Paris: L'Harmattan, 1999), 11, цитирано у Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 21.

Посетилац „...није само посматрач који улази како би искусио (и симболички учествовао) у производњи догађаја, већ како би је у потпуности живео и учествовао у њеној продукцији. Изложба као културални објекат се на тај начин може дефинисати као *диспозитив* у оквиру којег се производи чин рецепције.“¹⁶⁷ Овај однос између изложених експоната и посматрача може се поредити са позориштем, у којем је изложба сцена, али се, за разлику од класичног посматрача, посматрач налази у улози глумца који је директно укључен у извођење на „сцени“. Као медиј, изложба је саморефлексивна и може се одредити кроз спектар комуникационих стратегија које су најчешће саме себи циљ. Посматрач је важан чинилац у оквиру овог система, али је и сет његових могућих тумачења, односно читања изложбе, ограничен све до тренутка до када се тумачење изложбе не прошири од медија ка институцији, односно механизму.

Изложба као институција синтетише процесе препознавања, селекције, промоције и постпродукције објеката у уметничка дела (у случају архитектуре, јавно признавање одређеног објекта или пројекта за успешне). Упркос одсуству објективних критеријума за вредновање, изложба омогућава простор за легитимисање и признање уметничких дела, уметника и куратора, с обзиром да формира завршни оквир, свеprisутни механизам кроз који пролазе дела како би их публика званично видела. У овом случају изложбе се могу посматрати као механизам, односно оквир, материјални и дискурзивни, који подржава продукцију, дистрибуцију и рецепцију специфичног медија, односно изложби.¹⁶⁸ Ослањајући се на Фукоов концепт диспозитива (*dispositif*) Жан Давалон тврди да се изложбе могу дефинисати као апарат који произилази из организације ствари/експоната у простору са намером да се учине доступним и видљивим другим субјектима.¹⁶⁹ Овакво теоријско тумачење *изложби* се надовезује на одређење диспозитива (*dispositif*) као апарата који успоставља однос моћи и знања и који служи као средство субјективизације. Заправо, субјект или посетилац/посматрач се у оквиру изложби не може посматрати изван релације знање/моћ, већ се он и сам конституише у таквом односу. Како наводи Фуко,

¹⁶⁷Ibid.

¹⁶⁸Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 19.

¹⁶⁹Ibid., 20.

приликом разматрања односа субјекта и дискурса, однос знање/моћ не треба посматрати и анализирати:

„полазећи од субјекта сазнања који је слободан или не у односу на систем моћи; напротив, субјекта који сазнаје, предмете његовог сазнања и начине спознаје треба разматрати као последице тих суштинских узајамних условљености моћи и знања и њихових историјских преображаја. Укратко, активност субјекта сазнања не производи знање које би било корисно или противно моћи, него моћ знање, то јест процеси и борбе који их прожимају, и од којих су састављени, одређују могуће облике и области сазнања.“¹⁷⁰

Мрежа у оквиру које се сагледавају међусобни односи у одређеном дискурсу као и дискурзивна пракса коју он формулише у оквиру које се успостављају назначени односи, назива се диспозитив.¹⁷¹ Мишел Фуко уводи овај појам седамдесетих година двадесетог века, замењујући појам који је раније користио – појам епистеме. Међутим, сам Фуко никада није једнозначно дефинисао појам диспозитива, односно никада није прецизно дефинисао и одредио све његове конститутивне елементе. На основу његове употребе овог термина у истраживањима може се закључити да диспозитив представља пре свега хетерогени скуп који се састоји од „дискурса, институција, архитектонских форми, регулаторних одлука, закона, административних мера, научних исказа...“¹⁷². Из овога следи да је изложба као једна врста диспозитива у оквиру дискурса изложбених пракси заправо скуп свих ових ствари, хетерогено поље у оквиру којег се константно успостављају нова тумачења и значења, односно да је изложба апарат у оквиру којег се артикулишу и реартикулишу одређена знања.

¹⁷⁰ Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора* (Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997), 29–30.

¹⁷¹ Овај појам се код великог броја аутора користи у свом оригиналном облику као француски термин. У српском језику он се преводио као „механизам“ или као „уређај“. У литератури на енглеском језику користи се и превод „мрежа разумљивости“ (*grid of intelligibility*) како и у значењу развијање (*deployment*). Ивана Илић, „Епистемологија савремене музичке анализе“ (Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2016), 43.

¹⁷² Michel Foucault, „The Confession of the Flesh“, in Michel Foucault: Power knowledge. Selected interviews and Other Writings 1972–1977, ed. Gordon Colin (Brighton, Sussex: The Harvester Press, 1986), 194.

Временом, изложбе су превазишле задатак приказивања уметности и трансформисале се у самосталне системе излагања, интерпретације и рефлексije. Захваљујући могућности да формирају нове садржаје и визуелне дискурсе, изложбе се могу посматрати као самостална уметничка форма која има своје уметничке вредности. У овом случају, изложба превазилази задатак пуког приказивања и трансформише се у независни систем презентовања, дискурса, интерпретације и рефлексije. Захваљујући способности независног формирања нових садржаја и модалитета визуелности, изложбе су задобиле уметничку вредност.¹⁷³ Како су на формате изложби утицаја имале и технике излагања које су примењиване у комерцијалним и пропагандним изложбама, њихова анализа не може се заснивати само на дискурзивном пољу уметности. Начини презентације који су примарно комуникационо средство изложбе утичу на њихову рецепцију. Од друге половине 20. века најраспрострањенији вид излагања био је у „белој коцки“. Овај модел, захваљујући својим визуелним и просторним карактеристикама, био је заснован на идеји да је овакав изложбени простор неутралан и да омогућава аутономију изложеног дела. Међутим, са есејом Брајана О’Доертија (Brian O’Doherty’s) који је анализирао генеологију и значење „беле коцке“, долази до промене у перцепцији и схватању оваквих изложбених простора.

Сложеност појма изложбе и њен развој као самосталне манифестације утицали су на формирање идеје о много ефикаснијој и ефективнијој организацији, селекцији и промоцији изложби. Такође, формирана је идеја о историјској, тематској интерпретацији и класификацији изложби. Уколико се говори о класификацији изложби, Мишко Шуваковић у свом *Појмовнику савремене уметности* изложбу дефинише као облик презентације уметничког рада у галеријском или музејском простору, док се у концепцијском смислу по овој дефиницији разликују: самосталне изложбе (један рад или већи опус), групне изложбе (радови групе аутора који нису обавезно повезани или су повезани темом и/или концептом),

¹⁷³ У овом последњем случају се такође ради о галеријској поставци, али изложба као уметнички рад не представља само збир међусобно аутономних изложених уметничких дела, већ укупан амбијент као смишљено организован простор у којем су дела у концептуалном, али и ликовном односу. Драгана Васиљевић Томић и Мариела Цветић, „Wohnlich, Венецијанско бијенале архитектуре 2008 – изложба и њена генеза“, *Архитектура и Урбанизам*, 24–25 (2009): 22.

ауторске изложбе (приказује се актуелни проблем уметности) и изложбе као уметнички рад.¹⁷⁴

У приказу овог рада, изложбе се разматрају превасходно као институције, односно као место интеракције различитих идентитета кроз избор експоната, њихову презентацију, просторну диспозицију и кроз одабир и употребу пратећих текстова. Овако постављен контекст истраживања покушаће да одговори на питање на који начин је могуће конструисати историју изложби – заборављених и ненаписаних, често без довољно документације или записа о њима. Поред тога, преиспитаће се на који начин су изложбе помогле у стварању и промовисању идеје архитектуре током 20. века, преклапајући се са сменама дискурса, ширих филозофских расправа и технолошких иновација.

2.5. Изложбе и архитектура

Однос изложби и архитектуре од почетка је био одређен чињеницом да су се изложбе одржавале унутар простора галерије, музеја или неког другог изложбеног простора. Самим тим, изложбе су унапред биле одређене просторним оквиром у оквиру којег су биле приређиване, док је архитектура тако била део сваке изложбе: као место, оквир, граница унутар које су се одигравале ове манифестације.¹⁷⁵ Имајући у виду значај изложби, као манифестација у оквиру којих је долазило до афирмација (или негација) одређеног система вредности, и архитектуре, не само као објекта артикулације друштвене стварности, већ и као активног субјекта који учествује у конструисању те стварности, однос између изложбе и архитектуре може се одредити као једна од дискурзивних зависности при чему се изложба као институционални оквир и архитектура као дисциплина преплићу у јединственом пројекту међусобног озваничења и званичног установљења. Дискурзивна пракса презентације архитектуре у оквиру изложби представљала је начин да се архитектура прикаже као развојни процес везан и зависан од друштвене стварности коју тај процес одражава. На основу тога,

¹⁷⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzki, 2005), 287.

¹⁷⁵ У овом случају најчешће архитектонски елементи не представљају границе изложбеног простора, већ простор изложбе конструишу критика, куратор, публика и остали учесници изложбе.

историја изложби архитектуре, схваћена као репрезентативни узорак друштвених система и њихових културних вредности, постаје предмет разматрања који за циљ има да сагледа начине на које изложбе архитектуре као дисциплина, културна и институционализована пракса, као текст и као теорија, учествују у грађи, тј. садржају друштвене стварности (идентитета).

2.5.1. Изложбе архитектуре

Историјски посматрано, активно прикупљање материјала везаног за архитектуру може се пратити од 13. века, кад се формирају прве збирке архитектонских пројеката и планова,¹⁷⁶ и када почиње интензивна сакупљачка делатност која је имала за циљ да сакупља и организује податке о архитектури. Пионирске изложбе архитектуре најчешће су организоване у оквиру музеја примењене уметности или у оквиру образовних институција и професионалних удружења архитеката, што је условило специфични контекст у оквиру којег су изложбе постојале. Овакав контекст изложбе, која је организована у оквиру музеја или образовне институције, често је одређивао изложбу као место наратива, које је за задатак имало образовање публике. Са развојем изложби као независног медија, временом су се створили услови да се организују манифестације у оквиру којих ће бити приказана и презентована сакупљена грађа о архитектури.¹⁷⁷ Иако се може рећи да приређивање изложби архитектуре има одређену традицију, тек се средином шездесетих година 20. века исказује прави значај изложби као нове типолошке категорије,¹⁷⁸ која је имала велики утицај на утемељење историјских и формално-стилистичких наратива у историји и теорији архитектуре. Према речима Берија Бергдола (Barry Bergdoll), кустоса Одељења за архитектуру и дизајн при Музеју

¹⁷⁶Phyllis Lambert, „The Architectural Museum: A Founder’s Perspective“, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 58: 3 (1999): p. 308.

¹⁷⁷Иако је врло рано препознат значај сакупљања материјала везаних за архитектуру, овакве збирке су релативно касно, тек 70-их година двадесетог века, доживеле своје признање као основа нове институције Музеја архитектуре. Формално, признање значаја ових збирки се догодило 1979. године у Хелсинкију, када је петнаест новоформираних институција формирало Интернационално удружење музеја архитектуре (Confederation of Architectural Museums – ICAM). Од тада, број чланова удружења се увећавао, тако да данас удружење броји преко 100 чланова, међу којима су музеји, архиве, фондације, библиотеке. извор: <http://www.icam-web.org/about.php>. Приступљено, 10.05.2017.

¹⁷⁸Jean-Louis Cohen, „Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History“, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 58: 3 (1999): p. 316.

модерне уметности у Њујорку, изложбе архитектуре су феномен који се најчешће везује за период раног 20. века. Наиме, иако су архитектонски пројекти били приказивани у салонима и галеријама још пре појаве јавних музеја, крајем 18. века, изложба је као феномен доживела свој пуни потенцијал у овом периоду,¹⁷⁹ када већи број музеја постаје заинтересован за укључивање архитектуре у своје програме,¹⁸⁰ чиме су створене нове могућности за актуелизовање архитектуре као друштвене делатности којој је на овај начин придодат нови критички аспект. Иако су изложбе архитектуре, организоване у оквиру музеја, по обиму, форми и садржају биле врло разноврсне, њихов утицај на процес промишљања архитектуре био је јединствен. Односно, путем изложби најчешће је презентован значај архитектуре и њен однос према друштву и појединцу као и процес редефинисања улоге архитеката и њиховог начина деловања унутар поља ове дисциплине. Имајући у виду однос архитектуре и друштва, музеј је представљао идеално место да се кроз наратив изложбене поставке и приказа архитектуре, кроз њихово садејство и однос према ширем културном и друштвеном контексту, конструише пожељна слика о архитектури.¹⁸¹

2.5.2. Архитектонска пракса и изложбе

Изложбе архитектуре су временом почеле да подразумевају широк спектар различитих активности, које су имале за задатак да прикажу намере и ауторске позиције како самих архитеката, тако и куратора који су их најчешће организовали. Током историјског развоја ових манифестације, појавили су се и развијали различити типови изложби архитектуре, који су се првенствено разликовали по експонатима, тј. по ономе што су имали као предмет излагања, као и по начину на који су приказивали те експонате.

¹⁷⁹Barry Bergdoll, „Curating History“, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 57: 3 (1999): 257.

¹⁸⁰Међу њима је и Музеј модерне уметности у Њујорку, који је под управом Алфреда Бара и Филипа Џонсона почео озбиљније да се бави проблемом излагања архитектуре.

¹⁸¹Иако је институција музеја била од великог значаја за изложбе архитектуре и за позиционирање архитектуре унутар поља репрезентацијских пракси, овде се мање ради о физичком оквиру, а више о наративној конструкцији у оквиру које је питање одабира експоната, слагања, величине и медија у ствари систем координата који омогућава мапирање одређеног историјског периода.

У разматрању ових питања и актуелног статуса изложби архитектуре, Карсон Чан (Carson Chan),¹⁸² архитекта и куратор, покушава да дефинише шта изложба заправо представља и да ли је могућа њена типолошка класификација као дела архитектуре. На основу тврдњи да архитекти пројектују форме у простору, као и да изложбе такође постоје као форме у простору, Чан закључује да се самим тим изложбе дефинишу као архитектура, тј. као једно од интересних поља архитектуре и архитектата.¹⁸³ Како би што боље дефинисао однос изложби и архитектуре, Чан у образложењу свог становишта поставља питање: „Шта се дешава када изложба приказује архитектуру? Како је могуће, да је у том случају архитектура и објекат и контекст (место) приказивања истовремено?“¹⁸⁴ На основу ове разлике, тј. односа архитектуре као објекта приказивања и као места приказивања, развили су се, током времена, различити приступи у приказивању архитектуре у оквиру изложби. И док је свака изложба понаособ приказивала различите аспекте дисциплине, ове варијације указале су на врло битан проблем приказивања архитектуре – на питање репрезентације.¹⁸⁵ Појам представљања или репрезентације има широко значење у зависности од контекста у оквиру којег се дати појам разматра. Сам појам представљања – репрезентације прожима политички, естетски, метафизички, историјски, религијски и епистемолошки поредак на такав начин да постаје предмет рефлексije која је конститутивна за сваки од ових поредака. У естетичком поретку се може говорити о репрезентацији у смислу миметичке замене, нарочито у такозваним пластичним уметностима. У овом поретку могућа су тумачења „репрезентације“ код којих она означава слику која је презентована и стављена пред очи, пред чулни или духовни поглед. Шире гледано, могуће је реч „репрезентација“ повезати са идиоматским изразима као што су „репрезентовати“, „репрезентовати се“ итд.¹⁸⁶

¹⁸² Карсон Чан је архитекта, критичар и независни куратор који се бави истраживањем односа архитектуре и њеног односа са изложбеним техникама. Током своје каријере организовао је бројне изложбе, радионице и предавања на ову тему. Више о самом аутору и његовим теоријским и практичним становиштима видети на: <http://www.carsonchan.net/>.

¹⁸³ Carson Chan, „How is architecture exhibited? What is an architecture exhibition?“, *Domus*; приступљено 17. септембра 2010; извор: <http://www.domusweb.it/en/architecture/exhibiting-architecture-show-dont-tell/>.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Петар Бојанић, *Политичко представљање* (Београд: Службени гласник, 2010), 7.

¹⁸⁶ Ibid.

Значај изложбе као средства комуникације у архитектури повезан је са презентацијом (приказивањем). Тако су прикази – слике архитектуре, иако нису били архитектура сами по себи, попримили особине изложених уметничких експоната, па су скице и цртежи постали важни експонати сами по себи, неvezано за архитектуру коју су представљали.

С обзиром да архитектуру најчешће није могуће приказати у правој величини (један на један), питање је како и на који начин најбоље приказати архитектуру на изложбама.¹⁸⁷ И поред појединих примера у којима су се за потребе изложбе излагали цели, или делови објеката, у природној величини, у највећем броју случајева изложбе архитектуре подразумевају приказивање репрезентације архитектуре, у виду цртежа, фотографија, макета, филмова, а последњих година и посредством нових медија и технологија. У намери да дође до одговора како се у оквиру изложби приказује архитектура, Карсон Чан каже да је концепт приказивања путем цртежа (основе, пресеци, фасаде) настао излагањем репрезентата архитектуре, а не саме архитектуре, на Академији лепих уметности (École des Beaux-Arts) у склопу реформе наставног процеса у 19. веку, када је дошло до промене у начину на који се предаје и изучава архитектура¹⁸⁸ – што иницира и промене у начину приказивања архитектуре од просторних модела ка цртежима и перспективним приказима.¹⁸⁹ Односно, изложбе су биле организоване како би студенти могли да прикажу своје пројекте на крају дела образовног циклуса који би прошли у школама. Сличан систем евалуације путем излагања на изложбама постојао је и у школи Баухауса, у оквиру које су изложбе имале исту сврху и статус и биле су место на којем је приказивање објеката било коришћено као начин за промоцију и самопотврђивање архитектонских идеја. Укратко, иако су и Академија лепих уметности и школа Баухаус помогли у успостављању и одређивању основних смерница за излагање архитектуре (који се задржао и до

¹⁸⁷ Било је различитих примера: од излагања делова или целих објеката у реалној величини на изложби „Interbau“ у оквиру Интернационалне изложбе у Берлину 1957. године (International Building Exhibition) до приказивања цртежа и перспективних приказа на изложби у Музеју модерне уметности у Њујорку 1932. године.

¹⁸⁸ Наиме, у овом периоду дошло је до промене у концепту образовања архитеката, од занатског ка академском моделу, што је подразумевало измену на свим нивоима образовног процеса и његових крајњих исхода. Мења се и начин евалуације рада студената и уводе се изложбе као место на којем су студенти приказивали резултате свог рада. Paul P. Cret, „The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education“, *The Journal of the American Society of Architectural Historians* 1:2 (1941).

¹⁸⁹ Ibid.

данас у оквиру великог броја школа архитектуре), за разлику од појединих данашњих изложби, изложбе организоване у овим образовним институцијама скоро никада нису користиле овакав медиј као искуство архитектонске експресије, већ више као догађај и место за репрезентацију концепата и идеја насталих у оквиру процеса едукације архитеката.

Како су биле двоструко одређене као део струковних делатности архитеката и као део институционалних активности, изложбе архитектуре стварају јединствену прилику за увид и разумевање архитектонске професије, архитеката, архитектуре и процеса који је воде. Ова тврдња се показује тачном, нарочито ако преузмемо тезу да се културна и уметничка продукција, градитељство, архитектура и урбанизам могу „читати“ као израз, апологија, али и критика друштвене и политичке стварности у којој су настајали¹⁹⁰, као и да се изложбе разматрају као места јавног излагања која су најчешће изложена непосредној оцени јавности. Суперпонирањем архитектуре, која је реални продукт вишеструке повезаности са друштвом, као експоната, и изложбе, као места укључивања тог експоната у савремено друштво, добија се комплексно поље међусобних утицаја, интеракција, конструисања и вредносног означавања између архитектуре и изложби. Унутар тог поља, изложба функционише као самостални облик дифузије културе, резултат је намера, стремљења, жеља и (не)могућности широког круга учесника: куратора, аутора, финансијера, политичара, и настаје кроз процес стручног – уметничког, али и научноистраживачког рада на обради теме (задате или изабране) и прикупљања грађе, осмишљавања концепције изложбе и коначно њеног успостављања у изабрани простор. Као релативно нова активност у оквиру историје уметности и архитектуре, пракса приређивања изложби имала је велики значај и утицај на дисциплину архитектуре као место промоције архитеката као аутора,¹⁹¹ затим као полигон за експеримент и као институција помоћу које су се

¹⁹⁰Vladimir Kubet, Olga Carić i Dušan Ristić, „Izložbe Verkbunda – čitanja rukopisa modernizma danas“, *Arhitektura i urbanizam* 28 (2010): 22.

¹⁹¹Илуструјући значај изложби за архитекту као аутора, Валис Милер (Wallis Miller) у есеју „Мис и изложбе“ који говори о раду и изложбама Миса ван дер Роа, пише о изложбама на које је Мис дизајнирао, на којима је учествовао и од којих је имао користи. Она у тексту указује на значај ових манифестација, као места експеримента и промоције, за дефинисање Мисовог ауторског приступа у архитектури. Wallis Miller, „Mies and Exhibitions,“ in *Mies in Berlin*, ed. Terrence Riley and Barry Bergdoll (New York: The Museum of Modern Art, 2001), p. 538.

промовисале и пропагирале нове идеје у архитектури, уметности и друштву уопште.

Још једно битно виђење изложби је у виду институционалног оквира за пропагирање нових друштвених вредности, нарочито када изложбе функционишу у симбиози са другим „дискурзивним направама“ – као што су, на пример, музеји. Пример овог виђења је већ поменути Музеј модерне уметности у Њујорку и модернистичка тј. интернационална архитектура. У тексту „Модернизам и музеј: Дијалектика перформативности“ Јелена Стојановић каже да су модернизам, његов настанак и развој, уско везани за формирање првих музеја, музејских установа, дисциплине музеологије и историје уметности. Према њеним речима, настанак и постојање институције музеја може се узети као доказ да се модернизам дефинише као дискурс „који гради, конструише другачији (модеран) однос трајања, сећања, времена, историчности али и субјекта“. У даљем тексту, Јелена Стојановић, разматрајући историју Музеја модерне уметности у Њујорку и његову улогу и значај, пише о изложби која је одржана 1932. године у организацији Алфреда Бара, Филипа Џонсона и Хенрија Расела Хичкока и о њеном утицају на историју архитектуре. Ради се о изложби „Модерна архитектура: Међународна изложба“ (Modern architecture: International exhibition) која је касније колоквијално преименована у Интернационални стил и која је имала велики утицај на прихватање и праксу модернизма у САД. Поред ове изложбе, на истом месту, шездесет година касније, Филип Џонсон је заједно са Марком Виглијем поставио изложбу „Деконструктивистичка архитектура“ (Deconstructivist Architecture) која је овог пута „позивала“ на критичко промишљање канона модернизма.¹⁹² Ове две изложбе архитектуре, према речима Љиљане Благојевић, „обележавају две линије или два краја критичког дискурса модерне архитектуре, с тим што она ранија преводи и тиме канонизује и институционализује модерну, а она каснија је измешта, трансформише, деканонизује, деконфигурише и деинституционализује.“¹⁹³ Обе изложбе, како се касније показало, имале су велики значај за архитектуру и њену историју. Прва, пре свега, као место

¹⁹² Ljijana Blagojević, „Dekonstruktivistička arhitektura n'existe pas,” u *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*, ur. Petar Bojanić (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2005), str.89.

¹⁹³ Ibid.

„превода саме модерне архитектуре“ у интернационални стил, а друга као место где се институционализује позиција архитектата деконструктивиста.¹⁹⁴

Крајем 20. и почетком 21. века дошло је до значајних промена у погледу врсте и начина излагања експоната у изложбама архитектуре. Фотографски прикази који су доминирали на изложбама до седамдесетих година 20. века замењени су савременим медијумима. У оквиру изложби, све чешће се приказују оригинални цртежи, документа, изводи, тако да изложбе поново актуелизују питање историјских архива.¹⁹⁵ Међутим, иако су изложбе имале за задатак да прикажу поменуте документе, врло често су ти документи добијали нову историјску интерпретацију. Дискурзивни оквир изложбе који су одредили куратор и место изложбе, одређује и врсту и начин интерпретације.

3. Друштвени и просторни контекст истраживања изложби архитектуре

У овом раду, изложбе архитектуре, као примарни предмет истраживања, испитују се и анализирају у оквиру теорије и праксе архитектуре Југославије, у временском периоду који обухвата другу половину 20. века, односно период између једне од првих изложби архитектуре из 1947. године, организоване у Београду поводом прославе Октобарске социјалистичке револуције, под називом „Архитектура народа СССР“,¹⁹⁶ па све до наступа СФР Југославије на 5. Међународној изложби архитектуре у Венецији која је одржана 1991. године.¹⁹⁷ Како су се у наведеном периоду изложбе архитектуре развиле у посебан тип манифестација које су биле повезане са дешавањима у ширем друштвеном, културном, економском и

¹⁹⁴У оквиру изложбе били су приказани радови седам аутора: Бернарда Чумија, Питера Ајземана, Френка Герија, Рема Коолхаса, Данијела Либескинда, групе Куп Химелблау и Захе Хадид. Ibid., 91.

¹⁹⁵Cohen, Jean-Louis. 'Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History, The Journal of Architectural Historians, vol. 58, no. 3, 1999/2000, pp 320.

¹⁹⁶Изложбу је организовало Друштво за културну сарадању са СССР-ом и приказана је у Београду и осталим градовима „народних република“. Kazimir Ostrogović, „Arhitektura SSSR 1917 – 1947. Povodom 30-godišnjice oktobarske revolucije“, *Arhitektura* 3 (1947): str 8.

¹⁹⁷Изложба која је организована у Венецији 1991. године и учешће тада још увек СФР Југославије по много чему су специфични. У тада југословенском павиљону били су изложени пројекти аутора из Србије (Бранислав Митровић и Василије Милуновић), док су архитекти из хрватске излагали на травњаку испред павиљона; архитекти из Словеније излагали су у некој од многобројних венецијанских палата. Видети у: Снежана Ристић, „Завирити у будућност“, *Време* (612), 26. септембар 2002, извор: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=322633>.

политичком контексту послератне Југославије, иако се из данашње перспективе најчешће посматрају као изоловани догађаји, ово истраживање неће бити конципирано као разматрање историје појединачних изложби, већ као шира студија изложбених пракси архитектуре. Приликом разматрања изложбених пракси, изложбе се не анализирају као изоловани догађаји презентације архитектонских дела у појединим раздобљима социјалистичке Југославије, већ као оквир за производњу, рецепцију и евалуацију архитектуре, кроз анализу целокупног процеса организације изложби, од критеријума селекције, тематског оквира, и места одржавања. Уз тезу да се све културне стратегије најбоље описују тако што се пође од тога шта покушавају да искључе,¹⁹⁸ у раду је истражена улога изложби архитектуре у склопу ширег контекста културе у социјалистичкој Југославији, кроз упоређивање онога што је званично било приказано на изложбама и шире слике дешавања на пољу архитектуре у Југославији у назначеном периоду.

Изложбе су разматране као колективне активности чијом се анализом омогућава увид у шири контекст друштвених, економских, политичких и културних дешавања у послератној Југославији, и статуса који је архитектура имала у оквиру њих. Историјат изложби и изложбених манифестација директно је повезан са историјским развојем југословенског друштва у ширем контексту, па је самим тим сваки покушај прецизне типолошке класификације изложби повезан са класификацијом друштвених дешавања, технолошког напретка и историјског развоја Југославије у периоду након Другог светског рата. Слојевитост овог питања директно је повезана са вишеструком улогом изложби архитектуре првенствено као посредника, као места, и догађаја који су имали задатак да објашњавају прошлост или приказују очекивану тј. пројектовану будућност, и процесом њихове институционализације током 50-их и 60-их година 20. века, и деинституционализације у току 70-их и 80-их година у оквиру југословенског друштва и културе. Историјат изложби и изложбених манифестација уопште директно повезан је са историјским развојем југословенског друштва у ширем контексту. Развој изложби у архитектонској пракси Југославије може се пратити

¹⁹⁸ Boris Groys, „Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk“ *E-Flux* 50 (2013), доступно на: <http://www.e-flux.com/journal/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>. Приступљено 1. марта 2014.

кроз неколико периода који се могу повезати са периодизацијом друштвено-економских дешавања у Југославији као и са променама на спољнополитичком плану. Сваки покушај презицне типолошке класификације изложби је повезан са класификацијом друштвених дешавања, технолошког напредка и историјског развоја Југославије. У оквиру истраживања, њихова периодизација биће повезана са периодизацијом друштвено-економских дешавања у СФРЈ према моделу Душана Биландића који овај период дели на: педесете године – државно управљање привредом и увођење концепције самоуправљања; шездесете године – привредна реформа према тржишно оријентисаном моделу; седамдесете – концепција удруженог рада и осамдесете – криза привреде и програм друштвено-економске стабилизације.¹⁹⁹

Кроз анализу процеса организације и извођења изложби архитектуре у Југославији кроз различите периоде њеног постојања, отвара се могућност поређења статуса архитектуре у сваком од тих периода у оквиру датих друштвено-економских услова. Поред тога, кроз истраживање изложби архитектуре у оквиру датог контекста могуће је истражити и упоредити однос између изграђене и планиране реалности у оквирима културне и политичке специфичности југословенског простора.

3.1. Југословенски културни простор и изложбе архитектуре

Истраживање изложби архитектуре полази од теоријских претпоставки и истраживања Луја Алтисера (Louis Althusser) и његове тврдње о репродуктивности владајућег идеолошког дискурса посредством државних идеолошких апарата.²⁰⁰ Имајући у виду Алтисерове закључке кроз испитивање изложбе као идејног и формалног полазишта истраживања и начина њене

¹⁹⁹Dušan Bilandžić, *Historija SFRJ, glavni procesi 1918–1985*. (III dopunjeno izdanje), Školska knjiga, Zagreb 1985.

²⁰⁰Појам „културни државни идеолошки апарат“ који уводи Алтисер подразумева не само институције културе него и саме уметничке (и спортске) праксе. Као део „државног идеолошког апарата“, „културни државни идеолошки апарат“ представља механизам репродукције владајућих идеолошких дискурса и остварује функцију „предлагања вредности спољашњој средини“. Апарат делује кроз идеолошке борбе око значења и кроз присвајање субјекта и његово конституисање кроз/по идеологији. Луј Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати* (Београд: Карпош, 2009).

просторне манифестације, проблематизоваће се питање утицаја и стратешког деловања институционалних структура моћи у процесу организације и изложби архитектуре у периоду од 1945. до 1991. године у оквиру југословенског културног простора.

Појам југословенског културног простора наслања се на идеју „југословенског уметничког простора“ историчара и теоретичара уметности Јеše Денегрија, који под овим појмом подразумева разматрање културног организма „врло сложеног, природно децентрализованог, а ипак унутар својих сегмената тесно повезаног бројним манифестацијама, радним и људским везама, заједничким тежњама за укључењем у још шире (европске, светске) уметничке токове“. Денегри овај појам употребљава у објашњењу Нове поставке Музеја савремене уметности у Београду из 2002. године и каже да: „југословенски уметнички простор није никакав политички конструкт са централистичким, унитаристичким и југоносталгичарским конотацијама, већ реална историјска чињеница која не негира објективно постојање културно-историјских и уметничких специфичности тог простора“ и додаје да „овај комплекс обухвата период од почетка двадесетог века – када се у уметничким круговима зачиње идеја и врше конкретни подухвати утемељивања уметничког заједништва јужнословенских народа – преко вишедеценијског трајања заједничке државе тих народа у „првој“ и „другој“ Југославији, до њене дезинтеграције 1991. године.“²⁰¹

Уз овако дефинисан контекст истраживања, паралелно са поновним читањем и анализом изложби архитектуре, уз тезу Питера Волена (Peter Wollen) да управо кроз начине визуелне презентације друштво приказује истину коју покушава да сакрије, и да сваки историјски период има сопствени реторички начин приказивања,²⁰² истраживање би требало да покаже која је и каква била улога изложби у архитектонском дискурсу социјалистичке Југославије. Посебно ће бити разматран њихов статус у постјугословенском контексту у односу на специфичне

²⁰¹ Видети у: Ješa Denegri, „Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija“, *Umetnost na kraju veka*. Доступно на: http://www.rastko.org.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html. Приступљено 15. октобра 2014. године; и Ješa Denegri, *Jugoslovenski umetnički prostor, 1990–1991*, Postavka iz Nove kolekcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (Beograd, Muzej savremeneumetnosti, 1991), 1.

²⁰² Peter Wollen, „Introduction“, in *Visual Display*, eds. Lynne Cooke and Peter Wollen (Seattle: Bay Press, 1995), 9–10.

друштвене, политичке и културне услове који су настали након распада Југославије.

Изложбе се у том смислу могу посматрати као места реторике, комплексни облици убеђивања чија је стратегија да произведу препоручени скуп вредности и друштвених односа за њихову публику.²⁰³ Као такве, изложбе се могу сматрати за политичко оруђе и место ритуала који одређују идентитете (уметничке, националне, субкултурне, интернационалне, родне или расне, регионалне, глобалне итд.).²⁰⁴ Посматране као друштвене чињенице, изложбе се међусобно разликују у зависност од периода настанка, па самим тим носе одређену симболичку поруку. Имајући у виду тачан временски период у којем су организоване и одржане (реализоване) и промену њихове позиције тј. значења у току времена, њихово поновно читање може да покрене низ нових питања и проблема који су важни за тумачење самих механизма њиховог организовања. Откривањем њихове позадине и улоге у свакодневной струковној, политичкој и идеолошкој пракси, може се пратити однос између архитектуре, ширег друштвеног контекста и појединца.

Кроз паралелне токове истраживања биће испитана симболичка порука изложби архитектуре у зависности од периода организације и реализације. Кроз компаративну анализу истражиће се питање циркулисања идеја и привремености у архитектури, однос између институција и канона, уз идеју да изложбе нису само место излагања већ и места креирања нових форми архитектуре и нових начина мишљења о архитектури. Како би се наведене тврдње и доказале, у оквиру предложеног истраживања биће разматране изложбе архитектуре које су на основу примарне класификације подељене на следеће групе:

1. - гостујуће изложбе из иностранства²⁰⁵

²⁰³ Judith Rugg, Michèle Sedgwick, ed. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007), 178–179.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Изложбе: бугарске архитектуре (1948); швајцарске архитектуре (1951); шведске архитектуре (1959); изложба румунске архитектуре (1960); изложба данске архитектуре (1962); изложба британске архитектуре (1962); изложба совјетске архитектуре (1964.); изложба пољске архитектуре (1967.);

2. - изложбе које су гостовале у иностранству²⁰⁶
3. - изложбе организоване и реализоване у Југославији у посматраном периоду²⁰⁷

Оваква подела је проистекла из досадашње анализе изложбених формата, и класификација је извршена на основу критеријума који произилазе из процеса одабира експоната (материјала) који приказују (садржај), на основу структуре и публике којој су намењене. Предложена класификација није финална, већ је више у служби лакше организације и боље прегледности предложених изложби као предмета истраживања. У оквиру ових група изложбе се разматрају као значајни догађаји који су имали утицај на развој и схватање архитектуре у оквиру струковног и ширег друштвеног контекста. Оваква подела је последица формалних и садржајних карактеристика самих изложби, периода у оквиру којег су оне организоване,²⁰⁸ локација и институција у оквиру којих су биле

Изложба радова Корбизијеа (1952); Визионарска архитектура (изложба Музеја модерне уметности из Њујорка) (1964);

²⁰⁶Изложбени павиљон за Сајам у Трсту (аутор: Вјенцеслав Рихтер) (1947); Изложбени павиљон НР Хрватске на Сајму у Загребу (аутори: Вјенцеслав Рихтер, Александар Срнец, Иван Пицел) (1948); Југословенски павиљон на Сајму у Стокхолму (аутори: Вјенцеслав Рихтер, Александар Срнец, Иван Пицел) (1949); Југословенски павиљон на Сајму у Бечу (аутори: Вјенцеслав Рихтер, Александар Срнец, Иван Пицел) (1949); Југословенски павиљон на Сајму у ХанOVERу (аутори: Вјенцеслав Рихтер, Александар Срнец, Иван Пицел) (1950); Југословенски павиљон на Сајму у Стокхолму (аутори: Вјенцеслав Рихтер, Александар Срнец, Иван Пицел, Звонимир Радић) (1950); Југословенски павиљон на Сајму у Паризу (аутори: Вјенцеслав Рихтер, Александар Срнец, Иван Пицел, Звонимир Радић) (1950); Југословенски павиљон на 11. Тријеналу у Милану (1957); Југословенски павиљон на Међународној изложби у Бриселу (аутор: Вјенцеслав Рихтер) (1958); Изложба „Савремена југословенска архитектура“ (*Contemporary Yugoslav architecture*) (1959); Југословенски павиљон на Изложби у Торину (аутор: Вјенцеслав Рихтер) (1961); Југословенски павиљон на 13. Тријеналу у Милану (аутор: Вјенцеслав Рихтер) (1964); Југословенски павиљон на Међународној изложби у Монтреалу (аутор: Мирослав Пешић) (1967); Југословенски павиљон на Међународној изложби у Ванкуверу (1986); Југословенски павиљон на Међународној изложби у Бризбејну (1988); Наступ СФР Југославије на 5. Међународној изложби архитектуре у Венецији (1991).

²⁰⁷Изложба „Архитектура СССР 1917–1947“ (1947); Изложба грађевинарства НР Србије (1948); Загребачки Тријенале (1955) (одржава се редовно све до 1965. Године, када је преименован у Загребачки салон. У тој форми постоји све до 1975. Године, када се раздваја у подтематске целине тј. изложбе); Изложба „Стан за наше прилике“ (1956); Изложба „Породица и домаћинство“ (1957, 1958. и 1960. године); Изложба „Српска архитектура 1900–1970“ (1972); Салон архитектуре у Београду (1974–1991.) (у оквиру Музеја примењене уметности у Београду. Одржава се до данас); „Алтернативна архитектура“ (1975); „Примарна архитектура“ (1979); „Романтична архитектура“ (1980); „Архитектура као ликовни језик“ (1981); „Групи портрет београдских архитеката“ (1982); „Брод од камена“ (1984); „Седиште културе III миленијума“ (1985); „Урбана кућа“ (1981).

²⁰⁸Прва групација изложби је карактеристична за период педесетих и шездесетих година 20. века, док се друга два типа везују за период седамдесетих и осамдесетих година.

реализоване. Кроз студије случаја више изложбених манифестација биће показано да изложбе архитектуре, са пратећим апаратом и механизмом деловања, имају велики утицај на начин на који се разуме, замишља и имплементира знање о архитектури у наведеном периоду и како се оно преноси стручној и широј публици. Као модел јавне презентације, поменуте изложбе архитектуре су имале улогу у обликовању знања о архитектури и начину на које се оно користи или је требало да се користи у југословенском друштву.

Претходно наведена истраживачка питања, дефиниције и специфичности изложби архитектуре као и употреба термина пракса, код означавања изложбених пракси, упућују на то да је реч о процесима, операцијама, а не само о финалним производима. У том смислу, изложбе се морају истражити кроз различите аспекте, од идејне фазе, преко њихове организације и реализације, па све до постизложбеног периода. Истовремено, њихово разматрање подразумева и увид у историјски тренутак одвијања ових догађаја, односно њихово место у југословенској свакодневици у контексту како унутрашњих тако и спољно-политичких дешавања, као и њихов однос са осталим дешавањима у култури. Имајући у виду овакав истраживачки оквир, изложбе архитектуре и њихова улога биће разматране у неколико праваца:

1. Изложбе архитектуре као део југословенских пракси и њихова улога у изградњи спољнополитичког идентитета Југославије у периоду након Другог светског рата;
2. Изложбе архитектуре у оквиру струке и домена архитектуре и њихова улога у креирању теорије и праксе архитектуре од националног и интернационалног, па до локалног и регионалног промишљања у датом периоду. Истраживање ће покушати да позиционира изложбе архитектуре у шири друштвени и струковни контекст, као и да додатно појасни механизме њиховог организовања и одржавања у периоду од 1945. до 1991. године;
3. Изложбе као независни медиј у архитектури са сопственом историјом и њихова улога у склопу ширег контекста културе у послератној Југославији.

Са изложбама, покренута су броја питања – од начина на који се архитектура презентује, до улоге архитектонске критике, и утицаја који друштвене промене имају на ову дисциплину. Како изложбе нису биле само унутарструковне, већ су подразумевале и шири круг публике, као и помоћ других дисциплина у свом организовању, врло често је долазило и до утицаја идеја из других дисциплина. У овом случају, приликом истраживања изложбе ће бити позициониране у шири истраживачки контекст тј. биће разматране у оквиру других дискурса и дебата из других дисциплина. Биће успостављен интердисциплинарни контекст како би се изложбе архитектуре позиционирале и оквиру дискурса архитектуре и како би се дефинисале границе око и у оквиру којих ће се спроводити истраживање. Изложбе које се анализирају одабране су на основу различитих претпоставки, и различитих језика којима су биле креиране.

У том смислу, изложбе архитектуре ће као предмет истраживања бити анализирани кроз следеће аспекте:

- њихов карактер односно истраживање њихове теме, места одржавања и природе самих експоната;
- начин на који су поједине изложбе инициране, организоване и одржане, односно истраживање организационе политике изложби архитектуре;
- истраживање критеријума за селекцију и метода презентације, тј. биће истражен однос између идеолошког дискурса изложбе и његова одређеност селекцијом архитектонских дела и стратегијама излагања и приказивања;
- питање кустоског деловања приликом организовања изложби архитектуре, као процеса експериментисања и преиспитивање устаљених норматива и вредности. Такође се истражује и питање ауторства разматрањем односа између аутора – селектора и аутора – креатора.

Као и друге културне активности, архитектура је снажно и вишезначно повезана са свакодневним искуством и колективном културом, и функционише на свим нивоима друштва, без обзира на доминантни модел њеног схватања, као уметности или као техничке дисциплине. Међутим, упркос комплексним везама са друштвеним окружењем, архитектура је остала затворена за ширу јавност,

односно управо за оне због којих и постоји. Управо је ово место на којем се показује значај изложби архитектуре, као јединственог окружења у оквиру којег ће дисциплина и струка моћи да комуницирају са широм јавношћу. Из ових разлога истраживање приказује архитектуру, и начин на који изложбе утичу и дефинишу ову дисциплину и њену праксу.

У оквиру предложеног истраживања биће приказане и анализирани изложбе које су настале у периоду од педесетих година 20. века на југословенском културном простору, и које су на различите начине преиспитивале дисциплинарни простор из којег су настале. Такође ће се анализом изложби оне повезати са ширим друштвеним контекстом и историјским условима у оквиру којих су изложбе настале. Поред тога, биће истражено да ли су и на који начин изложбе архитектуре, кроз своје оквире, програм и идеју, утицале на дефинисање регионалне или националне вредности, обликовале културне обрасце, дефинисале друштвена или политичка гледишта и на крају, какав утицај имају на разумевање архитектуре и архитектонског дела.

Поред чињенице да разматрање изложби архитектуре не може а да се у једном делу не преклапа са изучавањем изложби као места презентације, биће истражен однос изложби архитектуре и места њиховог одржавања. Самим тим, изложбе су унапред биле одређене просторним оквиром у којем су биле приређиване, а архитектура је на тај начин била део сваке изложбе: као место, оквир, граница унутар које су се одигравале ове манифестације.²⁰⁹ Узимајући у обзир перформативност одређених институција или објеката у оквиру којих су биле организоване изложбе, остаје отворено питање да ли се изложбе архитектуре могу тумачити само на основу њиховог садржаја и експоната или се мора правити шири увид и анализа која би се односила на место њиховог организовања. Такође се преко места на којима су ове изложбе одржане може пратити на који је начин архитектура била презентована и који је статус имала у оквиру југословенског друштва, тј. промена од архитектуре као техничко-технолошке дисциплине у првим послератним годинама, када је излагана на сајмовима и изложбама индустрије, па до архитектуре као уметничке праксе, када су изложбе

²⁰⁹ У овом случају најчешће архитектонски елементи не представљају границе изложбеног простора, већ простор изложбе конструишу критика, куратор, публика и остали учесници изложбе.

организоване у оквиру музеја (савремене или примењене уметности) и независних галерија. Самим тим изложбе се, са својим пратећим механизмима, не посматрају искључиво као место презентације и приказивања архитектуре, већ и као место производње знања и идеја у области архитектуре. Са друге стране, изложбе су и место где се архитектура презентује јавности, односно публици, па самим тим могу имати утицај на начин на који се разуме, замишља и имплементира знање о архитектури и на који начин се оно користи у друштву. Са тим у вези, долази се и до питања којој су публици изложбе архитектуре биле намењене. С обзиром на значај који је у датом контексту имала архитектура, спољно-политичке прилике као и унутрашња дешавања у социјалистичкој Југославији, истражиће се са ким је тачно изложбе архитектуре требало да комуницирају.

3.2. Пракса организовања изложби архитектуре у Југославији

Пракса приређивања изложби архитектуре, као пратећих или самосталних догађаја, постојала је у Србији (касније и у Југославији) од 19. века и може се рећи да се развијала паралелно са формирањем институције музеја.²¹⁰ Са развојем пројекта српске државности, развијају се и пратеће институције и манифестације које је требало да подрже тај пројекат. По узору на друге државе Европе, почетак 20. века обележен је учешћем Србије на светским изложбама у оквиру којих су архитекти врло често били задужени за израду пројекта изложбених павиљона или поставки изложбе.²¹¹ Поред наступа у иностранству, изложбе су биле организоване и приказиване и домаћој публици, с тим што су у почетку биле намењене уском кругу професионалаца, јер су приређиване у оквиру образовних институција које су школовале архитекте, док су се касније развиле у независан догађај који је имао за циљ да посредује између архитектуре и шире јавности.

²¹⁰Србија је, иако још увек вазална држава у склопу Отоманског царства, као један од симбола своје независности и „истовремено привржености европским мерилима вредности“ основала свој Народни музеј 1844. године. Љиљана Гавриловић, *Музеји и границе моћи*, стр.41.

²¹¹Било је и случајева да се у оквиру изложби излажу архитектонски пројекти. Такав је случај са Видовданским храмом Ивана Мештровића, чија је макета била изложена у оквиру павиљона Србије на Изложби у Риму 1911. године. Касније је овај пројекат био приказиван и на Изложби у Лондону 1915. године.

У разматрању односа изложби, друштва и публике, како је већ речено, посебно су занимљиве „Југословенске изложбе“.²¹² Поред „Југословенских изложби“, сличан друштвени и културни статус имале су изложбе које су од 1929. године организоване у оквиру Уметничког павиљона који је саграђен захваљујући удружењу „Цвијета Зузорић“ и који је постао важан уметнички центар.²¹³ У оквиру ових изложби и салона, током година, архитектура добија своје место као експонат и део званичне поставке, па је 1912. године у Београду одржана „Четврта југословенска уметничка изложба“ у оквиру које дела из области архитектуре привлаче посебну пажњу.²¹⁴ Може се рећи да овај догађај на симболичан начин представља прекретницу која означава почетак новог периода у развоју српске архитектуре.²¹⁵ Иако је архитектура у основи била сматрана за инжењерску делатност, у овом периоду приметна је све чешћа сарадња архитеката са ликовним уметницима на организацији изложби, као и све активније учешће архитеката у писању текстова у стручним часописима. Приметна је чињеница да на пролећним и јесењим салонима у новоотвореном уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ учествују и оснивачи архитектонске групе ГАМП (Група архитекта модерног правца) – Милан Злоковић, Бранислав Којић, Јан Дубови и Душан Бабић. Након серије југословенских изложби и јесењих и пролећних салона, 1929. године организована је изложба под називом „Први салон архитектуре“, изложба која ће бити прва у низу изложби коју ће организовати архитекти, припадници групе архитеката модерног правца (ГАМП). Група ГАМП која је основана како би се путем израде архитектонских пројекат и њиховом реализацијом залагала за принципе модерне архитектуре, до свог распуштања 1934. године, организовала је неколико изложби. Међу изложбама су „Први салон архитектуре“ 1929. године, „Први југословенски салон савремене архитектуре“ 1931. године и „Други југословенски салон савремене архитектуре“ 1933. године.

²¹²Radina Vučetić, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904–1940)“, *Časopis za suvremenu povijest* 3 (2009): 701.

²¹³На овом месту су у наредном периоду организоване изложбе које су врло често биле од великог значаја за развој културе и уметности уопште. Ibid., 709.

²¹⁴Slobodan Maldini, „Arhitektura u Srbiji u XX veku“, pristupljeno 20. januara 2012, извор: <http://maldini.wetpaint.com/page/Arhitektura+u+Srbiji+u+XX+veku+-+serbian+architecture+in+XX+century>.

²¹⁵ Ibid.

Поред домаћих изложби, у то време су у Београду гостовале бројне изложбе из иностранства, а нису изостале ни посете удружења архитеката изложбама организованим у иностранству.²¹⁶ Почетком 1925. године у Београду је отворена изложба Уметничког удружења „Манес“ из Прага и том приликом су посетиоци могли не само да се упознају са токовима развоја у чешкој архитектури, већ су могли да у Београду по први пут виде приказана архитектонска дела која нису припадала академском еклектичком стилу, већ новим тенденцијама модерне архитектуре.²¹⁷ Ова изложба је истовремено била прилика да се припадници архитектонске струке упознају са дешавањима и развојем архитектуре изван Србије. Такође, у оквиру изложбених активности у Уметничком павиљону „Џвијета Зузорић“, априла 1931. године отворена је „Изложба немачке ликовне уметности“ која је извршила значајан утицај на даљи развој модерног покрета у Србији и опште опредељење архитеката према овом правцу.²¹⁸

Пракса приређивања изложби настављена је и након Другог светског рата и промена друштвено-политичког уређења Југославије. Иако су, формално, изложбе биле исте или сличне као изложбе које су организоване пре рата, у новонасталој ситуацији променио се њихов садржај, па су и изложбе одсликавале сукобе и разлике који су се одигравали на друштвеној, културној и уметничкој сцени. Наставља се пракса организовања изложби архитектуре, те је 1947. године, поводом прославе велике Октобарске социјалистичке револуције, Друштво за културну сарадању са СССР-ом организовало изложбу „Архитектура народа СССР“. Изложба је приказана у Београду и у осталим градовима „народних

²¹⁶У периоду између два светска рата, поред бројних изложби организованих у земљи, архитекте из Србије и касније Југославије имали су прилику да посете и учествују на бројним изложбама организованим у иностранству. У том смислу, значајан утицај на развој нових идеја у домаћој архитектури имала је париска изложба „L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ коју су посетили чланови Клуба архитеката у организацији Бранислава Којића, који је у то време био секретар Клуба. У оквиру ове изложбе архитекте су имали прилику да се упознају са делима и идејам Константина Мељникова и Ле Корбизијеа које је за ту прилику пројектовао павиљон „L'Esprit Nouveau“.

²¹⁷Slobodan Maldini, „Arhitektura u Srbiji u XX veku“, доступно на: <http://maldini.wetpaint.com/page/Arhitektura+u+Srbiji+u+XX+veku+-+serbian+architecture+in+XX+century>.

²¹⁸У оквиру изложбе представљена су дела Ота Бартнинга, Петера Беренса, Валтера Гропијуса, Ериха Менделсона, Миса ван дер Роа, Бруна Паула, Ханса Пелцига, Ханса Шаруна, Фрица Шумахера, Бруна и Макса Таута, Хајнриха Тесенова, Мартина Вагнера и других. У оквиру изложбе Макс Таут је одржао предавање о основним принципима модерне архитектуре. Ibid.

република“ и „изложбу је посјетило на десетке тисућа наших људи који су са највећим занимањем разгледали стару архитектуру народа СССР и процват нове и посебне архитектуре у земљи социјализма“.²¹⁹ Како су прве послератне године биле обележене совјетским утицајем на простору Југославије, не изненађује чињеница да је ова изложба била једна од првих манифестација овог типа, као и да је њеном одржавању била посвећена велика пажња, поготову у оквиру стручних кругова. Како преноси Сандра Крижић Робан:

„У пропратној публикацији образложене су основне карактеристике социјалистичке архитектуре и закључено је да се изложба организира управо у вријеме provedбе Првог петогодишњег плана – у доба изградње нових насеља, стамбених јединица, индустријских комплекса, читавих градова и села, чиме се имплицира како би се узорци за наше планове требали тражити у СССР-у.“²²⁰

Јасан је контекст у оквиру којег се изложба одиграва, као и њена улога, тј. сама изложба је део ширих стратегија деловања на југословенско друштво које је у овом периоду у свему копирало совјетски модел, док је у овом случају изложба архитектуре била погодно средство за ширење поруке.²²¹

Након неколико година, у Југославији организована је, за потребе домаће публике, „Изложба грађевинарства НР Србије“ у Београду 1948. године, са намером да се прикаже „интензивна грађевинска делатност“²²² која је видљива на сваком кораку у оквиру пројеката обнове земље покренутих након рата. У тексту у којем даје приказ изложбе у часопису „Архитектура“, архитекта В. Марковић каже да упркос значају који „наше грађевинарство“ има и коме „дневна и стручна

²¹⁹Kazimir Ostrogović, „Arhitektura SSSR 1917–1947. Povodom 30-godišnjice Oktobarske revolucije“, *Arhitektura* 3 (1947): 8.

²²⁰Sandra Križić Roban, „Obilježila modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“ u *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika*, 1950, 1974, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012), 120.

²²¹Изложби „Архитектура народа СССР“ претходиле су, у оквиру појачане културне размене Југославије и СССР-а, изложбе сликарства и вајарства, као и изложбе фотографија које су се у оквиру културне дипломатије слале у поједине земље. Јелена Живанчевић, „Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије“ (Докторска дисертација, Архитектонски факултет Универзитет у Београду, 2012), 67.

²²²V. Marković, „Izložba građevinarstva NR Srbije u Beogradu“, *Arhitektura* 8–10 (1948): 60.

пажња поклањају велику пажњу“, није могуће „имати ни приближну слику свега онога што се гради широм наше земље“²²³, па је намера била следећа:

„Приређивањем изложбе грађевинарства, Министарство грађевина НР Србије поставило је себи за циљ, да у главним потезима осветли велике напоре и успехе грађевинарства у Србији и да оцрта улогу које оно има у Петогодишњем плану.“²²⁴

У даљем тексту аутор каже да проблеми архитектуре и грађевинарства извиру из самог живота и да нам „стога садржај ове изложбе најбоље илуструје нашу економску и друштвену стварност“.²²⁵ Према речима аутора текста, како би илустровала ту стварност, изложба приказује процес индустријализације кроз приказ индустријских објеката кроз макете, као и процес стамбене изградње и напретка у области грађевинске технике. Поставка изложбе настала је комбиновањем садржаја који је подразумевао планове, макете, статистичке податке и документарни материјал²²⁶, који је био постављен у просторијама за чије је уређење нацрте израдио Драгиша Брашован.²²⁷ На крају, аутор завршава приказ изложбе коментаром да је:

„Изложба грађевинарства НР Србије постигла жељени успех. Она је успела да нам покаже обим и замах грађевинске делатности у Србији и да нам оцрта радни полет којим трудбеници наше земље испуњавају задатке Петогодишњег плана и изградње наше земље.“²²⁸

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Аутор текста приликом разматрања статистичког материјала, који је био приказан на изложби, каже да недостају закључци и интерпретација тих података који су, према његовом мишљењу, у ствари циљ статистике и имају директивни значај за даљи рад и интерпретацију. Поред тога, Марковић коментарише и фотографски материјал са изложбе, за који каже да је изврсног квалитета, као и макете за које мисли да су веома успеле, али даје неке савете како израђивати макете за сличне догађаје у будућности. Он каже да „при изради макета треба тражити нове изражајне могућности, које би више одговарале карактеру објекта“ као и да је „при излагању макета потребно водити рачуна о њиховом правилном постављању“. Он каже да су на овој изложби макете сувише ниско постављене, што отежава да се уоче реални пластични квалитети објекта. Ibid.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid.

О значају изложби и њиховом статусу унутар струке архитектуре говори и текст у оквиру кога се преноси „Реферат секције архитеката о архитектонској проблематици“²²⁹, објављен у часопису „Архитектура“ број. 13–17 из 1948. године.²³⁰ У том реферату, у одељку под насловом „Натјечаји“, говори се о значају конкурса као начина да се одабере најбоље и најповољније решење за одређени архитектонски проблем. На крају одељка о конкурсима, аутори реферата кажу да:

„Комплетно публикурање расписа и резултата појединих натјечаја у дневној и стручној штампи треба поставити правилно, уз евентуалну могућност доношења литерарних доприноса и каснијих слободних, али вредних критика. Овамо спадају и изложбе натјечајних радова, које треба достојно припремити, не само у једном, него у разним заинтересованим центрима уз стално потребна предавања, тумачења, дискусије и јавне критике, што би све у многоме допринијело рашчишћавању појмова у сувременим назирањима на изградњу нове архитектонске дјелатности.“²³¹

Овде се још једном изложбе потврђују као место приказа, критике и формирања јавног мишљења у оквиру којег је могуће пропагирање пожељних идеја и вредности и на којима су се приказивали „домети сувремене производње, економска и друштвена постигнућа која су истодобно била пропаганда и средство комуникације.“²³² Организоване су бројне изложбе како би се „шириле информације о развоју квалитете производа и подизању разине опћега укуса“²³³ У Загребу је 1955. године одржан „Zagrebački triennale“ који се може сматрати, како

²²⁹ Реферат је прочитан на пленуму архитеката поводом II. Конгреса ДИТЈ-а (Друштво инжињера и техничара Југославије) у Београду.

²³⁰ На реферату су радили Стјепан Планић, Стјепан Гомбош, Казимир Остроговић, Владимир Поточњак, Владо Антолић и Невен Шегвић. „Referat zagrebačke sekcije arhitekata o arhitektonskoj problematici“, *Arhitektura*, 13–17(1948): 125.

²³¹ Ibid.

²³² Сандра Крижић Робан каже да су се путем изложби преносиле „сложене поруке“ и то превасходно „помоћу модела домова опремљених кућанским апаратима, ћији су идеализирани интеријери посредовали апстрактне идеолошке концепте.“ Sandra Križić Roban, „Obilježlja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“, 65.

²³³ Sandra Križić Roban, „Obilježlja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“, 74.

наводи Јасна Гаљер, „првом изложбом дизајна у нашој средини“²³⁴. Изложба „Стан за наше прилике“ у Љубљани, са пратећим саветовањем одржана је 1957. године и имала је за циљ да промовише културу становања и савремену опрему за стамбени простор. Наступ Југославије на Миланском тријеналу 1957. године,²³⁵ као и серија изложби „Породица и домаћинство“²³⁶ за фокус су имале тему индустријског дизајна и промовисале су „одгојну и дидактичку улогу потпомогнуту сценографским приказима савременог становања и начина кориштења кућинских апарата“.²³⁷ На овим и сличним изложбама и сајамским манифестацијама промовисана је нова архитектура, примењени и индустријски дизајн, домаћој публици, са намером да омогуће „пријелаз од индивидуалне дјелатности на подручју примијењених умјетности на радикално обликовање индустријских објеката и тиме придонијети повишењу и побољшању производње, трговине и стандарда нашег човјека.“²³⁸ Како се наводи у приказу изложбе „Породица и домаћинство“ из 1957. године,

„На цјелокупном изложбеном простору посебна ће пажња бити посвећена демонстрирању (приказивању употребе, предности, економичности и других својстава изложбених производа). На тај начин, упућивањем посјетилаца у најрационалнију употребу изложених производа, пропагирањем успоставе сервиса у оквиру кућних савјета, стамбених заједница и привредних организација и установа, пропагирањем набавке појединих производа које врше удружене групе породица, 'експресним' предавањима стручњака за домаћинство, којима ће се указивати на разне могућности организације исхране полуготовим и готовим прехранбеним производима, на примјену

²³⁴ Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj. Od utopije do stvarnosti* (Zagreb: Horetzky, 2004), 88.

²³⁵ Аутори поставке за ову изложбу су Марио Антонини и Борис Бабић. Изложбена поставка је представљала „модерну инсценацију дома“ са елементима опреме за стан који је „визуално уједино материјал који се оправдано сматра парадигмом модернога домаћег дизајна“. Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“, 75.

²³⁶ Изложба, односно серија изложби „Породица и домаћинство“ организоване су 1957., 1958., и 1960. године под покровитељством Централног већа Савеза синдиката Југославије и Савеза женских друштава ФНРЈ-а. Andrija Mutnjaković, „Stambena problematika (u okviru II. Međunarodne izložbe „Porodica i domaćinstvo 1958.)“, *Čovjek i prostor* 79 (1958): 4-5.

²³⁷ Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“, 75.

²³⁸ Marjan Tepina (ur.), *Stan za naše prilike, katalog izložbe* (Ljubljana: Stalna konferencija gradova Jugoslavije, 1957): 46.

најрационалнијег и најјефтинијег начина савременог одијевања, становања, одржавања хигијене, примјене козметичких средстава, итд. – реализират ће се широки пропагандни ефект код посјетилаца.²³⁹

Током педесетих и шездесетих година у Југославији су бројне манифестације изложбеног карактера, међу којима велики број како домаћих, тако и иностраних изложби. Процеси отварања у културној политици Југославије у послератном периоду наметали су потребу повезивања југословенске уметности са светом, а изложбе су биле идеална прилика за то. У овим дешавањима, архитекти и архитектура имају активну улогу, па тако Иван Штраус у приказу прилика у архитектури у периоду од 1945. до 1990. године, између осталог, пише о изложбама загребачке групе „ЕХАТ 51“ и архитеката Владимира Турине (1951. и 1956) и Ивана Витића (1955). Поред ових, Штраус издваја изложбу „Стан за наше прилике“²⁴⁰, одржану у Љубљани 1956. године, на којој су се окупили бројни пројектанти стамбене архитектуре и опреме за станове.²⁴¹

Још једна изложба, организована у сарадњи Савезног удружења архитеката и Савезне комисије за културне везе са иностранством, конципирана је 1959. године и имала је задатак да у оквиру турнеје по иностранству „прикаже напоре југословенских архитеката и да пружи скромни допринос ка афирмацији и развоју истинске савремене архитектуре“.²⁴² На изложби је било приказано 150 објеката и пројеката, насталих у периоду након Другог светског рата и изложба је била, како се наводи, „први стварни контакт многих страних стручњака, као и нестручњака“ и уклонила неинформисаност „о нама и нашој архитектури, као и велике заблуде

²³⁹Ž. St., „Izložba Porodica i domaćinstvo“, *Čovjek i prostor* 65 (1957): 4–5.

²⁴⁰Ibid.

²⁴¹Штраус пише и о изложбама у иностранству које су посетили архитекти из Југославије. У својој књизи *Архитектура Југославије 1945–1990* Штраус пише да је 1957. године велики број „тадашњих носилаца градитељске продукције водећих архитектонских центара“ посетио берлинску Изложбу архитектуре „Interbau“ на којој су, како он каже, доживели непосредан сусрет са остварењима Ле Корбизијеа, Алвара Алта, Валтера Гропијуса, Оскара Нимајера и других проминентних стваралаца света. Он даље каже да је „непосредан утјецај ове посјете ускоро био видљив на конкурсним идејама и реализацијама широм земље.“ Ibid., 64.

²⁴²Bogdan Ignjatović, *Contemporary Yugoslav architecture* (Belgrade: Federal union of associations of Yugoslav architects, 1959), nepaginirano.

о „балканском примитивизму“.²⁴³ У уводном тексту каталога изложбе, Богдан Игњатовић каже да изабрана архитектонска дела по први пут имају прилику да буду приказана ван земље, у циљу остваривања пријатељске посете многим земљама.²⁴⁴ Он не изражава сумњу да ће изложба бити добро прихваћена, ако не због квалитета архитектонских дела, онда сасвим сигурно због великих напора југословенских архитеката да афирмишу свој рад у оквиру међународних културних релација. Даље у тексту, Игњатовић пише о значају архитектуре као синтези пластичних уметности и технике и о архитекти као највећем хуманисти који је трансформисан од архитекте-креатора ка утицајном друштвеном чиниоцу, независно од система друштвеног уређења.²⁴⁵ Тај „нови архитекта“, захваљујући својим делима, превазилази границе своје земље и постаје својина целог света. Између осталог, Игњатовић каже да изложба треба да прикаже ниво који су достигли архитекти из Југославије²⁴⁶, као и да покаже да:

„Данашњи архитекти у Југославији у оквиру свог националног и материјалног оквира, који иако није толико велики, уживају пуну слободу креативног изражаја.“²⁴⁷

Из изложеног је јасно да су очекивања организатора од ове изложбе била велика, посебно у овом периоду, када се земља налазила у процесу ре-позиционирања на глобалној сцени политичке моћи.

²⁴³Sofija Stojić, „Izložba savremene arhitekture Jugoslavije u inostranstvu“, *Arhitektura Urbanizam*, 1 (1959): 31.

²⁴⁴У оквиру изложбе која је била приказана у многим европским градовима, међу којима су Осло, Копенхаген, Стокхолм, Варшава, Лондон и Глазгов, била је приказана архитектонска продукција из Југославије из периода од 30-их до 50-их година двадесетог века. Изложбу је пратио и двојезични каталог (на енглеском и француском) са приказима објеката и пописом аутора за који је уводни текст написао Богдан Игњатовић.

²⁴⁵Bogdan Ignjatović, *Contemporary Yugoslav architecture*.

²⁴⁶Иван Штраус у свом коментару изложбе каже да је изложба била добро прихваћена у иностранству, али да је у земљи изазвала и супротне коментаре. Наиме, како он пише: „Очигледно је из овог приказа да је наша архитектонска продукција првих година након рата готово синхронно одржавала корак са свјетским градитељским кретањима. То је вероватно био и повод за спорадична званична мишљења која су се чула тих година у земљи, да југословенски архитекти „не граде за потребе народа, него за своју личну славу“, приписујући истовремено таквој архитектури скупоћу, препотентност или супермодерност“. Štraus, *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*, 95.

²⁴⁷Bogdan Ignjatović, *Contemporary Yugoslav architecture*.

О важности коју је ова манифестација имала, пре свега за државно руководство, говори и коментар Едварда Кардеља који поводом ове изложбе каже:

„Симпатије с којима је ова изложба дочекана само нас учвршћују у нашим очекивањима да ће она обавити своју мисију међународног упознавања и подстицања ка пријатељској и културној сарадњи.“²⁴⁸

У току 1959. године у периоду од маја до августа изложба је била постављена у Ослу, Копенхагену, Стокхолму и Варшави, а у септембру исте године била је у Лондону, Глазгову и Ливерпулу.²⁴⁹ Реакције на изложбу су у највећем броју случајева биле онакве како се и очекивало, па тако часопис „Architecture & Building News“ у октобру 1954. године у укупном повољном приказу, између осталог, пише:

„[У]пркос угодном изненађењу које је изазвао југословенски павиљон на Светској изложби у Бриселу, владало је опште мишљење да се у Југославији развија тмурна источноевропска архитектура. Ова ће изложба у великој мери изменити таква мишљења.“²⁵⁰

Увидом у списак градова у којима је приказана изложба, може се закључити да је била приказана и са једне и са друге стране *гвоздене завесе*, тако да се из тог податка може закључити колики је значај имала као репрезентативни модел архитектонске производње. Овакав начин контролисане репрезентације и његов циљ може се учитати из говора који је Едвард Кардељ одржао на отварању изложбе у Копенхагену:

²⁴⁸ Sofija Stojić, „Izložba savremene arhitekture Jugoslavije u inostranstvu“, *Arhitektura i urbanizam*, 1 (1959): 31.

²⁴⁹ Изложба је била приказана у Ослу (5–15. мај), Копенхагену (27. мај–5. јун), Стокхолму (11–18. јун), Варшави (3–17. јул) у току 1959. године, док је, како се наводи, „после извесне прераде“ која је била извршена у Београду, изложба била приказана у Лондону (14. октобар – 6. новембар), Лидсу и Ливерпулу. Како се наводи у Извештају са Скупштине Савеза Друштава архитеката Југославије, одржане у Љубљани 5. марта 1960. године, било је захтева да изложба буде приказана у Даблину, Бугарској, Румунији, Мађарској и Аустрији. „Izveštaj sa Skupštine Saveza društava arhitekata Jugoslavije“, *Arhitektura Urbanizam*, 2 (1960): 41.

²⁵⁰ Ivan Štraus, *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990* (Sarajevo: Svjetlost, 1991), 39.

„Било је лутања, било је тражења, било је слабости и грешака – и још их има – што понекад без потребе повећава трошкове друштвене заједнице, па ипак било је и сталног напретка. И тако, данас већ можемо да кажемо да наша архитектура успешно решава своје задатке“²⁵¹

Са друге стране, паралелно са наступима на најважнијим међународним изложбама и изложбама из Југославије које су приказиване у свету, биле су организоване и гостујуће изложбе из иностранства. Оне су биле део уговорене културне размене и у зависности од политичких прилика имале су другачије конотације. Крајем 1959. године у Београду, Загребу и Љубљани приказана је изложба „Шведске архитектуре“. У приказу изложбе, архитекта Невен Ковачевић каже да је у питању „добро опремљена изложба са разноврсним остварењима шведских архитеката“ у оквиру које се може видети „Правац кретања јасно зацртан ка архитектури у којој су се потпуно и дефинитивно изгубили рудименти прошлости“ и која је „интернационална по својим принципима али и истински шведска по мисаоно-креативним компонентима које су је створиле.“²⁵² Као закључак, Ковачевић наводи да су утисци након ове изложбе такви да постоји потреба за још „темељитијим упознавањем ове архитектуре и чвршћи контакт са шведским колегама јер они, као истински поборници савремених стремљења, припадају светској заједници напредних архитеката“.²⁵³ Изложба „Румунске архитектуре“ у организације Комисије за културне везе са иностранством, одржана је у децембру 1960. године и, како нам преноси Оливер Минић, на овој изложби могли су се видети „фини примери балканске куће“ и летимичан приказ архитектуре у Румунији до Другог светског рата, али је нагласак био на архитектури која је настала након овог рата и која се „развијала под сасвим новим економским и друштвеним условима“ који нису нужно довели до „нове, квалитативно боље архитектуре“, као и да „архитектонски израз не прати у стопу друштвене појаве и да обично временски заостаје.“²⁵⁴ Изложба „Савремена архитектура Данске“ одржана је 1962. године и приказала је архитектуру која „не

²⁵¹ „Izveštaj sa Skupštine Saveza društava arhitekata Jugoslavije“, *Arhitektura Urbanizam*, 2 (1960):41.

²⁵² Neven Kovačević, „Povodom izložbe švedske arhitekture“, *Arhitektura Urbanizam*, 1 (1959): 30.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Oliver Minić, „Izložba rumunske arhitekture“, *Arhitektura Urbanizam*, 6 (1960): 44.

трчи за помодним, засењујућим и „невидљивим“ ефектима“ која се „не поводи, те не жели да буде атрактивна, наметљива и допадљива по сваку цену.“²⁵⁵ Како је наведено у приказу изложбе „Данска архитектура обједињује и синтетизира најбоља својства савремене архитектуре Европе и Америке.“²⁵⁶ Исте године, током децембра одржана је изложба „Британске архитектуре“ у Београду и Загребу, у организацији Британског савета и Краљевског института британских архитеката. Како се наводи „Избор приказаних дела“ њих педесетак извршио је Џ. М. Ричардс „један од данас најцењенијих архитектонских критичара и уредник лондонске „Архитектонске ревије“.²⁵⁷ Бројне изложбе из других земаља које су гостовале у југословенским центрима, специјализоване изложбе из појединих музеја које су кружиле регионом, изложбе појединих личности из света архитектуре биле су редовни догађаји у оквиру архитектонског живота.

Почетак 60-их био је обележен политичком расправом око измена устава и око будућег устројства Југославије, као централизоване земље или као лабавије федерације. Ове расправе су се пренеле у све сфере живота тако да је овај период био обележен променама како у политичком тако и у привредном и економском животу што је имало велики утицај и на дешавања у архитектури. Како наводи Твртко Јаковина у тексту „Повијесни успјех шизофрене државе: модернизација у Југославији 1945. – 1974.“, „Економски је 1967. година, која је слиједила опће попуштање у политичкоме животу“²⁵⁸ према показатељима била једна од најнеуспешнијих. Како Јаковина даље наводи, „Тржишност и самоуправљање значило је одустајање од интервенција државе, што се није могло остварити.“²⁵⁹

Са мањком новчаних средстава смањују се и инвестиције односно смањује се и интензитет градње. Директно су погођени и културни програми и организације, па се самим тим Савезна држава све мање појављује на глобалним дешавањима у истом формату као раније. Овај период у Југославији био је обележен и политиком несврставања на глобалном нивоу и улогом коју је Југославија

²⁵⁵ Siniša Vuković, „Savremena danska arhitektura“, *Arhitektura Urbanizam* 14 (1962): 32.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Z.M. „Izložba britanske arhitekture“, *Arhitektura Urbanizam* 18 (1962):46.

²⁵⁸ Tvrтко Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. -1974.“, „u Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950. 1974., ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012), 40.

²⁵⁹ Ibid.

одиграла у оквиру покрета.²⁶⁰ Крај 60-их обележен је студентским протестима, у свету и у Југославији, са захтевом за „редефиницијом економског, политичког и територијалног устроја“²⁶¹. У овом периоду развијају се и студентске културне институције које су биле „пристојно финансиране, програмски аутономне“²⁶² у оквиру којих се организују изложбе, размене, дебате и гостовања. У оквиру Студентског културног центра у Београду у току 70-их година одржане су бројне изложбе архитектуре које су креирале доминантна дешавања у оквиру праксе архитектуре. Фокус се помера од великих институционалних изложби, ка мањим форматима, који си били финансијски и просторно мање захтевни.

Галерија Студентског културног центра је била место одржавања изложбе „Архитектура 70“ чији је аутор Зоран Маневић²⁶³ и који каже да су „у овој земљи архитектонске изложбе права реткост. Оне су толико ретке да нико управо и не зна како би једна идеална архитектонска изложба требало да изгледа“²⁶⁴. Маневић поставља питање да ли је изложба архитектуре „изложба фотографија, изложба модела или можда изложба скица и цртежа“²⁶⁵. У даљем тексту уводника каталога изложбе, Маневић пише да сами архитекти „највише воле“²⁶⁶ фотографије, „обични људи, међутим више воле макете“²⁶⁷ док историчари „не маре много ни за фотографије ни за макете“ и да они своју слику стварају „из читаве хрпе података о средини у којој је дело настало, података о животу аутора, о особинама

²⁶⁰ У приказу политике Југославије у том периоду Јаковина пише:

„Хладноратовски оквир у којему је живјела Југославија, обручи који су државу држали извана, био је сукоб двају идеолошки супростављених свјетова, двају друштвених и економских система, супростављених културних и идеолошких свјетова. Унутар њега, након што се нашла изван совјетског блока и пронашла пут у Трећи свијет политиком несврставања, Југославија је покушала и, како су писали амерички аналитичари, понекад и добивала најбоље од три различита свијета: социјалистичког, западног и несврстанога. Мала земља успјела се таквом политиком наметнути у свијету и осигурати присутност у свјетским форумима.“ Ibid., 46.

²⁶¹ Ljiljana Kolečnik, „Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost“, „u Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950. 1974.“, ur. Ljiljana Kolečnik (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012), 181.

²⁶² Ibid., 181.

²⁶³ Изложба је трајала од 25. јануара до 8. фебруара 1974. године. На изложби су били приказани објекти и пројекти следећих аутора: Љиљане и Драгољуба Бакића, Богдана Богдановића, Угљеше Богуновића, Милоша Бојовића, Алексеја Бркића, Петра Буловића, Александра Ђокића, Слободана Илића, Александра Кековића, Милоша Константиновића, Душана Крстића, Добросави Миљевића, Михајла Митровића, Бранка Пешића, Петра Петровића, Предрага Ристића и Зорана Стојнића. Каталог изложбе „Архитектура 70“, ур. Дуња Блажевић (Београд: Србоштампа, 1974).

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

његовог градитељског метода, о програму и инвеститору.“²⁶⁸ Маневић на крају увода закључује да, „У затвореним просторијама галерија и музеја може само условно бити речи о архитектури, то је само наша погодба, наш договор.“²⁶⁹

У оквиру галерија Студентског културног центра 1975. године постављена је изложба „Алтернативна архитектура“ која је приказивала радове Марјана Чеховине и Мустафе Мусића, аутора који ће често имати прилику да излажу у оквиру студентског центра и који ће касније и основати групу „МЕЧ“ која ће 1981. године на истом месту имати и своју групну изложбу. Галерија студентског културног центра биће важно место за пормовисање нових и младих аутора као и за комуникацију са иностратним ауторима с обзиром да су у периоду од касних 70-их и 80-их година двадестог века у оквиру на том месту одржале бројне изложбе, семинари и дебате које су додатно профилисале дешавања у архитектури у овом периоду.

Након увида у хронологију изложби, извесно је да су се у периоду који се истражује од 1945. до 1991. године у оквиру социјалистичке Југославије десиле бројне изложбе са великим бројем приказаних пројеката и аутора. Свака од њих имала је своје специфичности, свој циљ и публику. Изложбе са својим пратећим публикацијама у виду каталога и пратећа дешавања, су медиј којим су се архитектонска дела излагала критичкој пракси. Наиме и изложбе и публикације које су их пратиле биле су средство односно алат за креирање различитих наратива које су били материјализовани путем изложбених пракси у оквиру југословенског културног простора.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid.

III СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА – ИЗЛОЖБЕНЕ ПРАКСЕ АРХИТЕКТУРЕ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ ЈУГОСЛАВИЈИ

У претходном делу рада показана је сложеност појма изложбе и приказан је њен развој као самосталне манифестације, као и фактори који су утицали на формирање идеје о ефикасној и ефективној организацији, селекцији и промоцији изложби. Такође, покренута је идеја о историјској, тематској интерпретацији и класификацији изложби. С обзиром да се у истраживању покрива дуг временски период, као и да је у овом периоду организован велики број манифестација које се могу назвати изложбама архитектуре, у овом делу биће дати критеријуми на основу којих ће бити изабране изложбе које ће бити детаљније обрађене у посебним студијама случаја. На основу ових студија случаја биће одређена и могућа подела изложби и њихова класификација.

Уколико се говори о класификацији изложби, Мишко Шуваковић у *Појмовнику савремене уметности* дефинише изложбу као облик презентације уметничког рада у галеријском или музејском простору, док се у концепцијском смислу према овој дефиницији разликују: самосталне изложбе (један рад или већи опус), групне изложбе (радови групе аутора који нису обавезно повезани или су повезани темом и/или концептом), ауторске изложбе (приказује се актуелни проблем уметности) и изложбе као уметнички рад.²⁷⁰

Изложбе ће бити класификоване на основу критеријума који произилазе из процеса одабира експоната (материјала) који приказују (садржај), на основу структуре и публике којој су намењене. Током историјског развоја ових манифестација, појавили су се и развијали различити типови изложби архитектуре, који су се првенствено разликовали по експонатима, тј. по ономе што су имали као предмет излагања, као и по начину на који су приказивали те експонате. У оквиру првог критеријума постоје две основне могућности – излагање пројеката (кроз цртеж, макету, итд.) или презентација већ изграђеног објекта (фотографија, видео, итд.). Ова прва и основна подела условљава могуће даље поделе, у зависности од потреба. Поред тога, оваквом поделом одређује се и подела изложби на оне које приказивањем пројеката у пренесеном значењу приказују будућу архитектуру, док изложбе на којима су презентовани већ

²⁷⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzki, 2005), 287.

постојећи објекти показују прошлост или садашњост, што је веома важно уколико се узме у обзир идеолошка улога појединих изложби.

У односу на публику којој су намењене, постоје две основне могућности – националне и интернационалне (међународне изложбе). Овај критеријум је веома важан, поготово ако се разматра улога изложби архитектуре у креирању спољнополитичког идентитета или националног идентитета уопште. У бројним истраживањима је показано да се архитектура много пута користила у ове сврхе, па су самим тим и изложбе саставни део тог дискурзивног апарата.

Разматрајући структуру као критеријум, постоје три могућности – самосталне изложбе, групне и ретроспективне (ауторске) изложбе. Овај критеријум се односи на начин на који се изложбе организују, односно на њихов повод. Механизам организовања је врло битан с обзиром да одређује форму изложбе и њен карактер.

У тези се прати трајекторија изложби од првих манифестација организованих непосредно након завршетка Другог светског рата у оквиру акција обнове и изградње земље, урбанизације и индустријализације, када је архитектура имала значајну улогу, па све до касних 80-их година двадесетог века у процесима диференцијације и поновног промишљања претходног периода. У оквиру истраживања под изложбама архитектуре се подразумевају све оне изложбе које за експонат имају било који аспект просторних интервенција а који произилазе из дискурса архитектуре, што значи да се разматрају изложбе које су се односиле на приказ урбанистичких пројеката, пројекте урбаних интервенција, појединачних пројеката и пројекте унутрашњег уређења односно ентеријера. Како су се у овом периоду сви ови нивои посматрали синтезно, односно као појединачни елементи који на различитим нивоима, тј. различитим размерама и просторним обухватима треба да допринесу „изградњу социјалистичког човека“ у истраживању се под изложбама архитектуре разматрају сви ови елементи равноправно.

Кроз реконструкцију историјата и хронологије, из фрагмената, истраживање указује на различите статусе које су изложбе имале у процесу артикулације и материјализације друштвене стварности кроз изучавање односа архитектуре и друштвеног, технолошког и културног контекста у оквиру којег је она настајала. Кроз анализу изложбених пракси архитектуре изучава се однос између изложби у односу на друштвену и културну производњу периода. Студије случаја, односно

анализиране изложбе и праксе у оквиру којих су оне планиране и организоване неће бити само примери, односно јединствени случајеви који потврђују генерална правила и трендове, већ ће бити у служби агената и индикатора који указују на материјалне доказе који говоре о друштвено-економским процесима и моделима моћи који су одређивали и одређују естетске, технолошке и политичке услове културне производње у наведеном периоду. Дакле, анализираће се изложбе не само као последица, већ и као узроци и катализатори ових промена који убрзавају или условљавају одређене ситуације. Другим речима, изложбе нису само примери и докази ширих промена и трансформација, већ су и активни део тих промена и активне су унутар њих, реконфигуришу их, одређују, мапирају и ремапирају. У овако супротстављеним наративима, истраживање указује на двечињенице. Са једне стране, тумачи и уписује изложбене праксе архитектуре у шире историјске промене у друштвеном, економском и културном контексту унутар југословенског друштва између 50-их и 90-их година двадесетог века; са друге стране, кроз теоријску призму „изложбеног комплекса“ преиспитује претпоставке на основу којих се овакви наративи конструишу – претпоставке о кризи модерности, историје, културе и улога изложби архитектуре у садашњости кроз сагледавање контрадикција и континуитета унутар развоја самих изложби.

С обзиром да је питање публике од великог значаја за изложбе, у наставку истраживања изложбе су подељене на две групе – националне и интернационалне. У првом случају изложбе су организоване у Југославији и биле су намењене домаћој публици, док се у другом случају ради о великим међународним изложбама (ЕХРО и Бијенале у Венецији). На основу ове поделе могу се даље пратити концепције самих изложби, односно могу се упоредити изложбени експонати као и места где су изложбе организоване.

У случају интернационалих изложби посебна пажња биће посвећена националним павиљонима као местима излагања и аутономним објектима који кроз своју форму и обликовање имају хибридную улогу да говоре о архитектури, уметности и националном идентитету.

У другој групи – националних односно домаћих изложби – акценат ће бити такође на месту излагања, с том разликом што се у овом случају изложбе организују у оквиру институционалних оквира музеја.

Иако се ради о истим форматима са мање или више сличним експонатима, кроз студије случаја биће показане сличности и разлике и биће успостављени критеријуми за могућу ширу класификацију изложби архитектуре и њихову позицију и улогу унутар југословенског културног простора.

4. Међународне изложбе архитектуре и југословенски културни простор

У датом приказу, међународне изложбе разматране су као места која су у функцији циркулисања идеја и искустава и промовисања историјских, политичких, социјално-економских, технолошких и културних специфичности одређеног периода. Приказ ће у првом делу бити фокусиран на приказ саме манифестације и краћи историјат међународних изложби, те на њихов актуелни статус, функције и ефекте које производе у контексту контрадикторних процеса укључивања и искључивања, доминације и маргинализације, као и хомогенизације, дифузије и контролисања различитости.

С обзиром да се концепт структуре међународних изложби, који се задржао до данашњих дана, заснива на комбинацији анационалних проблемско-тематских павиљона и изложби, и павиљона националних селекција земаља учесница, поред приказа националних павиљона Југославије биће дати и прикази појединих павиљона који су обележили одабране изложбе. Компаративном анализом ових павиљона и павиљона Југославије интерпретираће се постојање различитих контекста- друштвеног, економског, културног и политичког развоја појединих земаља.

4.1. Југословенски павиљон на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године

Основни циљ овог поглавља је да кроз критичку анализу и валоризацију изабраног објекта, односно павиљона, утврди да су нове друштвено-политичке промене настале пре свега после Другог светског рата, као и системске промене у Југославији након 1963. године,²⁷¹ утицале на начин и политику представљања

²⁷¹ Системске промене су пре свега условљене доношењем новог Устава Југославије. Овим Уставом држава је променла име из Федеративне Народне Републике Југославије (ФНРЈ) у

социјалистичке Југославије у иностранству. Пре свега, преиспитано је постојање промена јединственог третмана спољног обликовања павиљона и његове унутрашњости, тј. анализирана је чињеница да је на Светским изложбама у периоду шездесетих година 20. века, за представљање Југославије ентеријер постао битнији од екстеријера.

Кроз истраживање просторне, формалне и семиотичке поставке националног павиљона преиспитана је идеолошка улога архитектуре павиљона и наступа СФР Југославије на Међународној изложби у Монреалу 1967. године. Такође, кроз истраживање су показане промене у политици наступа и излагања на светским изложбама, настале услед друштвених промена унутар саме СФР Југославије. Поред тога, истражено је и питање контекстуалности, односно утврђивање постојања пресечних тачки између глобалних (европских, светских) и локалних токова, с обзиром да су овакве манифестације, између осталог, врло често биле место сусрета нових и старих стратегија критичког интервенисања и преобликовања друштвеног система.

Досадашњи текстови посвећени наступима Југославије на међународним изложбама и архитектури националних павиљона, пре свега говоре о периоду пре Другог светског рата. У литератури постоји мало извора који говоре о изложбама у периоду друге половине 20. века.²⁷² Чињеница да се у овом периоду системски суделовало на међународним манифестацијама, указује на изразито политички и идеолошки карактер тих активности. Након завршетка Другог светског рата потпуно измењене политичке прилике у Југославији, нарочито након 1948. године, условиле су потребу за промотивним наступима нове државе на међународној сцени. Тај аспект југословенске политичке пропаганде указује на врло рану појаву свести о важности међународне промоције.

Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ). Устав СФРЈ од 1963. године настао је као резултат уверења владајућих структура Југославије да су самоуправни односи у довољној мери превладали у друштву да завређују ново и коначно уставноправно дефинисање и устоличење. Дефиницију државе карактерише не само одредба да је то савезна држава, већ и социјалистичка демократска заједница, што је требало да означи тежњу ка марксистичком идеалу о одумирању државе. Основима економског уређења проглашени су друштвена својина, самоуправљање и самоорганизовање радних људи на микро и макро плану. Извор: [http://sr.wikisource.org/sr/Устав_Социјалистичке_Федеративне_Републике_Југославије_\(1963\)](http://sr.wikisource.org/sr/Устав_Социјалистичке_Федеративне_Републике_Југославије_(1963)).

Приступљено: 12. октобра, 2016. године.

²⁷²Осим неколико чланака у периодици и студије павиљона Југославије на изложби у Бриселу 1958. Године, коју је написала Јасна Гаљер и која је објављена у Загребу 2009. године, скоро да и не постоји стручна литература која се бави овом темом.

4.1.1. Светске изложбе – друштвени и историјски контекст

Историја ових манифестација започиње „у освит модерног доба“, инаугурисањем светских изложби које су биле конципиране на националној основи и заправо су биле место приказивања „светског напретка“, односно скуп спектакли који су рефлектовали односе моћи метропола, како међу собом, тако и над колонијама и остатком света.²⁷³ У оквиру изложби, један од сегмената, већ од Светске изложбе у Паризу 1855, постаје и излагање националних савремених уметничких достигнућа.²⁷⁴ Како Јасмина Чубрило пише, излагањем својих техничких достигнућа и иновација, цивилизоване метрополе објашњавале су неопходност свог присуства у „примитивним“ срединама, удаљеним просторима „без историје“ и коначно себи прибављале алиби за интервенције, те експлоатисање природних и људских ресурса.²⁷⁵

У приказу националног павиљона Југославије на првој послератној Међународној изложби у Бриселу 1958. године, Јасна Галјер истиче да феномен уметничких изложби није више реконструисање низа изолованих, историјских догађаја, односно скуп формалних обележја који се идентификују са архитектуром и концепцијом, темама и поставкама, него знатно комплексније подручје међусобних утицаја из различитих сфера политике и културе.²⁷⁶

Оно што је заједничко овим изложбама јесте да оне чине тематски оквир у којем се одвија размена одређених (друштвених) вредности и моћи. У том смислу, ове изложбе не само да производе оно што би требало да буде прихваћено као јавно мишљење, него конституишу јавно мишљење и представљају његову рефлексију.²⁷⁷

Будући да је већина изложби била пропагандног карактера, занимљиво је питање односа према идеологији, односно политички контекст без којег њихова

²⁷³ Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009), 120.

²⁷⁴ Јасмина Чубрило, „Како међународне изложбе мисле“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, (Нови Сад, 2009), 37, 303.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Иако се уметнички покрети не могу доводити у директну зависност од социјалних, економских и политичких збивања, иако се њихова језичка аутономија подразумева, извесно је то да се уметнички процеси увек одвијају у неким конкретним историјским приликама, део су ширег подручја културе једног времена, израз су (а не одраз) појединих погледа на свет, те је стога нужно о свим тим компонентама водити рачуна када се о одређеним уметничким процесима размишља. Jerko Denegri, *Exat 51 – nove tendencije* (Zagreb: Horetzky, 2000), 195.

²⁷⁷ Јасмина Чубрило, „Како међународне изложбе мисле“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, (Нови Сад, 2009), 37, 301.

реализација не би била могућа. Оно што чини светске изложбе занимљивим за истраживање јесте чињеница да су биле посредник између „високе и ниске“ културе, више и ниже класе, и између трговине, индустрије, технологије, науке и уметности. У свету који се брзо мењао – у материјалном, економском и социјалном културном аспектима у току 19 и 20. века, светске изложбе су дале велики допринос креирању нове (само)свести група и појединаца.²⁷⁸

Светска изложба у Монреалу 1967. године

Изложба у Монреалу одржана је у периоду од 28. априла до 27. октобра 1967. године, односно у исто време када је Канада прослављала годишњицу своје државности и 325. годишњицу од оснивања града Монреала. Изложбу, познатију као EXPO 67,²⁷⁹ Међународни биро²⁸⁰ за изложбе прогласио је изложбом I категорије, што значи да је свака земља учесница била дужна да изгради сопствени национални павиљон и да у њему излаже своја достигнућа.²⁸¹ Намеру да се кандидују за организацију Међународне изложбе, представници Канаде објавили су на Међународној изложби у Бриселу 25. августа 1958. године, на Националном дану Канаде на овој манифестацији. На састанку Међународног бироа за изложбе у Паризу, марта 1960. године представници Канаде су предали кандидатуру. Земље кандидати, поред Канаде, биле су Аустрија и СССР. У међувремену, Аустријанци су повукли своју кандидатуру и организацију Изложбу 1967. године добија СССР. Представници СССР-а су планирали да Изложбу искористе и за обележавање педесетогодишњице Октобарске револуције. До неочекиваног обрта долази две године касније, априла 1962, када Совјетски Савез

²⁷⁸ Ibid., 302.

²⁷⁹ Појам Ехро користи се као синоним за светске изложбе. Најчешће се односи на период након Другог светског рата, када се све више губи граница између изложби и сајмова, односно некомерцијалне и комерцијалне намене. Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009), 52.

²⁸⁰ Међународни биро за изложбе (Bureau International des Expositions – BIE) основан је на Конференцији одржаној у Паризу 1928. године, на којој су учествовале 43 државе. Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009), 38.

²⁸¹ На изложби су учествовале 62 земље из свих крајева света, затим 2 међународне организације (ОЕЦД и Европска заједница), 3 државе САД-а, 10 канадских провинција и 23 интернационалне компаније. Укупно је било 93 павиљона који су били подељени у три групе: национални павиљони, тематски павиљони и специфични павиљони. Ranko Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd, 1967), 47, 61–70.

одустаје од организације изложбе, када Канада коначно добија организацију 13. новембра 1962. године.²⁸²

Рад на конципирању теме изложбе отпочео је маја 1963. године на конференцији која је окупила водеће интелектуалце, чланове универзитета и уметнике из Канаде. Током конференције трагало се за савременим начином представљања и промоције не само научног, технолошког и индустријског напредовања друштва, већ и друштвене одговорности човека и његове еколошке свести. Као одговор на постављене захтеве, одлучено је да тема изложбе буде заснована на наслову истоимене књиге Антоана де Сент-Егзиперија – *Човек и његов свет* (Anthoan de Saint-Exupéry – *Man and his World*).²⁸³ У свом делу Сент-Егзипери је основну карактеристику човека дефинисао као: „Бити човек значи осећати, да се кроз сопствени допринос помаже изградња света“. Управо је ова порука постала основна тематска одредница Међународне изложбе у Монтреалу 1967. године.²⁸⁴

Организатори су ову тему презентовали кроз 9 павиљона у 17 тематских области. У тематским павиљонима човек је био представљен као стваралац, истраживач, произвођач и као друштвено биће. Готово да није било области људског деловања која није била презентована, док је посебна пажња посвећена презентацији заштите човековог здравља и његове околине. Као одговор на научно, технолошко, политичко и економско надметање држава (блокова), основни циљ изложбе био је дефинисан кроз идеју међународног разумевања и хуманистичких циљева и принципа. Изложба је тако наставила традицију започету на претходној изложби у Бриселу 1958. године, где су прокламовани исти циљеви и принципи за решавање проблема човечанства насталих након Другог светског рата.²⁸⁵

Са темом *Човек и његов свет*, Изложба у Монтреалу, поред привредног аспекта, имала је претежно политичко-манифестациони карактер, што је организатор и наглашавао, још у припремном периоду Изложбе, као и у току њеног трајања. Визуелни идентитет изложбе је у потпуности подређен основној идеји обнове

²⁸² Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009), 52.

²⁸³ Видети: The Montreal World Exposition 1967: Man at the center of attention, 2000, www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=17&lang=1&s_typ=22 (17. септембар 2010).

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Гаљер, *EXPO 58*, 80.

хуманизма. Жилијен Херберт (Julien Hébert), графички дизајнер из Монреаала, на основу основне идеје изложбе израдио је и графички репрезент изложбе, тј. лого. Херберт за визуелни идентитет изложбе користи древни симбол који представља људе, а који је уређен у паровима у кругу. Сам лого је током изложбе био веома популаран и као сувенир нашао се на разним производима који су се могли набавити на изложби. За разлику од неусклађености комуникацијских кодова на изложби у Бриселу 1958. Године, о чему пише Јасна Гаљер у свом приказу те изложбе, изложбу у Монтреалу карактерише јасан визуелни идентитет.

О озбиљности и обиму припрема Монреаала за одржавање изложбе говори и чињеница да је у склопу припрема била предвиђена и реконструкција ширег градског центра. На плановима реконструкције Монреаала радили су урбаниста Винсент Понте (Vincent Ponte) и архитекта И. М. Пеи (Ieoh Ming Pei).²⁸⁶ Као основни успех оваквог урбанистичког подухвата, реконструкције ширег градског центра Монреаала, истиче се напор за раздвајањем пешачког од других типова саобраћаја у централној зони града. Велика пажња у припремном периоду за Изложбу била је посвећена и планирању локације на којој ће се изложба одржати. Простор на којем је планирано да се Изложба одржи, лоциран је на реци Сен Лоран, тачније на два речна острва – на Светој Хелени (Sainte-Hélène) и Нотр Даму (Notre-Dame),²⁸⁷ на површини од приближно 400 ha.²⁸⁸ Од укупно 400 ha предвиђених за Изложбу, 48,5 ha било је предвиђено за изградњу изложбених објеката, 14,5 ha за изградњу објеката од стране државе-домаћина, тј. Канаде и 18 ha за стране излагаче. На остатку површине предвиђена је изградња зелених и слободних простора. Првобитна идеја групе уметника који су били у Организационом одбору, и који су себи поставили врло амбициозан циљ, да пројектују и изграде све павиљоне на изложби, и националне и тематске, није реализована. План је био да се на изложби у Монтреалу прекине са традицијом да

²⁸⁶ Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“, 63.

²⁸⁷ Острво Света Хелена је пре изградње изложбених павиљона служило становницима Монреаала као место рекреације, док је острво Нотр Дам вештачко, настало непосредно пре одржавања Међународне изложбе. Тачније, област северно од острва Света Хелена је насута како би се добило острво на којем ће бити лоцирани изложбени павиљони приликом одржавања Изложбе. Ibid., 64.

²⁸⁸ Видети: The Montreal World Exposition 1967: The avantgardistic concept failed, 2000, www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=17&lang=1&s_typ=17 (приступљено 17. септембра 2010).

свака земља учесница гради свој национални павиљон, и да организатор изгради све павиљоне у којима би земље учеснице, у зависности од својих потреба и могућности, могле да допринесу тако што би допремиле своје изложбе. Планирана је комплексна структура, са аморфним тематским павиљонима код којих је била предвиђена чак и могућност екстензије уколико би то било потребно. Овакав концепт није спроведен у дело, пре свега због економских ограничења организатора изложбе.

Изложба у Монреалу једна је од већих изложби овог типа које су одржане на америчком континенту, како по површини на којој се одржавала, тако и по броју посетилаца.²⁸⁹ Према речима Јасне Гаљер, изложба у Монреалу коначно је обележила прекид стогодишње традиције међународних изложби у знаку индустријске технологије. Приликом организације изложбе уложен је велики напор да се претежно комерцијални карактер дотадашњих изложби замени трајним вредностима, па је тако изложба у Монреалу илустровала тада актуелне проблеме и идеје о развоју околине, коришћењу простора и нове трендове у урбанизму.²⁹⁰ Захваљујући добро одабраној теми, којом је акценат стављен на свеобухватно људско поље деловања, организатори су омогућили широко учествовање нација и велики број тематских изложби.

У тексту објављеном у часопису *Архитектура Урбанизам*, под насловом – „EXPO 67“: Архитектура Светске изложбе у Монреалу, Ранко Радовић пише да је изложба у Монреалу бацила нова светла на уређење простора и другачије концепте архитектуре, која настаје не само на новим потребама модерног света, него и на могућностима које седма деценија 20. века све очигледније нуди. У тексту он даље каже:

„Изложба у Монреалу наставља традицију по којој су велике изложбе биле и остале истраживачке лабораторије, права експериментална поља за проверу градитељских идеја и техника, нових материјала и конструкција, просторних структура и урбанистичких поступака. После Монтрела мора се другачије гледати и на предфабрикацију стамбених објеката, на саобраћајне

²⁸⁹Pieter van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–1851–1970)*(Rotterdam: 010 Publishers, 2001), 672.

²⁹⁰Ranko Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“, 61.

системе и њихово надовезивање, на савремене технике информисања, пропаганде и међуљудског комуницирања.²⁹¹

С обзиром да се одржавала у периоду транзиције модерне у постмодерну мисао, Међународна изложба у Монреалу 1967. године (ЕХРО 67), представљала је платформу у оквиру које су нације могле да представе своје аспирације, карактеристике и достигнућа.²⁹² Посматрано у оквиру дискурса архитектуре, ЕХРО 67 се може посматрати као место показивања различитости и иновација.

Архитектура националних павиљона

Још од Светске изложбе у Лондону 1851. године архитектура изложбених павиљона подразумева тренд експериментисања, пре свега у области конструкција. За изложбене павиљоне се може рећи да су типолошки настали на основу конструктивних и декоративних елемената преузетих из парковне и индустријске архитектуре, спојених са иконографијом масовних медија комуницирања.²⁹³ Иако привремене структуре (у највећем броју случајева павиљони су постојали само током трајања изложбе), национални изложбени павиљони имали су улогу да представљају државе у артифицијелном глобалном поретку.²⁹⁴ У том случају концепт националних селекција није само питање механизма за реализацију и продукцију националног огледала, тј. за пројекцију властитог идентитета, већ и за питање значаја и значења (не)компатибилности.²⁹⁵ Оваквом селекцијом, тј. комбинацијом различитих контекста, култура, уметничких пракси и продукција, могло би се рећи да структура ових манифестација проблематизује односе држава и нација у најширем друштвеном смислу. Такође, ове међународне манифестације нуде увид у друштвене токове у најширем смислу, базиране на националној припадности али и на анационалном припадању широј друштвеној заједници, при чему саме изложбе постају место суочавања локалног са глобалним.

²⁹¹Ibid., 62.

²⁹²I. Kalin, *Expo '67: Survey of Buildings Materials, Systems and Techniques* (Ottawa: The Queens Printer, 1969), 5, цитирано у Troye Carrington, "The First Nations Garden Pavilion and The French Pavilion: Substance over Spectacle", *Architectural History* (Montreal) 355 (2006), 1.

²⁹³J. Чубрило, „Како међународне изложбе мисле“, 304.

²⁹⁴Ibid., 304.

²⁹⁵Ibid., 305.

Репрезентовањем путем изложбених павиљона државе су на светским изложбама имале прилику да синтетизују прошла и будућа национална достигнућа, да презентују њихов допринос глобалном светском поретку на свим подручјима људског деловања, као и да непосредно промовишу идеологије које су заступале.²⁹⁶ У ову сврху светске изложбе су служиле као повод, а национални павиљони као средство да се на подлози одређеног система знања конструишу политички и симболички аспекти, пре свега националног идентитета. Када се говори о промовисању одређене идеологије, карактеристично је да наступе земаља окупљених у Западном блоку повезује настојање да прикажу висок стандард као начин свакодневног живота, служећи се резултатима научних истраживања, и свим подручјима културе и политичког организовања. Кроз ове наступе промовисана је предност савремених капиталистичких друштвених односа. Ривалство између САД и СССР-а за водеће место у светској политици прожима и њихове наступе на Међународним изложбама, при чему се неретко нису бирала средства пропаганде.

Архитектура националних павиљона земаља учесница на изложби у Монтреалу је у великом броју случајева била окарактерисана идејом „да се са што мање материјала освоји што више простора“. Ова идеја је остварена на неколико националних павиљона, међу којима су можда најзначајнији павиљони Сједињених Америчких Држава и Републике Немачке, аутора Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller) и Отоа Фраја (Frei Otto).²⁹⁷

Павиљон Западне Немачке од осталих павиљона издвајао се по конструкцији и величини. Карактеристична конструкција, проистекла из тежње да се са што мање материјала покрије што већа површина, била је производ претходних експеримената аутора павиљона са шаторастим конструкцијама. Иако први експерименти са шаторским конструкцијама Отоа Фраја потичу из половине 1950-тих година, он је поред павиљона у Монтреалу постао познат по својим великим шаторима пројектованим за Међународну изложбу хортикултуре у Хамбургу 1963. године и касније по стадиону за Олимпијске игре у Минхену 1972. године. Након победе на конкурс у међу 117 конкурената, Ото Фрај и Ролф

²⁹⁶ Видети: Гаљер, *EXPO 58*, 69.

²⁹⁷ R. Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“, 65.

Гутборд су добили прилику да своје решење изложбеног павиљона материјализују.²⁹⁸ Основу конструкције павиљона Немачке чинило је 8 слободностојећих јарбола и 35 армиранобетонских анкера, који су били повезани међусобно са око 1500 метара кабла пречника 54 mm. Главни јарболи су били различитих висина, од 17 до 37 метара. Секундарна челична мрежа каблова била је постављена преко основне мреже у дужини од око 43 километра у квадратном растеру малих димензија. Кровна конструкција, од транспарентне полиестерске материје, обешена је о секундарну мрежу каблова. Сам кров се састоји од 24 дела који су направљени у Немачкој и донети у Монреал, где су монтирани. Овакав тип конструкције, која је мале тежине, лака за склапање, са могућношћу префабриковања појединих делова и слободног формалног обликовања²⁹⁹ представљала је очигледан избор за сврху привремених структура павиљона, какве су оваке изложбе захтевале.

Просторни доживљај унутрашњости павиљона условљен је геометријом крова која је била одређена неједнаком висином јарбола као и употребом прозрачног материјала за витоперне покренуте површине. Испод крова налазили су се независни изложбени простори који су били повезани платформама, степеницама и рампама. Ипак је површина од скоро 10 000 m² изложбеног простора формираног испод шаторасте конструкције била превелика за излагање малобројних експоната који су били представљени на изложби у Монреалу. Сама изложба одавала је утисак неповезане и збуњујуће целине у којој су „уситњени и разнородни мотиви садржајне теме били у целини изгубљени у просторној опни“.³⁰⁰ Одсуство јасног концепта излагања и неусмерено кретање унутар павиљона били су пресуђујући да у закључном разматрању Немачког павиљона Ранко Радовић каже да: „ни у случају овог павиљона унутрашњи садржај није прескочио препреку конвенционалног и стандардног концепта изложбених

²⁹⁸Председник жирија конкурса био је Егон Ајрман (Egon Eiermann), један од аутора Немачког павиљона на изложби у Бриселу 1958. године. За детаљан приказ павиљона Немачке на изложби ЕХРО 58 видети: Ј. Гаљер, ЕХРО 58, 240.

²⁹⁹У приказу павиљона у часопису *Архитектура Урбанизам* Ранко Радовић пише да је од пројектовања до реализације прошло укупно 14 месеци и да је цена по квадратном метру износила 5 фунти, што је представљало „домет“ посебне врсте и посебног значаја. R. Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“, 65.

³⁰⁰R. Radović, „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“, 65.

павиљона“.³⁰¹ У даљем тексту он наводи да „архитектура по себи може бити манифестација, али то јој није довољно. Њено унутрашње биће мора оправдавати и доказивати грађевину, мора бити њен интегрални део.“³⁰²

Сједињене Америчке државе су се у Монреалу представиле пројектом Бакминстера Фулера (Richard Buckminster Fuller). За ову изложбу Фулер је пројектовао геодезијску куполу пречника близу 80 метара, која је покривала површину од 15 000 квадратних метара. Основу конструкције сачињавале су челичне цеви које су формирале структуралну мрежу објекта, полулоптастог облика који има јасно изражена три дела. Спољна структура грађена је од штапова који су размештени у троугаоном систему, док је унутрашњи систем распореда штапова хексагоналан. Фулерова „амбијентална опна“ (environmentalvalve)³⁰³ била је тешка око 600 тона и била је поред штапова сачињена и од 1900 полулоптастих транспарентних елемената смештених између њих. На самој куполи Фулер је предвидео алуминијумске троугаоне елементе чија је улога била да се спрече неповољни утицаји упада сунчевих зрака у унутрашњост објекта. Ови троугаони елементи су се уз помоћ електронских мотора померали према програму који се мењао сваких 20 минута према сунчевом кретању. У овом случају електронски систем је постао саставни део архитектуре.³⁰⁴ Иако је по формалном обликовању и конструкцији амерички павиљон био обећавајући, обликовање и презентација унутрашњег простора, тј. садржај објекта, према оцени посетилаца нису били на нивоу задатка. Како је прокоментарисао Ранко Радовић: „садржај објекта је био лак и одмарајући“. Посетиоцима Изложбе је путем писаних водича сугерисано да је најбоље ако амерички павиљон доживе из мини воза, који је коришћен као превозно средство у оквиру изложбе, и који је пролазио кроз павиљон тј. „лопту“.

Један од пројеката који није био привременог карактера и који је остао и после завршетка изложбе јесте Хабитат 67. Овај објекат се налази у делу Монреала, на самој обали реке, који се зове Сите ди Авре и остао је део градитељског наслеђа

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid., 64.

³⁰⁴ Ibid.

Монтреала до данашњег дана. Хабитат 67 представља стамбени комплекс који сачињава 158 станова у 15 различитих варијанти и заснива се на мултипликацији једне јединице-ћелије у бетону величине 62,5 m² (533,4 cm x 1173,5 cm x 304,8 cm). Аутори овог пројекта су Моше и Давид Сафди и Булве. Комбинацијом основне ћелије добијају се стамбене јединице величине од 60 до 200 m², и то тако да сваки стан има посебан улаз, своју терасу и свој „врт“. Као две основне вредности овог пројекта истичу пре свега стваралачка примена предфабрикације у изградњи станова и очување вредности индивидуалне куће у колективном систему становања.³⁰⁵ Као просторна структура, Хабитат 67 има 12 етажа и састоји се од три групације. Као посебни допринос овог пројекта наводи се чињеница да су архитекти доказали да монотонија, једноличност, пластично сиромаштво индустријски произведене архитектуре станова није имплицитно у вези са методом предфабрикације и стандардизације.³⁰⁶ Хабитат 67, иако изграђен са серијским елементом као основом, карактерише богата ликовна целина. Идеја је била да се у „оквирима велике концентрације стамбених јединица створи интегрални урбани оквир у којем сваки појединац и његова породица могу наћи сунце, зеленило, слободу уз све погодности града.“³⁰⁷ Овај објекат је представљао покушај да се очува индивидуална стамбена изградња, али тако да се не разбије просторна организација града. У време одржавања изложбе овај пројекат је изазвао различите реакције, доста публицитета, критике и највеће похвале истовремено.³⁰⁸ У ширем контексту догођања посматран је као архитектонски експеримент, који је истовремено био и посебност Изложбе у Монреалу 1967. године.

Од осталих павиљона на изложби издваја се павиљон Чехословачке. Овај павиљон не издваја се толико по архитектури самог павиљона, већ по приказу саме теме. На павиљону Чехословачке била је заступљена модерна техника информисања, дијаполиекран (састављен од 112 екрана који функционишу у било ком броју у безброј комбинација) и хуманистичка димензија приказаних

³⁰⁵ Иако је била планирана, трећа премиса рационалне индустријске архитектуре није постигнута – цена једне јединице од 62 m² попела се на 100.000 долара. Ibid., 69.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.

достигнућа Чехословачке. Иако није изазивао дивљење као павиљони Немачке и Америке, павиљон Чехословачке је имао своју публику. Остали павиљони представљали су мање-више стандардне приказе за овај тип манифестације.³⁰⁹

4.1.2. Социјалистичка Федеративна Република Југославија на изложби у Монтреалу

Процеси отварања у културној политици Југославије у послератном периоду наметали су потребу повезивања југословенске уметности са светом: наступе на уметничким приредбама у иностранству као и гостовања уметника низа европских земаља у Југолавији.³¹⁰ Посебно је занимљиво пратити концепцију југословенских наступа на међународним изложбама будући да су прилично верно одражавали курс тадашње државне културне политике која је посредством Савезне комисије за културне везе са иностранством непосредно утицала на његово формирање. О важности коју су овакве манифестације имале пре свега за државно руководство, говоре многи поступци, изјаве и коментари највиших представника државне власти.³¹¹

За пројекте изложбених павиљона односно штандове за међународне сајмове, тада врло раширене облике успостављања трговинске размене, по правилу су се расписивали конкурси на државном нивоу, а послове су најчешће добијали архитекти и уметници специјализовани за такве пројекте.³¹² Будући да је већина тих изложби била пропагандног карактера, занимљиво је питање односа према идеологији, односно политички контекст без којег њихова реализација не би била могућа. Симптоматично је да у доба превласти социјалистичког реализма, када се у свим подручјима културе у јеку свеопште политизације друштва воде жестоке расправе о „тенденциозности“ и праву на аутономију уметничког деловања, поједини архитекти пројектују поставке изложби с очитом пропагандном поруком какви су на пример, југословенски наступи на привредним сајмовима у Трсту

³⁰⁹Ibid., 66.

³¹⁰Ješa Denegri, *Exat 51 – nove tendencije* (Zagreb: Horetzky, 2000), 64.

³¹¹Sofija Stojić, „Izložba savremene arhitekture Jugoslavije u inostranstvu“, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd) 1 (1960), 31.

³¹²Видети: Ј. Гаљер, ЕХПО 58, 318.

1947, Милану и Стокхолму 1948, потпуно независно од тадашњих образаца Агитпропа (Управа за агитацију и пропаганду при Централном комитету Комунистичке партије). Комунистичка партија Југославије, односно држава, је притом у улози наручиоца тих изложби свесно одобрила такав отклон, очито с намером репрезентације визуелне културе коју у овом случају треба схватити као еквивалент демократичности.³¹³

Социјалистичка Федеративна Република Југославија је одлуком Савезног извршног већа, на седници од 11. маја 1965. године, прихватила предлог канадске владе о учешћу СФР Југославије на Међународној изложби у Монреалу 1967. године са сопственим павиљоном.³¹⁴ Како се наводи у одлуци, Савезно извршно веће се, приликом доношења поменуте одлуке, руководило следећим:

- „Међународна изложба у Монреалу 1967. године са тематиком „Човек и његов свет“ имаће претежно политичко-манифестациони карактер, поред привредног аспекта који организатор посебно наглашава.
- Учешће на изложби имаће велики политичко-пропагандни значај за популарисање СФР Југославије, њеног политичког и економског система, привредног и културног развоја, посебно на северноамеричком континенту. Учешће на изложби омогућиће много боље упознавање канадске јавности са Југославијом и несумњиво ће утицати на даље развијање и проширење међународних односа.
- Овакве изложбе – поред предњег, непосредно доприносе бољем разумевању иностраних пословних кругова са привредним достигнућима и економским могућностима једне земље, што има свог посебног одраза на унапређење и проширење економских односа са том земљом и америчким континентом у целини.
- У погледу унапређења туризма сматра се да ће наше учешће на Међународној изложби у Монреалу бити веома корисно и да ће утицати како на повећање туристичког промета из Канаде и САД, тако и из осталих земаља дотичног подручја.“³¹⁵

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Архив Југославије (у даљем тексту АЈ) 528, Одлука Савезног извршног већа, р-34.

³¹⁵ АЈ 528, Одлука Савезног извршног већа, р-34.

У одлуци Извршног већа посебно се наглашава да ће учешће Југославије на Међународној изложби у Монтреалу имати посебно велики значај за боље упознавање наших исељеника са достигнућима Југославије на политичком, привредном, културном, научном и другим пољима, поготово што тема изложбе „Човек и његов свет“ за то пружа широке могућности.³¹⁶

Због важности изложбе и кратког припремног рока, припреме за организацију наступа одвијале су се на највишем државном нивоу, па је Савезно извршно веће у циљу припрема учешћа СФР Југославије на овој изложби у Монтреалу, именovalo Савет за међународну изложбу у Монтреалу 1967. године³¹⁷ са задатком да осмисли програм и концепцију наступа и представљања на овој Изложби. За председника Савета именован је Густав Влахов, у то време Савезни секретар (министар) за информације.³¹⁸

Савет је у циљу припреме програма, образовао четири комисије и именовани су њихови председници. Образоване су: Комисија за државно и друштвено уређење (председник Димче Беловски), Комисија за науку, културу и уметност (председник Душан Вејновић), Комисија за привреду, туризам и комерцијално пословање (председник Борис Шнудерл) и Комисија за пропаганду (председник Мирко Сарделић). Именоване комисије у току припрема за изложбу на различите

³¹⁶Ibid.

³¹⁷Савет је конституисан 3. септембра 1965. године. Сви послови организације југословенског наступа на Међународној изложби у Монтреалу од 1967. године од тада се одвијају у његовој надлежности. Одлука о оснивању Савета за Међународну изложбу у Монтреалу, АЈ 528, р-34.

³¹⁸Остали чланови Савета за међународну изложбу били су високо позиционирани представници органа државне управе и представници привреде: Борис Шнудерл, подсекретар у Савезном секретаријату за спољну трговину, Иван Бакун, генерални директор Загребачког велесајма, инж. Влајко Брковић, директор Ваљаонице бакра Севојно, Димче Беловски, тадашњи амбасадор СФРЈ у Канади, Бранко Душанић, помоћник савезног секретара за буџет и опште послове, инж.арх. Александар Ђорђевић, директор Завода за урбанизам Београда, Чедомир Џомба, директор Завода за привредну пропаганду са иностранством, Раде Кушић, директор предузећа „Југоекспорт“ и председник асоцијације за сарадњу са САД и Канадом Савезне привредне коморе, Данило Кнежевић, члан Председништва Централног већа Савеза синдиката Србије, Бранко Павић, помоћник председника Савета за питања исељеника, Миле Перковић, директор Извозног предузећа „Шипад“ – Сарајево, Миодраг Протић, директор Модерне галерије, др. Саша Рајхер, директор Одељења за финалне производе „Slovenija-les“ – Љубљана, Јаша Рајтер, генерални директор Београдског сајма, Владимир Саичић, генерални комесар, Мирко Сарделић, начелник Одељења у Савезном секретаријату за информације, Душан Вејновић, помоћник председника Комисије за културне везе са иностранством и Јоже Закоњшек, директор у Савезном заводу за привредно планирање. Записник са седнице Савета за Међународну изложбу у Монтреалу 1967. године од 3.IX. 1965. године, АЈ 528, р-34.

начине учествовале су у процесу одлучивања. На основу рада и програма ових комисија, Савет је проследио Савезном извршном већу програм учешћа СФР Југославије на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године. Овај програм прихватило је Савезно извршно веће на својој седници од фебруара 1966. године.³¹⁹

Услед компликација почетком октобра 1965. године у СИБ-у, било је одлучено да се преиспита дата сагласност за учешће СФР Југославије на изложби, у смислу да се од учешћа на Изложби одустане. Највероватније је потенцијални разлог за неучествовање на изложби био економске природе, уколико се узме у обзир да је 1965. година била обележена великом привредном реформом као све мањим савезним буџетом у корист република. У исто време су прорачуни трошкова за наступ на Изложби стално повећавани. Све време изградње павиљона у Монтреалу, расли су трошкови изложбе, чему у прилог говоре стални захтеви Генералног секретеријата да се буџет за Изложбу повећа. С обзиром на стално повећање девизних трошкова, у архивској документацији се чак и помиње податак да је средином септембра 1967. године у Монтреал стигао девизни инспектор који је извршио преглед стања девизних средстава, након чега је поднео посебан извештај СИБ-у.³²⁰ Неизвесност око учешћа на Изложби је трајала око 20 дана и након тога одлучено је да се ипак остане при ранијој одлуци, то јест да СФР Југославија учествује на Изложби у Монтреалу. Ова околност је успорила већ започете акције Савета и Комесаријата.³²¹

³¹⁹ Техничком реализацијом усвојеног програма бавио се Генерални комесеријат који је основан уредбом Савезног извршног већа бр. 74 (Службени лист СФРЈ бр. 26/677) За генералног комесара постављен је Владимир Саичић који је ову дужност вршио све до септембра 1967. године, јер је Саичић 26. маја 1967. године премештен на нову дужност у земљи, с тим да је и даље вршио дужност генералног комесара до септембра месеца. За вршиоца дужности генералног комесара постављен је Драгољуб Будимовски, помоћник секретара у Секретаријату за информације. Септембра месеца разрешен је дужности комесар В. Саичић и на његово место је постављен Д. Будимовски, који је ту дужност обављао до ликвидације пословања Комесеријата. Драгољуб Будимовски, „Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монтреалу 1967. године о учешћу СФР Југославије на Изложби у Монтреалу 1967. Године“, АЈ 528, ф-50.

³²⁰ Драгољуб Будимовски, „Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монтреалу 1967. године о учешћу СФР Југославије на Изложби у Монтреалу 1967. Године“, АЈ 528, ф-50.

³²¹ Ibid.

Одмах након поновног давања сагласности за учешће на Изложби, Савет је на следећем састанку расписао јавни анонимни конкурс за израду идејног решења југословенског павиљона на Светској изложби у Монтреалу 1967. године.³²² Уговор о учешћу Југославије на Изложби у Монтреалу потписан је тек 26. јануара 1966. године, нешто више од годину дана пре почетка саме изложбе. Том одлуком СФР Југославија постала је једна од последњих земаља које су пристале да учествују на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године.³²³

Суштина концепције учешћа Југославије, према програму, састојала се у приказу нових друштвених односа у перспективи даљег развоја, са акцентовањем хуманистичког карактера југословенске социјалистичке демократије у којој се усклађују интереси човека као произвођача и грађанина и општедруштвени интереси, при чему је сачувана индивидуалност и лична иницијатива човека. У складу са овим, требало је приказати привредни развој Југославије, али да основна концепција не буде у приказу машина и производа, јер су ту многе земље далеко јаче, већ у односу човека и технике, у трансформацији улоге машине која треба да служи човеку и која је већ контролисана друштвеним управљањем. Даље, у свим областима, с обзиром на мали изложбени простор, требало је приказати само најзначајније резултате који су карактеристични као одговарајућа достигнућа и у извесном смислу указују на специфичност СФР Југославије „као земље и сјајног развојног пута“.³²⁴

Полазећи од основне поставке, да идеја водила за приказивање Југославије на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године треба да буде „садржајна, дубока и интересантна“, на упадљив начин да прикаже да „Југославија није земља од јуче, већ да је данас, заједно са својим богатим културним наслеђем, равна оним земљама које су имале лепшу и срећнију историју“, усвојена је концепција – „Југославија – земља са богатом духовном и материјалном културом и савременим друштвеним односима“.³²⁵

³²²Ibid.

³²³Ibid.

³²⁴Ibid.

³²⁵Ibid.

Конкурс за пројекат југословенског павиљона

Већ на првој седници Савета за Међународну изложбу, говорило се о пројекту националног павиљона. С обзиром да је рок за израду пројекта био кратак, и да није било времена за јавни конкурс, Савет је одлучио да се распише позивни конкурс на који би преко друштва архитеката република, биле позване архитекте да учествују и предложе своја решења за павиљон. Првобитна замисао била је да Србија и Хрватска делегирају по два архитекта, а Словенија и Босна и Херцеговина по једног, с тим да Генерални комесеријат задржава право да уколико неки од познатих архитеката не буде обухваћен тим предлогом, сам може да га позове и обезбеди учешће на конкурс. Многи чланови Комисије нису били сигурни да би овакво решење било најбоље прихваћено у стручним круговима.³²⁶ У међувремену се од ове идеје одустало, те је Генерални комесеријат средином септембра 1965. године заједно са Савезом архитеката Југославије расписао Општи југословенски конкурс³²⁷ за идејно решење југословенског павиљона на Изложби у Монреалу, на који је у првој фази стигло 59 радова.³²⁸

Жири „Конкурса за идејно решење југословенског павиљона у Монреалу 1967. Године“, у саставу: Родољуб Чолаковић, Владимир Саичић, Отмар Креачић, арх. Богдан Богдановић, арх. Никола Каузларић, арх. Урош Мартиновић, Оскар Давичо, арх. Александар Ђорђевић, арх. Кирил Муратовски, Миодраг Протић, Војин Бакић, арх. Марјан Тепина, 26. октобра 1965. године, након дводневног рада на прегледу приспелих радова и опсежне дискусије, једногласно је одабрао за ужи избор 6 радова. Међу радовима који су прошли у други степен конкурса били су: рад под шифром „НТД“ аутора Ивана Штрауса из Сарајева; рад под шифром „ДИС“ чији су аутори арх. Мирослав Пешић и арх. Лазар Милутиновић из Београда; рад под шифром „00300“ чији су аутори арх. Сима Миљковић и вајар

³²⁶ Александар Ђорђевић на седници Савета у разговору о начину одабира пројекта за павиљон: „У вези са овим ја бих још нешто рекао. Наиме, биће ту доста коментара, а биће и доста отпора према овако кратком року. Требало би, по мом мишљењу, одржати посебан састанак са председницима Савеза архитеката и друштава архитеката и тражити њихову моралну подршку у овој ствари да се не би снаге расипале у коментарима и причама. Ја инсистирам на томе да се конкурентима у конкурс остави два месеца за рад. АЈ 528, р-34.

³²⁷ Конкурс је трајао од септембра до 15. октобра 1965. године. АЈ 528, ф-51.

³²⁸ Извод из записника, са седнице жирија за преглед приспелих радова на Конкурсу за идејно решење југословенског павиљона у Монреалу 1967. године, одржаних у дане 25. и 26. октобра 1967. године. АЈ 528, ф-51.

Никола Милутиновић из Београда³²⁹; рад под шифром „13105“ аутора Вјенцеслава Рихтера и сарадника³³⁰; рад под шифром ESPACE аутора арх. Марка Мушича, арх. Јернеја Крајгера и Лојзе Дрешлера из Љубљане; и рад са шифром „12321“ аутора арх. Ивана Филипчића и арх. Берислава Шербетића из Загреба.

У извештају жирија о првом степену Конкурса, стоји да се: „Код спровођења принципа елиминације жири руководио критеријумима који фаворизују изворност идеје, просторне концепције решења, обликовање објекта, реалност извођења и организацију изложбеног простора.“³³¹ На самом почетку издвојио се један број радова који ни на који начин нису задовољавали поменуте критеријуме, па та решења нису ни могла бити третирана као прихватљива, те их је жири у првој фази, након појединачног детаљног разматрања, елиминисао. У следећој фази, поред поменутих критеријума, у свом даљем раду, жири је у најужи круг одабрао знатан број радова са различитим приступом идејног и просторног третирања задатка, што пружа могућност добијања најповољнијег техничког и ликовног решења, без обзира на основни концепт с којим су аутори наступили.

Сви радови који су прошли у други степен конкурса могу се поделити у две групе. Прву чине радикалнија конструктивна и обликовна изражајна решења која предвиђају смелије системе конструкције и просторног обликовања, док другу групу чине решења са конвенционалнијим приступом.³³²

У прву групу сасвим сигурно спада рад аутора арх. Ивана Филипчића и арх. Берислава Шербетића из Загреба. Ово решење карактерише идеја са решеткастом конструкцијом као носачем целокупног изложбеног простора. Различити волумени изложбеног простора, обешени о конструкцију у више нивоа и

³²⁹У случају рада са шифром „00300“ у различитим изворима помиње се различита група аутора, поред арх. Симе Миљковића као сарадник се наводи студент архитектуре Племенка Сулић. АЈ 528, ф-51/

³³⁰Као сарадници В. Рихтера на пројекту потписани су: инж. Цимбалић Дрена, Ђукан Амела, Франке Зрнка, инж. Крзнарић Звонимир, Оребић Федора, Рак Миро, инж. Скрачић Борис и Том Игор. АЈ 528-Р 51/ Протокол о завршеном делу рада жирија за преглед радова приспелих по конкурс за израду идејног пројекта изградње југословенског павиљона на Међународној изложби у Монтралу 1967. године. АЈ 528, ф-51.

³³¹Протокол о завршеном делу рада жирија за преглед радова приспелих по конкурс за израду идејног пројекта изградње југословенског павиљона на Међународној изложби у Монтралу 1967. године. АЈ 528, ф-51.

³³²На састанку са ауторима одабраних 6 радова, одржаном 2.11.1965. године утврђено је да рок за подношење радова у другом степену – према деловима конкурса – буде 10.12.1965. године односно 11.12.1965 у 8 часова у просторијама Генералног комесеријата. АЈ 528, ф-51.

међусобно повезани пасарелама чине решење различитих и динамичних просторних односа. Жири је, међутим, у овој фази, дао коментар да из приложеног конкурсног материјала није могуће сагледати економичност решења као ни могућност реализације оваквог конструктивног система у датим временским оквирима.

Још један рад који се може сврстати у групу „радикалнијих“ био је и рад арх. Вјенцеслава Рихтера. Жири је покушај са полуотвореним просторним концептом павиљона оценио као врло оригиналан и сугестиван предлог који даје низ могућности за атрактивно експонирање изложбених објеката. Основни облик павиљона изведен је „деконструкцијом“³³³ и састоји се од две размакнуте половине пирамиде које међусобно кореспондирају, наткривајући „сцену“ за експонате у динамичном простору без зидова и крова.³³⁴ Такође је наглашено да је основна карактеристика предлога јединство читавог простора под сводом неба, као и да је увођење висећих тела са динамичном променом слика свакако идеја коју би ваљало преиспитати. Овај рад је и касније, након завршетка Конкурса, у стручним круговима оцењен као врло успешан. У приказу Конкурса, у часопису *Архитектура* Зоран Маневић каже да:

„Арх. Рихтер приказује нашег човека и његов свет у једној распуклој, расцветаној пирамиди, отвореној према небу, отвореној према околици, технички веома модерно опремљеној, прекривено прозирном мембраном која омогућује снажније визуелно, рекли бисмо чак и снажније духовно комуницирање. И не само то: уз авангардне вредности постоје и класичне, композиционе на пример: два пресечена дела пирамиде сједињена су активним слободним простором који је између њих. Оставити павиљон тако одлучно отвореним, то је већ само по себи авангардни поступак“.³³⁵

Међутим, иако је неоспорно да се радило о концепту заснованом на тези да изложбена архитектура не мора нужно бити затворена „кућа“, у смислу конвенционалног значења тог појма, жири је, ценећи саму идеју, сматрао врло

³³³ Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009), 362.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967), 53–56.

проблематичним њену економичност, рационалност и могућност функционисања, с обзиром на климатске услове.

У другу групу радова може се сврстати рад арх. Мирослава Пешића и арх. Лазара Милутиновића. У овом случају, концепт решења базира се на ритму призматичних просторних елемената постављених у виду две „контрапостиране батерије“.³³⁶ Решење пружа, поред једноставности саопштавања идеје, и просторну динамику. Поред тога, напомиње се да конструкциона решења елемената дају повољне могућности варирања у материјалу и обради, као и да је концепција врло реална за реализацију у погледу времена и технике. Управо ова одлика показала се касније као највећи квалитет овог пројекта.

Међу осталим радовима истиче се рад арх. Ивана Штрауса. Код овог пројекта основна концепција је кретање кроз троугаоне просторне елементе постављене око хексагоналног језгра. Оваква организација даје решењу у исто време сажет и просторно динамичан облик, што је основни квалитет и карактеристика предлога, а као недостатак се наводи лоше решење излазних комуникација, као и раздвајање централног хола и остатка изложбеног простора. Знатно радикалнији у каснијим коментарима био је З. Маневић који сматра да рад овог аутора, конципиран у облику веома стандардног сајамског павиљона нема у себи ничега новог, поготову не прогресивног, нити је у овој доста хаотичној композицији, заснованој на сасвим формалном нарастању нивоа чији је карактер сценографски, могуће запазити било какве значајније архитектонске вредности. Оно што овом аутору највише смета у пројекту арх. Штрауса је недостатак осећања за глобалну размену, за однос између пројекта и стварности.³³⁷

Након другог степена, средином децембра исте године, жири је усвојио предлог под шифром „ДИС“. Оно што остаје неразјашњено јесте питање коауторства конкурсног рада који је победио на конкурс. У конкурсној документацији која се

³³⁶ Извод из записника, са седница жирија за преглед приспелих радова на Конкурсу за идејно решење југословенског павиљона у Монтреалу 1967. године, одржаних у дане 25. и 26. октобра 1967. године. АЈ 528, ф-51.

³³⁷ Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb) 90 (1967), 53–56.

налази у Архиву Југославије, у фонду Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монреалу 1967. године у извештају жирија након прве фазе конкурса се наводи да је након отварања ауторских коверти у ужи избор од шест пројеката ушао рад под шифром „ДИС“, пројекат архитекте Мирослава Пешића и архитекте Лазара Милутиновића. У извештају жирија после друге фазе конкурса не наводе се имена аутора, већ се само наводе резултати и коментари по шифрама пројекта из претходне фазе конкурса.³³⁸ Међутим, у Извештају о учешће СФРЈ на Изложби у Монреалу 1967. године, који је у име Комесеријата поднео генерални комесар Драгољуб Будимовски, од 10. јуна 1968, стоји да је Југославију у Монреалу представљао павиљон по пројекту архитекте Мирослава Пешића из Београда.³³⁹ Поред тога, у приказима југословенског павиљона у часописима *Архитектура Урбанизам*, *Архитектура* и *Човек и простор* као аутор пројекта павиљона увек се наводи само Мирослав Пешић. На основу овога може се само претпоставити да Лазар Милутиновић није радио са Мирославом Пешићем у разradi пројекта за други круг конкурса. Ово делимично расветљава питање коауторства конкурсног пројекта павиљона који су у првом кругу заједнички потписали Пешић и Милутиновић, док се касније као аутор наводи једино Мирослав Пешић.

Пропозицијама Конкурса за пројекат павиљона, јасно је одређена и основна концепција југословенског наступа. С обзиром да је већи део припрема требало обавити у Југославији, један од услова је био и једноставност монтажне конструкције, односно, Савет је препоручио челични скелет као најрационалније решење. У складу са условима Конкурса, павиљон је монтажног типа. Његови

³³⁸ Као што је већ речено, прву награду и извођење добио је рад под шифром „ДИС“ чији је аутор арх. Мирослав Пешић из Београда. Другу награду добио је рад под шифром „13105“ аутора Вјенцеслава Рихтера, трећу награду добио је рад под шифром „НТД“ аутора Ивана Штрауса из Сарајева, док је четврту награду добио рад под шифром „00300“ чији су аутори арх. Сима Миљковић и вајар Никола Милутиновић из Београда. Жири је доделио и пету и шесту награду радовима са шифром ESPACE аутора арх. Марка Мушића, арх. Јернеја Крајгера и Лојзе Дрешлера из Љубљане и раду под шифром „12321“ аутора арх. Ивана Филипића и арх. Берислава Шербетића из Загреба. Извод из записника, са седнице жирија за преглед приспелих радова на Конкурс за идејно решење југословенског павиљона у Монреалу 1967. године, одржаних у дане 25. и 26. октобра 1967. године. АЈ 528, ф-51

³³⁹ Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монреалу 1967. године о учешћу Социјалистичке Федеративне Републике Југославије на Изложби у Монреалу 1967. године. АЈ 528, ф-50.

делови и гвоздена конструкција, зидови и подови (мермер) израђени су у нашој земљи и послати у Монреал. Израда и монтажа ових делова поверена је грађевинском предузећу „Рад“ из Београда као генералном конструктору, односно организатору посла.³⁴⁰

Извођачки пројекат за изградњу павиљона, према прописима Канаде, од којих нису изузети ни радови на Изложби, морао је бити рађен у сарадњи са канадским овлашћеним архитектом и оверен његовим потписом.³⁴¹ Савезно извршно веће било је информисано да према прописима потписник пројекта одговара према свим властима и за пројекат и за извођење. Међутим, како су се радови на изградњи југословенског павиљона изводили делимично у Канади а делимично у земљи, и како се извођачки пројекат одобрава у Канади, по канадским прописима (нормама и стандардима), било је потребно радити два пројекта, један за власти у Канади, да би се добило одобрење и да би се део радова могао и изводити тамо, и други за извођење радова у Југославији. Да би се избегле неминовне несугласице које би наступиле код израде извођачког пројекта на два места, као и да би се убрзао посао и смањили трошкови, прихваћено је да се изради извођачких планова приступи само у Канади, уз услов да се у тај посао укључе и наш пројектант и конструктор. Након усвајања израђеног извођачког пројекта од стручних служби Изложбе, Генерални комесеријат је на бази добијених писмених понуда (поднето је 6 понуда) одабрао најповољнију понуду за извођење радова на павиљону.³⁴²

Генерални комесеријат је у Канади, уз најповољније понуђене услове, прихватио да арх М. Копша из Торонта, у сарадњи са нашим пројектантом и конструктором, изради извођачки пројекат нашег павиљона.³⁴³ На бази добијених понуда

³⁴⁰ Исто предузеће је изводило монтажу конструкције на павиљону Југославије на Изложби у Бриселу 1958. године. Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009).

³⁴¹ Драгољуб Будимовски, „Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монреалу 1967. године о учешћу СФР Југославије на Изложби у Монреалу 1967. Године“. АЈ 528, ф-50.

³⁴² Драгољуб Будимовски, „Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монреалу 1967. године о учешћу СФР Југославије на Изложби у Монреалу 1967. Године“. АЈ 528, ф-50.

³⁴³ Испред Генералног комесеријата, све време рада на припреми програма, одабирању извођача и пројектана, био је архитекта Михаило Поповић. Као конструктор, био је именован Оскар Храбовски. Арх. М. Копша који је потписник пројекта о изградњи павиљона био је задужен да

Комесеријат је са фирмом „ESCANT“ из Монреаља закључио уговор о извођењу радова на југословенском павиљону. Градња павиљона је започела у јулу 1966. и трајала је до краја јануара 1967. године.

Југословенски павиљон на Изложби 1967. године у основи је композиција која се састоји од седам једнаких, обратно постављених троугластих призми. Њихов просторни однос омогућава сложену игру међупростора подељеног на сегменте. Призме су у основи дуге тридесет метара, а високе шеснаест. Средишња призма доминира у композицији јер је за девет метара дужа од осталих.

Павиљон је био лоциран на платоу у близини павиљона Француске, Велике Британије и павиљона 16 канадских провинција. У непосредној близини павиљона била је и железничка станица, коју је користио велики број посетилаца Изложбе. У свом Извештају о боравку у Монреалу и Њујорку, који су поднели Савету, секретар Генералног комесеријата Александар Паштровић и инж. Михаило Поповић кажу да је реч о локацији коју су понудили организатори Изложбе, површине 2470 м², и да је „место врло упадно“, како због близине павиљона „великих“ земаља, тако и због близине канала, железничке станице и жичане железнице.³⁴⁴

Основна карактеристика архитектонске концепције југословенског павиљона је подела на седам просторних целина, тј. седам троугластих призми. У спољашњем обликовању јасно је уочљива композиција солидних једноставних структура. У композицији диференцирање простора се постиже формалним померањем идентичних просторних елемената. Унутрашњост павиљона карактерише прожимање појединих простора и њихово јасно сагледавање из било које тачке павиљона. Дајући своју оцену павиљона у часопису *Архитектура Урбанизам У*. Богуновић каже:

врши надзор над извођењем програма. Драгољуб Будимовски, „Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монреалу 1967. године о учешћу СФР Југославије на Изложби у Монреалу 1967. године“. АЈ 528, ф-50.

³⁴⁴У Извештају који су поднели А. Паштровић и М. Поповић, налази се податак да је максимална површина локације која може бити изграђена до 60% укупне површине (1480 м²), као и да је максимална дозвољена висина павиљона 8–10 метара (до две етажес), тако да је максимална корисна површина коју павиљон може да има 2960 м². Паштровић, А. и Поповић, М., „Извештај са пута у Монреал и Њујорк“. АЈ 528, ф-51.

„Основна идеја пројекта била је да се павиљон формира од једнаких обратно постављених троугластих призми, да се овако моделисан простор сједини у целину једног довољно узбудљивог просторног театра. Све четири фасаде су у знаку динамике сучељених троуглова. Смена косих и окомитих чеоних површина главних фасада додаје динамици зграде узбудљив и својеврстан покрет. Улази у павиљон су јасно дефинисани. Ентеријер је целовит простор; печат му дају динамика саме форме и драматика осветљења. Светлост која продире кроз провидне траке у носачима и кроз вертикална стаклена платна судара се са светлошћу која долази кроз хоризонтално постављене стаклене површине, и тако се формирају готово нестварни и различити ломови светла и сенки, што ентеријер обогаћује новим просторним и ликовним елементом.“³⁴⁵

Знатно радикалнији у својој оцени био је Зоран Маневић који сматра да социјалистичку Југославију на Изложби у Монтреалу представља објекат којем се не могу оспорити извесни стандардни ликовни елементи, и чијем се аутору не може оспорити да је савладао композицију солидних једноставних структура, али је то у исто време свакако и објекат у којем је могуће препознати сваки други, само не аванградни дух. Поред тога, он у детаљном приказу тврди да пројекат павиљона својим академски крутим планом и својим академски крутим изгледом сасвим понавља метод примењен у плану, награђеном пројекту понуђеном жирију, који није био спреман да на себе преузме ризике експериментисања, варљиву сигурност стандардне индустријске конструкције и варљиву помпезност ритмизираних вертикала, каквима су се пре рата обликовали сајамски објекти грађени у тадашњем „модерном духу“.³⁴⁶

Концепција изложбене поставке

Задати концептуални оквир изложбе, према којем се од појединих земаља очекивало да прикажу властите посебности, као и расположиви изложбени

³⁴⁵ Uglješa Bogunović, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd) 47 (1967), 71–72.

³⁴⁶ Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb) 90 (1967) 53–56.

простор, одредили су у знатној мери и програм југословенског наступа.³⁴⁷ У програму, који је донео Савет, било је предвиђено да се и за решење ентеријера у павиљону распише конкурс, као што је то био случај и за идејно решење самог павиљона. Међутим, услед кашњења, од скоро годину дана, у одлуци за учествовање на Изложби, на седници Савета од 2.II.1966. године, одлучено је да се уређење ентеријера и израда експоната повери без конкурса Вјенцеславу Рихтеру, који је раније радио пројекте павиљона и ентеријера за учествовање Југославије на међународним изложбама и сајмовима у Бриселу (1958), Торину (1964), Трсту (1947), Бечу и Паризу (1949), Чикагу и ХанOVERу (1950) и многим другим изложбама.³⁴⁸ Изложбена архитектура Вјенцеслава Рихтера има посебну улогу и значење у његовом стваралачком раду. Иако се подједнако успешно остварио као пројектант, ликовни уметник, дизајнер, сценограф и теоретичар архитектуре, Рихтер је често истицао да у његовом деловању приоритет има пројектовање изложбених павиљона.³⁴⁹

Одлуку Савета да посао уређења ентеријера и поставку изложбе, без конкурса, повери Вјенцеславу Рихтеру треба тумачити на више нивоа. Пре свега, како се каснило са припремама за Изложбу, Савет је одлучио да нема времена за расписивање конкурса и започињање шире дебате око уређења павиљона и израду експоната за Изложбу. Поред тога, Вјенцеслав Рихтер је представљао већ

³⁴⁷За разлику од припремних радова за израду концепције наступа Југославије на Изложби у Бриселу 1958. године, приликом израде концепције за наступ у Монреалу није био укључен широк круг учесника, највероватније због временског ограничења, тј. пре свега због кашњења са организацијом наступа. Приликом израде концепције, у првој фази припремних радова, за наступ на Изложби у Бриселу 1958. године, организована је и јавна расправа о концепцији југословенског наступа на Светској изложби, да би се прикупило што више релевантних мишљења. Елаборат је достављен академијама наука, удружењима књижевника, архитеката, уметника и другим струковним организацијама из свих република, да би дали примедбе. Припремни одбор и Генерални комесаријат организовали су низ консултација с представницима државне и политичке власти, који су заједно са културним радницима и научницима требало да осмисле основне параметре концепције наступа. Galjer, *EXPO 67*, 320.

³⁴⁸За детаљнији приказ изложбене архитектуре Вјенцеслава Рихтера видети: J. Galjer, *EXPO 67*, 314–362; Vera Horvat-Pintarić, *Vjenceslav Richter* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970); Ješa Denegri, *EXAT 51 – nove tendencije* (Zagreb: Horetzky, 2000).

³⁴⁹Прве послове уређења и опреме изложбених простора добија још за време студија архитектуре у Загребу, где је радио у агенцији Озеха (Огласни завод Хрватске) која се бавила и пропагандом.³⁴⁹ Поред многобројних пројеката за наступе Југославије у иностранству, Вјенцеслав Рихтер је сасвим сигурно најпознатији по пројекту југословенског павиљона на Међународној изложбу у Бриселу 1958. године. Овом приликом Рихтер је радио и пројекат павиљона као и пројекат ентеријера и поставке изложбе павиљона.

J. Galjer, *EXPO 67*, 314.

„проверено решење“ с обзиром да је био аутор великог броја изложби и поставки на изложбама сличног или истог типа. Такође је важно нагласити и да Рихтеров удео у тадашњим политичким констелацијама није потпуно јасан.³⁵⁰ Поједине чињенице³⁵¹ говоре у прилог претпоставци да је био близак тадашњој политичкој власти. Међутим, чињеница је и да је Рихтер у том периоду био и најпозванији да се бави овом темом с обзиром да је и сам често истицао да у његовом деловању приоритет има пројектовање изложбених павиљона, као и да је имао велико искуство у овој области.

Приликом тумачења изложбене поставке у павиљону Југославије у Монтреалу треба имати у виду и Рихтерова размишљања и теоретска утемељења. У теорији архитектуре Рихтерова се полазишта такође у првој половини шездесетих година све више радикализују. Почевши од одређивања „нашег архитектонског израза“ као друштвено условљене категорије, специфичне с обзиром на југословенски модел социјализма, али недовољно искоришћених креативних потенцијала, Рихтерова је дефиниција архитектуре прерасла у „културни идејни феномен првог ранга у односу на историјске циљеве нашег друштва“.³⁵²

Полазећи од дефиниције изложбе као комплексног комуникацијског медија између производње и потрошње, Рихтер истиче улогу простора као најјачег средства визуелне пропаганде без којег нема комуникације са посетиоцем.³⁵³ На основу драгоценог пројектантског искуства али и упућености у савремене тенденције у изложбеним техникама, Вјенцеслав Рихтер каже да су за делотворност пропагандне изложбе кључни јасни смерови кретања, одмерено одабрани експонати, „визуелни комфор“ (атрактивност реклама, ефекти), уважавање психолошких могућности перципирања изложбе, док уметничке

³⁵⁰Ibid., 318.

³⁵¹Бројни пројекти за међународне пропагандне изложбе у периоду од 1948. до 1960. јавне функције које је обављао, као и пројекти из шездесетих година чије је реализације добио на позивним и јавним конкурсима, али и као директне наруџбе. Једна од тих директних наруџби је и пројекат ентеријера хрватског Салона у згради Савезног извршног већа у Београду 1962. године, као и пројекат загребачке резиденције председника Тита из 1967. године. Ibid., 319.

³⁵²Ibid., 329.

³⁵³Vjenceslav Richter, „Predmet kao prostorni subjekt: Razmišljanja o izložbama“, *Mozaik* (Beograd) 3 (1954), 42–45, цитирано у Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera* (Zagreb: Horetzky, 2009), 328.

квалитете аранжмана треба ускладити са архитектуром павиљона, односно штанда.³⁵⁴

Без обзира на аутора изложбене поставке, Савет је још на почетку одредио програм излагања. У овом програму дата су детаљна и јасна упутства шта и како изложити, а све у циљу што ефектније репрезентације Југославије. Полазећи од основне поставке програма, да на изложби у Монтреалу треба приказати Југославију као модерну државу са древном културом, политички врло интересантну и туристички атрактивну³⁵⁵, изложбени материјал – експонати, састојали су се од тродимензионалних и дводимензионалних објеката. Употребом система прогресивних механичких измена слика, односно колортранспарентима, створена је могућност да се у слајдовима прикаже велики број уметничких слика, а такође још већи број колор дијапозитива свих величина.

У непосредној близини улаза у павиљон, са десне стране био је постављен информативни штанд са штампаним материјалом, где су се давале информације и вршила продаја књига, публикација, поштанских марака, плоча и разних репродукција у виду постера.³⁵⁶

Фронтално од улаза била је смештена велика рељефна карта Југославије, димензија оквира 400 x 400 цм, од пластичне материје која пропушта светлост, смештена иза рељефа. Слојеви изохипси рељефа смењивали су пропустљивост светлости, те је рељеф на тај начин добијао своју пластичност. На карти су дате информације о Југославији путем посебних тастера.³⁵⁷

У левом делу павиљона, од улаза, били су изложени експонати културне баштине и то од времена неолита до савремених ликовних остварења.³⁵⁸ У витринама су

³⁵⁴ Vjenceslav Richter, „Umetnički prostor“, *Mozaik* (Beograd) 6 (1956), 36–38, цитирано у Galjer, *EXPO 67*, 328.

³⁵⁵ Одлука о учествовању СФР Југославије на Међународној изложбу у Монтреалу 1967. године. АЈ 528, р-34.

³⁵⁶ Подељено је на хиљаде примерака пригодних брошура о Југославији и нашем друштвеном уређењу, као и фолдери са илустрацијама и мапом Југославије који су вишеструко применљиви. Такође, ради бољег информисања о текућој политици Југославије, уз сарадњу са Информативним центром Југославије у Њујорку, у павиљону је дељен недељни билтен догађаја. Драгољуб Будимовски, „Извештај Генералног комесеријата југословенске секције за Међународну изложбу у Монтреалу 1967. године о учешћу СФР Југославије на Изложби у Монтреалу 1967. Године“. АЈ 528, ф-50.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ У извештају који је поднео генерални комесар Драгољуб Будимовски, након завршетка Изложбе, 10. јуна 1968. Године, прикупљање експоната је представљало један од најтежих задатака овог Комесеријата. Власници и корисници експоната предвиђених за излагање, врло су

били изложени експонати почев од антропоморфне фигурине сиво печене земље из Срема, до Душановог законика. У простору испред витрине биле су изложене скулптуре југословенских уметника. На левом зиду павиљона били су смештени механизми и боксови, у којима је било смештено 120 уметничких слика. Ови механизми су наизменичним променама омогућавали истовремено посматрање 12 уметничких слика.

На супротном зиду висине преко 16 метара била је изложена копија фреске из манастира Студенице у природној величини. Испред копије фреске, биле су у хоризонталним призмама изложени дијаслајдови са мотивима фресака и икона. У посебним висећим витринама, биле су смештене оригиналне иконе из манастира Високи Дечани. Овде су биле изложене и иконе из манастира Св. Климент из Охрида.³⁵⁹ Насупрот улазу у павиљон, иза географске карте Југославије, приказана је уз помоћ панорама и хоризонталних призми „Улога Југославије у свету“ са посебним акцентом на Народноослободилачкој борби, улози председника Тита у Народноослободилачком рату, стварању нове Југославије и креирању политике активне коегзистенције.³⁶⁰ Системом фототранспарената, у колору и црно-белим, дата је Београдска конференција и бројни сусрети председника Тита, у Југославији и на његовим путовањима. У овом делу простора била је смештена макета Новог Скопља, као града симбола међународне солидарности. На истој страни павиљона, испод приказа експоната из туризма, били су изложени бројни експонати етнографског садржаја.

Приказивање експоната из привреде заузимао је највећу површину изложбеног простора. Читава тематика експоната из привреде приказана је комбинацијом статичних панорама великих димензија и динамичким приказом вертикалних експоната у облику тространих призми које се ротирају око вертикалне осе. Поред овако изложених бројних експоната, у посебним витринама дати су производи индустрије високог нивоа израде, као и макете ХЕ Ђердап, моста „Газела“ у Београду, насеља Велење и Музеја револуције.

се нерадо раздвајали од драгоцених експоната којима су располагали. Требало је доста убеђивања да се предвиђени експонати прикупе на време. Такође је било проблема и са експонатима који је требало да прикажу југословенско модерно сликарство и вајарство. Поједини сликари (Лубарда, Муртић, Протић и др.) одбили су да дају пристанак да се њихова дела изложе у павиљону за време трајања изложбе. Ibid.

³⁵⁹Ibid.

³⁶⁰Ibid.

Са десне стране од улаза у павиљон, путем система фототранспарената и хоризонталних ротирајућих призми дати су експонати из области друштвеног и државног уређења. Дати експонати су посетиоцима указивали да је Југославија као Федерација у политичком смислу народна и модерна држава, структуре државне управе са својим органима и достигнућима, радничким самоуправљањем и фотосима из ових области друштвеног живота.³⁶¹ У приземљу павиљона у посебно изграђеним куглама од плексигласа, били су изложени, у сарадњи са Савезном привредном комором, бројни експонати тзв. Комерцијалне изложбе.³⁶² Примена система механизованог информисања пружила је могућност експонирања десетоструко више експоната и информација. На тај начин, у павиљону, који није био просторно велики, дат је необично богат приказ експоната и информација на савремен и погодан начин. Експониране информације су на посетиоце деловале веома сугестивно, о чему сведочи велика посећеност нашег павиљона.

Рецепција југословенског павиљона

Према евиденцији исечака који се налазе у прилогу за архиву, о Југославији је за време трајања Изложбе и касније, укупно објављено више од хиљаду чланака, коментара и информација од којих, наравно, извештај број копија у разним крајевима Канаде. Од преко 50 милиона посетилаца Међународне изложбе у Монтреалу, павиљон Југославије је посетило њих преко 7.500.000.³⁶³

Прокламовани дух најбољег гостопримства према земљама учесницама Изложбе у Монтреалу 1967. године свакако је при свему овом био одлучујући фактор, али он није могао, нити је прошао незапажено и омогућио је да се о Југославији као и о многим другим земљама, напише за ове пола године више позитивних истина него у деценијама раније.

По завршетку изложбе павиљон је требало демонтирати и вратити терен у пређашње, стање пре изградње павиљона. Још док се павиљон градио извршена је

³⁶¹Ibid.

³⁶²Савет за Међународну изложбу заступао је становиште да изложбу треба што више користити у комерцијалне сврхе. Због тога је и донета долука, да се у доњем делу павиљона организује посебна тзв. „Изложба комерцијалних експоната“. Ibid.

³⁶³Ibid.

његова продаја Антону Бебеку из Монреаља, који је касније павиљон са свим пратећим правима и обавезама продао Х. Хербштајту из Торонта.³⁶⁴ За време трајања изложбе Генерални комесеријат је, према уговору, обавестио канадску компанију за изложбе да је павиљон Југославије продат. У одговору на овај извештај канадска компанија је обавестила Генерални комесеријат да се преношењем обавеза на купца не скида одговорност Југославије, у погледу демонтаже павиљона и уређења терена, како је то закљученим уговором предвиђено.³⁶⁵ Купци А. Бебек и Хербштајт у више наврата су информисали Генерални секретеријат како не располажу средствима за демонтажу павиљона, покушавајући тиме да евентуално обезбеде реакцију званичника Генералног комесеријата ради раскидања уговора о продаји. То су поткрепљивали дезинформацијама у штампи, да је за павиљон Југославије заинтересована Влада провинције Онтарио. Тражећи новог купца, последњи купац, Х. Хербштајт, ступио је у контакт са Владом провинције Њуфаундленд која је већ откупила павиљон Чехословачке (тачније, том приликом је формално извршен поклон), те је тако и нашем Генералном комесару изражена иста жеља представника Владе ове провинције.³⁶⁶

Комесеријат је ову понуду одбио, сматрајући да то може држави да нанесе политичку штету и компромитовање, тим више што је већ претходно одбијен предлог градоначелника Монреаља, на чији апел су многе земље позитивно одговориле и поклониле своје павиљоне граду Монреалу. Поред тога, поклањајући павиљон требало је да се Југославија ослободи увозних такси на павиљон, али приликом тих разговора Н. Хербштајт је условио раскидање

³⁶⁴ Уговором од 2. јула 1966. године продаја је извршена Антону Бебеку из Монреаља за износ од 35.000 канадских долара, с тим што су пренета сва права на павиљон после 29. октобра 1967. године, као и обавезе Југославије из уговора према ЕХРО-у, и то посебно обавезе у вези са демонтажом павиљона и довођења терена у првобитно стање. У домаћој штампи је било написано како је павиљон продат за ниску цену, међутим, код ове оцене, треба имати у виду и неминовне трошкове демонтаже павиљона и довођења терена у стање пре изложбе. Уговор о продаји павиљона СФР Југославије. АЈ 528, р-34.

³⁶⁵ Додатним уговором од 28. фебруара 1967. године, дата је сагласност да купац А. Бебек може продати, односно препродати сва добијена права и обавезе на павиљон Х. Хербштајту из Торонта. Тоде Ћуровија, писмо Генералном секретаријату југословенске секције за Изложбу, АЈ 528, р-34.

³⁶⁶ Било је понуђено да се раскине уговор са Хербштајтом, с тим што би му Влада провинције Њуфаундленд обезбедила повраћај средстава и надокнаду трошкова, а да југословенска Влада изврши поклон павиљона овој провинцији. Тоде Ћуровија, писмо Генералном секретаријату југословенске секције за Изложбу, АЈ 528, р-34.

уговора, тиме што би њему требало дати половину износа који представља ослобађање плаћања увозних такси. Даље, оваква солуција имала би и правних потешкоћа, с обзиром да је павиљон већ једном продат и да су о томе обавештени надлежни органи. Касније су представници провинције Њуфаундленд прихватили да купе павиљон од Н. Хербштајта. Павиљон је након завршетка Изложбе демонтиран и транспортован у град Гранд Банк (Grand Bank) где је 1971. године поново отворен, али овога пута као Поморски музеј. Павиљон је и данас у тој функцији, с тим што је у међувремену оштећен у пожару, па је реновиран и поново отворен априла 2010. године.

4.1.3. Закључак

Како је већ истакнуто, одлучивање о наступима Југославије на светским изложбама било је у великој мери третирано као политичко питање, те се о њему сходно томе и одлучивало. Други светски рат и велике друштвене промене које су наступиле, за последицу су имале промену дотадашњег начина репрезентовања Југославије на међународним манифестацијама. Основни циљ приказа павиљона у Монтреалу 1967. године био је да се утврди да ли су нове друштвено-политичке промене, настале пре свега после Другог светског рата, утицале на начин и политику представљања Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (скраћено СФРЈ) у иностранству, као и да се утврди постојање промена јединственог третмана спољашњег обликовања павиљона и његове унутрашњости, тј. да се преиспита да ли је за представљање Југославије, на изложбама након Другог светског рата, ентеријер павиљона постао битнији од екстеријера.

Овом студјом случаја, спроведеном на примеру павиљона Југославије на Међународној изложбу у Монтреалу 1967. године, и на основу до сада прикупљених и анализираних података, тешко је са сигурношћу рећи у каквом се међусобном односу налазе ентеријер и екстеријер изложбених павиљона Југославије на изложбама након Другог светског рата. Међутим, постоје разлози због којих се може рећи да је након Другог светског рата, приликом репрезентовања државе на међународним манифестацијама, сама изложба постала

важнија од архитектонског оквира. Анализом ширег друштвеног контекста утврђено је да постоје промене у политици излагања, с обзиром да се у овом периоду променило и државно уређење као и владајућа идеологија.

Приказ павиљона је започет приказивањем светских изложби као „идеализованих слика света“. У првом делу истраживања приказани су шири контекст изложбе у Монтреалу, као и запаженији национални павиљони на овој изложби. Главни акценат истраживања је био на потенцијалу павиљона и изложби да рефлектују промене историјских, политичких и културних идентитета, као и механизме обликовања идентитета. Утврђено је да су светске изложбе представљале платформу у оквиру које су нације могле да представе своје аспирације, карактеристике и достигнућа, као и да су учествовањем на овим манифестацијама државе имале прилику да поред промовисања одређене идеологије синтетишу националне досеге, прошле и будуће, као и да прикажу њихов допринос глобалном светском поретку.

У трећем делу истражена је основна теза овог поглавља. У првом делу, приказом и анализом конкурсне документације, као и анализом павиљона Југославије у Монтреалу, реконструисан је шири контекст који се налазио иза овог наступа. На основу Извештаја жирија, тј. на основу оцена и коментара које је жири дао за сваки рад, јасно се уочава разлика у концепту простора између радова који су изабрану у други степен конкурса.

У коментарима чланова жирија стално се понављају фразе:

- „није могуће сагледати економичност решења као ни могућност реализације оваквог конструктивног система у датим временским оквирима“;
- „жири је ценећи саму идеју сматрао врло проблематичним њену економичност, рационалност и могућност функционисања“.

Насупрот овоме стоји коментар жирија у случају победничког решења: „да је концепт врло реалан за реализацију у погледу времена и простора“ као и да га карактеришу „једноставност и конструкционо решење повољних могућности“. Из

ових коментара може се закључити да је пре свега због кратког временског рока било потребно наћи рационално, економично и реално решење. Накнадно ангажовање Вјенцеслава Рихтера за пројекат ентеријера, као и пажња са којом су се спроводиле припреме за наступ, говоре у прилог да је „изложено“ било много важније од „места излагања“.

Целокупно представљање СФР Југославије, њене културе и друштвеног уређења, било је засновано на приказу кроз различите делове изложбе. У овом случају, више се очекивало од унутрашњег уређења павиљона него од његове спољашње архитектуре. У обликовању се инсистирало на што рационалнијим и једноставнијим објектима, док се приликом поставке изложбе инсистирало на употреби најсавременијих средстава и концепта излагања. Главни мотив на изложби био је модел радничког самоуправљања, односно колективног управљања средствима за производњу који је послужио као идеално пропагандно средство, а изложбени павиљони, односно наступи на бројним међународним комерцијалним сајмовима и пропагандним изложбама, били су прилика за његову промоцију.

Метајезик агитације и пропаганде трајно је остао део наступа Југославије на овој изложби. Пропаганда, према мишљењу Хане Арент, увек има за циљ да убеди и придобије не само оне који су већ укључени у нови систем, него све оне који му се још увек опиру или који су остали изван њега. Језиком пропаганде, који се темељи на добро познатој матрици „пре и после“, обликована је идеолошка реторика која је прожимала све сегменте наступа на овој Изложби.

4.2. Учешће Југославије на Међународној изложби архитектуре у Венецији 1991. године

У овом делу рада биће приказан званични изложбени наступ Југославије на Међународној изложби архитектуре у Венецији. На основу приказа историјата Бијенала архитектуре и наступа Југославије на њима, биће анализиран статус архитектуре и њена улога у репрезентацији. Бијенала као посебна група изложбених манифестација, последњих година су постала једно од

најраспрострањенијих и најпопуларнијих места излагања и приказивања уметничких остварења. У прилог овој тврдњи иде не само чињеница да се протеклих деценија повећао број и обим ових манифестација, већ и да се повећао број и разноврсност посетилаца – што говори о популарности ових изложби.³⁶⁷ Ако су некада биле резервисане за уметнике и припаднике професија коа што су критичари, кустоси, историчари уметности, данас су сасвим сигурно намењене широком кругу посетилаца, од студената па до туриста. Већа посећеност је омогућена и укупним повећањем броја бијеналних изложби у току календарске године. Поред већ устаљених изложбених дешавања, која се организују дуги низ година, сваке године се у календар манифестација изложбеног типа уписује и по неколико нових која започињу своју традицију. С обзиром да се ради о изложбама које имају дугогодишњу традицију и које су чврсто позициониране на глобалној мапи културних и уметничких дешавања, неопходно је стално преиспитивати њихов значај и улогу како би се омогућила континуирана актуелизација. Ове изложбе су замишљене и планиране не само као место приказивања и доказивања напретка и развоја у области уметничког стваралаштва, већ и као одраз одређеног историјског и друштвеног тренутка. Самим тим, њиховим непосредним проучавањем могуће је и проучавање историјског развоја појединих идеја и система у култури и уметности. Међутим, како се у највећем бројем случајева ради о просторно и временски ограниченим догађајима, упркос њиховом значају и утицају на развој уметничких пракси, врло је тешко изучити и дефинисати њихов значај и улогу. Из ових разлога, неопходно је, пре свега, квалитетно архивирање самих изложби, тј. Њихово документовање за време трајања, обухватајући све тренутке, од осмишљавања теме па до саме поставке и демонтирања изложбе.

³⁶⁷У прилог овим тврдњама иду и подаци да су на Бијеналу у Венецији 2001. године учествовале 63 земље, или да је 52. Бијенале у Венецији 2007. године за 165 дана трајања посетило око 320 000 људи. Поред тога, евидентна је чињеница да се поред већ великог броја постојећих изложби сваке године организују нове: Бијенала у Истанбулу, Ливерпулу, Сиднеју, Сао Паолу, Сингапуру, Јоханесбургу итд.

Извор: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, "Introduction" In: *Thinking about exhibitions*, (ed.) Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, London, New York, 1996, p. 2.

4.2.1. Међународна изложба у Венецији

Приликом разматрања односа архитектуре и изложби, као место од посебног значаја истиче се Међународна изложба архитектуре у Венецији (Бијенале архитектуре у Венецији) која постоји од 1980. године. Венецијанско Бијенале архитектуре не само да је организовано на тековинама много старијег и значајнијег Бијенала уметности, већ је током година добило статус институције од великог значаја за савремену архитектуру. Ова изложба је постала место ходочашћа архитеката и поштовалаца архитектуре, али и платформа за размену и формирање идеја у архитектури.

Иако у поређењу са Међународном изложбом визуелних уметности Бијенале архитектуре у Венецији има краћу традицију, ова манифестација је у кратком периоду свога постојања успела да се наметне и добије на значају, као и да сваки пут покреће нове теме и да приказује значајне помаке у архитектонском стваралаштву. С обзиром да је Бијенале архитектуре настало у оквиру Бијенала визуелних уметности, приликом конципирања изложбе преузети су организациони модели коришћени за тзв. Уметничко бијенале. У сваком случају, ове две манифестације су нераскидиво повезане местом одржавања и врло сличним, или истим, излагачким и концептуалним оквирима.

Историјски преглед

Како се изложбе могу разматрати и као дискурзивна и визуелна платформа за проучавање одређеног друштвеног тренутка, потребно је направити увид у све делове изложбе и сачинити увид у контекст у оквиру којег су презентоване, како би се боље разумела улога коју су поједине изложбе имале у друштвеним и културним дешавањима.

У фамилији изложби које приказују ликовне и визуелне уметности, посебно се издваја Бијенале у Венецији: због своје традиције и због начина на који се организује наступ и селекција уметника и држава учесница. О дугој традицији говори податак да је прва Интернационална изложба у Венецији (Esposizione Internazionale d'Arte) отворена крајем 19. века (1895). С обзиром да историја великих интернационалних изложби савремене уметности започиње управо овом манифестацијом, као и због чињенице да ће готово све изложбе настале после

Бијенала у Венецији бити конципиране по узору на ову манифестацију, неопходно је обратити пажњу на историјат Бијенала. Сама реч „интернационална“ очигледно потиче из назива и, у крајњем случају, концепције светских сајмова и изложби индустријских артефаката које су од средине 19. века биле организоване у великим метрополама и које су заправо популарисале сам израз. Може се рећи да је Венецијанско бијенале било, вероватно, прво такво повезивање израза „интернационално“ са савременом уметношћу.³⁶⁸

Венецијанско бијенале је конституисано, како наводи Шуваковић, у периоду трансформација националних грађанских модернистичких култура у интернационални језик великог европског и нешто касније англоамеричког модернизма, и овај историјски моменат уписан је у просторну организацију врта Ђардини, на ободу Венеције, где се ритуално сваке друге године одржава ова манифестација.³⁶⁹ Овај високобуџетни спектакл представља савршен пример хетеротопије (као што би се уосталом могло рећи и за саму Венецију).³⁷⁰

Сам концепт структуре Бијенала у Венецији, који се задржао до данашњих дана, заснива се на комбинацији ационалне проблемско-тематске изложбе и националних селекција. Оваквом селекцијом, тј. комбинацијом различитих контекста, култура, уметничких пракси и продукција, могло би се рећи да структура Бијенала проблематизује у најширем смислу три аспекта: лично као политичко, политичко као економско и политичко као политичко. Такође, ова међународна манифестација нуди увид у токове уметности базиран на националној припадности, али и на ационалном припадању уметничкој заједници, при чему саме изложбе постају место суочавања локалног са глобалним. У том случају, концепт националних селекција није само питање механизма за реализацију и продукцију националног огледала, тј. за пројекцију властитог идентитета, већ и за питање значаја и значења (не)компатибилности.

³⁶⁸M. Šuvaković, *The Ideology of Exhibition: On the ideologies of Manifesta*, http://www.artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_suvakovic_en.htm Приступљено: 4. Март, 2016. године.

³⁶⁹Ibid.

³⁷⁰Видети у: B. Mari, *Spain, Muntadas. On Translation*, 51. International art exhibition, La Biennale di Venezia, Participating Countries, 118; <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone6-9-05.asp>; <http://www.interviewstream.com/Blog/Archive.aspx?zkm.de>. Приступљено: 6. априла, 2016.

Иако су настале по узору на Бијенале визуелних уметности, изложбе архитектуре се релативно касно појављују у Венецији. У тренутку када се архитектура по први пут појавила у оквиру Бијенала уметности, старије Бијенале имало је континуитет од једног века, док се Филмски фестивал одржавао редовно од 1932. године. Пре свог коначног осамостаљења од Бијенала уметности, изложба архитектуре је организована као део веће изложбе визуелних уметности од 1975. године, када је организована прва оваква изложба. Иако је изложба била организована у склопу изложбе визуелних уметности, као кустос дела изложбе која се односила на архитектуру именован је Виторио Грегот (Vittorio Gregott). Ово је уједно била година када је Бијенале по први пут отворено након вишегодишње паузе после затварања 1968. године. Наиме, у оквиру друштвених превирања које је на глобалном нивоу обележила 1968. година, студенти су те године протестовали у Венецији тражећи да се Бијенале укине, јер се, сматрали су, претворило у место трговања уметничким делима и идејама.³⁷¹ Након ове године, почиње период институционалних промена. После осмогодишње паузе, Бијенале се поново организује 1975. године и у оквиру бројних новина које је требало да одговоре на захтеве из 1968, по први пут приказује архитектуру као експонат.³⁷² Потом су организоване изложбе 1976. и 1978. године, такође под истим куратором у склопу Бијенала визуелних уметности, док се као самостална манифестација Бијенале архитектуре у Венецији по први пут организује 1980. године.³⁷³ Скупа, ова година, изложба и архитекта Паоло Портогези одиграће једну од најбитнијих улога у успостављању Бијенала архитектуре као институције која ће у будућем периоду имати велику улогу у одређењу савремене архитектуре.

Иако су изложбе архитектуре одржаване и раније у оквиру Венецијанског Бијенала, управо се ова изложба врло често узима као почетак Бијенала архитектуре. Ова изложба је суштински дефинисана идејом Паола Портогезија за реализацију изложбе „Presence of the Past“ („Присуство прошлости“), која је

³⁷¹ Aaron Levy and William Menking, *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*, (London: AA Publications, 2010), 25.

³⁷² Ibid.

³⁷³ У то време директор Бијенала био је Ђузепе Галасоа (Giuseppe Galasso (1979–1982.)). Овој изложби су претходиле изградња Росијевог Teatro del Mondo и изложба под називом La del passato presenza.

постала део историје архитектуре, а истовремено је Венецију довела у центар дешавања везаних за архитектуру тог доба. Иако је Портогези био задужен за организацију изложбе и наредне године, изложба из 1980. године, тзв. Прво Бијенале архитектуре остаће запамћено по много чему. Пре свега, у оквиру поставке у Арсеналу били су приказани радови архитеката – великана са почетка 20. века и инсталација „Strada Novissima“ („Нова улица“) која је била састављена из низа фасада за чију су израду били задужени различити архитекти, учесници изложбе, које је Портогези одабрао. Управо ће ова инсталација обележити изложбу и биће једно од битних места приликом организовања будућих Бијенала.³⁷⁴ Поред тога што је била прва изложба таквог типа у области архитектуре, изложба из 1980. године се такође означава као место достигнућа и прекретнице у ширем архитектонском дискурсу. Истовремено, овај такозвани „Бијенале постмодерне“ етаблирао је систем „архитекте звезде“ или „архитекте савеликим А“ у архитектонској култури и на тај начин утемељио нову епоху у историји и теорији архитектуре. Изложба је постала неизоставни тренутак, не само за архитекте и историчаре архитектуре, већ се својим садржајем директно односила на шири друштвени контекст. Постала је предмет интересовања не само уске групе стручњака којима је превасходно била намењена, већ и ширем кругу јавности. Са овом изложбом почиње ново доба Бијенала које више није резервисано само за елитне посетиоце из струке, већ постаје место које је популарно и које је отворено за све.³⁷⁵ Једном речју, од елитистичке, изложба постаје популарна, постаје место едукације и, како Портогези сам каже, место комуникације архитектуре и људи.³⁷⁶ У свом присећању на изложбу, Портогези каже:

„Архитектура није за архитекте већ за јавност. Мислим да је модерна архитектура изгубила потенцијал да се обраћа грађанима, обичним људима.“³⁷⁷

³⁷⁴ Levy and Manking, *Architecture on Display*, 35–47.

³⁷⁵ Ibid, 37.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Ibid, 36.

Како Портогези сматра да је улога Бијенала да покаже шта се дешава у светској/глобалној култури, у оквиру ове изложбе хтео је да покаже другачији начин повезивања модерне архитектуре и историје, тј. својом поставком желео је да да нову „дијагнозу времена“ и архитектуре. Самим тим, изложба се у истраживањима теорије архитектуре врло често одређује као важно место легитимисања постмодерне архитектуре и уметности уопште, тј. бива дефинисана као изложба постмодерности у оквиру које се сугерише нови поглед на историју. О овом појмовном и формалном одређењу изложбе говори у свом говору из 1980. године Јирген Хабермас (J. Habermas)³⁷⁸, који наглашава да су „након сликара и филмских аутора и архитекти препуштени Венецијанском бијеналу“. У првом делу свог излагања, Хабермас заправо говори о Бијеналу архитектуре које се по први пут догодило у Венецији као самостална манифестација, и у даљем излагању додаје да га је разочарао одјек првог наступа архитеката. Хабермасова критика је упућена на рачун жртвовања традиције модерне под крилатицом „садашњост прошлости“ како би се отворило место новом историцизму. Хабермас даље тврди да се прећуткује чињеница да се модерна хранила расправом са прошлошћу. У прилог овој тврдњи, Хабермас напомиње да Френк Лојд Рајт не би био могућ без Јапана, Ле Корбизије без антике и медитеранског градитељства, Мис ван дер Роје без Шинкела и Беренса. У оквиру ове поставке, „постмодерна се поставља као антимодерна“. Реченица се односи на афективно струјање које је продрло у поре свих интелектуалних подручја и које је изазвало теорије постпросветитељства, постмодерне, постисторије итд., укратко: нови конзервативизам. Хабермас управо у овом догађају (тј. изложби) уочава легитимисање постмодерног става као обавезно антимодерног, који стоји као антипод модерни, као њена супротност и боља будућност.

Несумњиво да је „Прво бијенале у архитектури“ било од великог значаја за архитектуру уопште и за промене курса у глобалним кретањима у култури ка постмодерној ери и новим правилима продукције, презентације и перцепције културе и уметности. У наредном периоду, промениле су се стратегије за

³⁷⁸ Хабермасово излагање приликом примања награде "Theodor W. Adorno" коју му је град Франкфурт доделио 1980. године. Излагање је потом објављено под насловом "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt" у књизи *Kleine Politische Schriften I–IV*, Suhrkamp 1981. године.

продукцију и презентацију слика, као и начин њихове перцепције. Дошло је до темељне реевалуације и промене у схватању културе, уметности и знања у односу на промене које су наступиле у оквиру технолошког, политичког, економског и друштвеног поља у 20. веку. Захваљујући паралелном постојању модерних (савремених) парадигми у оквиру постмодерних схватања, осећај извесних промена је још наглашенији. Постмодернизам – насупрот концепцији модернизма, који подразумева линеарни, прогресивни и хијерархијски јасно постављен курс, у оквиру универзалног и аутономног поља уметности, успоставља плурални, хетерогени и допуштајући (демократски) уплив различитих пракси и веровања који најбоље могу бити илустровани изјавом Фејербенда да „све може“ (тј. „све иде“). Деконструкција модернистичких апсолутних и регулативних наратива подстакла је нове интерпретације, непредвиђености и стапање различитих културолошких и друштвених сфера. Када се ради о уметности, најчешће се ради о стапању граница између високе културе (елитистичке, високе уметности) и популарне културе (кич, масовна култура) у комбинацији са жељом за еклектичким комбиновањем различитих техника, образаца и различитих дисциплина, жанрова и стилова.

Након 1980. године, друга и трећа изложба по реду организоване су 1982, односно 1985. године. За сваку од њих су били именовани кустоси који су имали задатак да задају тему и да врше селекцију радова који ће бити излагани. Друга самостална изложба архитектуре 1982. године бави се питањем архитектуре у исламским земљама, од краја Другог светског рата до тог тренутка. Треће издање изложбе одржава се 1985. године; и том приликом кустос изложбе био је Алдо Роси који изложбу назива Пројекат Венеција (Progetto Venezia). У оквиру изложбе су приказани радови мање или више афирмисаних архитеката који су на овој изложби приказали своја размишљања о простору Венеције и предлоге интервенција које би требало да трансформишу простор и да створе нове односе у лагуни и на копну. Тих првих година Бијенале није имало сталан двогодишњи ритам одржавања, иако је само име сугерисало на то, па је четврта изложба организована 1986. године и била је посвећена раду архитекте Хендрика Петруса Берлахеа (Hendrik Petrus Berlage). Након ове изложбе, током деведесетих година, поново у неправилном и несталном распореду, одржане су изложбе 1991. и 1996.

године, да би се тек од 2000. године усталио двогодишњи ритам изложби архитектуре у Венецији. У периоду до 2000. године, Бијенале се полако позиционирало на глобалној мапи манифестација.

Национални павиљони

Како је на самом почетку приликом одржавања Првог Бијенала 1895. године ова изложба била замишљена као интернационална, то се од почетка постављало питање о заступљености и начину излагања „домаћих“ италијанских и уметника из страних земаља. Током времена на самој изложби било је све више страних излагача, па је и назив „интернационална“ оправдан. У међувремену, италијански уметници су били све незадовољнији, јер су веровали да се због прокламоване интернационалности у изложбеном простору њима не посвећује довољно места. Решење за мањак изложбеног простора појавило се 1907. године, по идеји Антонија Фраделета (Antonio Fradeletto), генералног секретара Бијенала, који је предложио да страни уметници излажу у националним павиљонима који би се изградили у Ђардину.³⁷⁹ У случају изградње павиљона, једном одобрено, земље учеснице могле су да одаберу да ли ће изградити павиљоне одмах о сопственом трошку и по сопственом одабиру архитекте, или да повере израду пројекта и изградњу званичницима Бијенала. И у једном и у другом случају, било је предвиђено да када једном павиљон буде изграђен, постане власништво и одговорност земље учеснице. На овај начин италијански уметници добили су више места у централном павиљону. Овакав механизам учествовања и представљања земаља омогућио је сталну интернационалну партиципацију и осигурао континуитет Бијенала.

Национални павиљони су били лоцирани на простору Ђардина, који је пре тога имао улогу градског парка. На самом почетку одржавања Бијенала, националне селекције су биле излагане у централном павиљону, а од 1907. године почиње реализација идеје изградње националних павиљона и регулисање њиховог правног статуса, да би у периоду од 1928. до 1938. године Ђардини добио свој коначни изглед. Прве земље које су одлучиле да *да прикажу себе* на Бијеналу биле су

³⁷⁹ Martini, V. A brief history of *I Giardini*: Or a brief history of the Venice Biennale seen from the Giardini, 20. July 2014, извор: <http://www.artandeducation.net/paper/a-brief-history-of-i-giardini-or-a-brief-history-of-the-venice-biennale-seen-from-the-giardini/>, Приступљено: 22. фебруара, 2017.

велике и моћне колонијалне силе као што су Белгија, прва земља која је подигла свој павиљон 1907. године. Након Белгије, током 1909. године своје павиљоне граде Велика Британија, Немачка и Мађарска, затим Француска и Шведска 1912, Русија 1914. а од 1938. године уметници из тадашње Краљевине Југославије почињу да излажу у свом павиљону на острву Св. Хелена,³⁸⁰ на којем се изложбени комплекс проширио 1920. године, с обзиром да је острво било одмах поред Ђардина. До 1942. године, број павиљона се попео на 19. Данас на простору Ђардина постоји 30 националних павиљона у којима се репрезентују 34 земље. Последњи изграђени павиљон је павиљон Јужне Кореје, 1995 године.

Имајући у виду годину када је одржано Прво Бијенале, као и датуме изградње појединачних павиљона, трансформација Ђардина од парка до својеврсног музеја или галерије на отвореном одиграла се у периоду од стотину година. За то време трансформација Ђардина пратила је трансформацију земаља учесница, те уколико анализирамо период изградње и групацију националних павиљона, можемо пратити својеврсну „археолошку слику“ како самог Бијенала, тако и земаља учесница. Први талас павиљона чинили су Белгијски (1907), Мађарски (1909), Немачки (1909), павиљон Велике Британије (1909), Холандије (1912) и Русије (1914). У другом таласу изградње националних павиљона, који се одвијао двадесет година након првог, док су на власти били фашисти, саграђени су павиљони Шпаније (1922), Чехословачке (1928), Сједињених Америчких Држава (1930), Данске (1932), Швајцарске (1932), Пољске (1932), Аустрије (1934), Грчке (1934), Румуније (1938), Југославије (1938) и Египта (1938). Након Другог светског рата, одиграо се трећи талас проширења и изградње павиљона на простору Ђардина. Међутим, због недостатка простора и великог броја захтева држава за изградњу националних павиљона, одобрена је само изградња павиљона Израела (1952), Венецуеле (1954), Јапана (1956), Финске (1956), Канаде (1958), Уругваја (1961), павиљона скандинавских земаља (1962) и Бразила (1964). Иако је била општепозната чињеница да је простор Ђардина пренатрпан и да више није било простора за изградњу нових павиљона, Аустралија је добила дозволу за изградњу павиљона 1988, а Јужна Кореја 1995. године.

Пројектовање и изградња националних павиљона били су за земље учеснице од

³⁸⁰ Више о овим павиљонима погледати на: <http://www.commonpavilions.com/pavilion-serbia.html>.

великог значаја, те је у појединим случајевима тај посао био поверен водећим архитектама тог периода. Такође, велики број павиљона је током времена надограђиван или рушен, а неки су и по неколико пута мењали своје формално обликовање и фасаду, у зависности од историјског контекста и поруке коју је конкретна земља павиљоном желела да покаже. Колонизација Ђардина је имала врло занимљив ток, нарочито уколико се разматра време изградње појединих павиљона и њихово окружење, тј. са којим су се земљама граничили. Уколико узмемо у обзир ову „занимљиву географију“ Ђардина, уз чињеницу да су павиљони имали сврху да буду место изложбе националних селекција, отвара се питање граница и критичке географије која, према речима Мишела Фукоа, може да открије дискурс моћи уписан у простор, односно у његову географију.³⁸¹ Сам концепт Бијенала и локација павиљона унутар Ђардина проблематизују питање географије и граница. Можда данас то и није толико видљиво, али је у време конституисања Бијенала и његових првих година од пресудне важности била позиција павиљона и његово окружење. Павиљони су конструисали просторне и географске границе унутар којих су се кретале изложбе, схваћене као апорије, односно као места у оквиру којих се нешто настало „овде“ жели приказати „онде“, и која дефинишу границу као моћан, просторно лоциран ентитет који истовремено повезује и дели подручја различите географске територије.³⁸² Управо је у том контексту занимљиво пратити историјате појединих павиљона, њихову трансформацију кроз време, динамику изложбених активности, као и везу ових места са појединцима који су радили на њиховом пројектовању, изградњи или у процесу организовања изложби.³⁸³

Белгијски павиљон саграђен је на иницијативу проф. Фиренса-Геваерта (Hippolyte Fierens-Gevaert) који је у то време био директор Академије лепих уметности. Пројекат за павиљон и унутрашњу декорацију урадио је архитекта Леон Снејерс (Léon Sneyers). На ову структуру павиљона током година дограђивани су делови;

³⁸¹Faucault, M. (1980) *Power/Knowledge, Selected Interviews and other Writings 1972–1977*, New York: Pantheon books.

³⁸²Piotrowski, P. (2011) *Avangarda u sjeni Jajte – Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945–1989*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 17.

³⁸³О историјату павиљона у Ђардинима погледати: <http://www.labiennale.org/en/architecture/history/>.

1930. године на већ постојећи павиљон дограђене су још две просторије са обе стране централне дворане, док је 1948. године промењена цела фасада павиљона према пројекту Виргилија Валота (Virgilio Vallot). Непосредно пре одржавања осмог по реду Бијенала 1909. Године, саграђена су још три страна павиљона, међу којима и британски, који је у ствари представљао адаптацију већ постојећег објекта према пројекту архитекте Едвина Алфреда Рикардса (Edwin Alfred Rickards), док је пројекат ентеријера урадио Френк Брангвин (Frank Brangwyn).

Немачки павиљон, који се налази у непосредној близини Британског павиљона, пројекат је Данијела Донгија (Daniele Donghi), архитекте из Венецијанске градске општине. У прво време, павиљон је служио као простор за излагање уметника из Баварске, док се од 1912. године у њему излаже уметност из целе Немачке. Павиљон је био затворен током Првог светског рата и поново је отворен 1922. године. Интересантно је да је павиљон до 1938. године био у власништву града Венеције, када прелази у власништво Немачке Владе. По Хитлеровом наређењу, павиљон је тотално променио свој изглед, а архитекта задужен за тај пројекат био је Ернст Хајгер (Ernst Haiger).

Мађарски павиљон изграђен је исте, 1909. године, према пројекту архитекте и скулптора Гезе Маротија (Géza Maróti), који је био инспирисан мађарском историјом и уметношћу. Мозаике у павиљону израдио је Микша Рот (Miksa Roth) на основу скица А. Корошфоија (A. Korosfoi). Павиљон је био затворен у периоду од 1948. до 1958. године због реконструкције, коју је извео Агост Бенхард (Agost Benkhard).

Француски и шведски павиљон изграђени су 1912. године према пројектима локалних архитеката. Приликом отварања француског павиљона, у њему је била постављена Родинова изложба. Шведски павиљон је 1914. године уступљен на коришћење Холандији. Холандија користи овај павиљон све до 1954. Године, када руше стари и граде нови изложбени павиљон према пројекту Герита Ритвелда. Руски павиљон је изграђен 1914. године према пројекту архитекте Алексеја Скусева (Aleksij V. Scusev). Архитекта Карло Скарпа (Carlo Scarpa) пројектовао је павиљон Венецуеле у оквиру Ђардина 1956. године. Како би изашли у сусрет земљама које немају своје павиљоне у Ђардинима, 1980. године изграђен је привремени павиљон на обали канала у непосредној близини Ђардина. Током

1982. и 1984. године овај павиљон угостио је укупно 15 земаља, укључујући и земље из Латинске Америке. На стогодишњицу постојања Бијенала, организатори изложбе покренули су нову иницијативу, нудећи земљама којима су недостајали павиљони, могућност да излажу на одабраним локацијама широм града у приватним галеријама, институцијама културе итд.

Јасно је да је постојала одређена динамика изградње павиљона која се може повезати са друштвеним, политичким и културним променама које су се одигравале у појединим земљама. Самим тим, павиљони су истовремено били и експонати и места на којима су организоване изложбе, на којима су били изложени други експонати. Различита архитектонска решења павиљона су заправо повезана са начином на који су поједине земље саме себе сагледавале, односно какву су слику желеле да пошаљу у свет. Појединачни павиљони, уписани у простор Ђардина, чинили су својеврсну мапу света. Према речима Јасмине Чубрило, изградњом павиљона парк је добивши павиљоне почео да личи на баштенски град или идеални град са белгијским, холандским и шпанским павиљонима на једној главној стази, са италијанским павиљоном у прочељу, и француским, британским, немачким и канадским на узвишењу којим се завршава друга главна стаза.³⁸⁴ Структура овог града могла би да се, захваљујући доминирајућим неокласичним фасадама, оси парка и њеним симетричним пропорцијама, према речима Марка Виглија (Mark Wigley), разматра као премодерна.³⁸⁵ Новокреирана мапа света која је јасно уписана у простор Ђардина годинама је имала задатак да производи нове дискурсе у ликовним и визуелним уметностима. Иако је током година институција Бијенала више пута критикована као превазиђена и да више нема шта да понуди, сама изложба је успела да опстане и да кроз стално самопотврђивање и надограђивање успе не само да остане актуелна, већ и да послужи као организациони модел за нове бијеналне или тријеналне изложбе.

³⁸⁴ Јасмина Чубрило, „Како међународне изложбе мисле,“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 37 (2009): 303.

³⁸⁵ Wigley, M. (2005) "Culture is always well in advance of territory" – A Conversation between Antoni Muntadas and Mark Wigley, september 2005, (приступљено 20. јула 2014, извор: <http://interviewstream.zkm.de/?p=26>).

4.2.2. Учешће Југославије на Међународној изложби архитектуре у Венецији 1991. године

Представљање Југославије на овој смотри посматра се пре свега кроз Бијенале визуелних уметности и уметнике који су на њему излагали. Упркос томе што је имала представнике и запажене изложбе на Бијеналу визуелних уметности, Југославија скоро да није имала представнике на архитектонском Бијеналу све до изложбе 1991. године. Пре ове године, осим спорадичних наступа појединих архитеката, није било организованог официјелног представљања Југославије у Венецији.³⁸⁶ Иако се присуство уметника са ових простора на Бијеналу везује за саме његове почетке, тешко је успоставити класификацију наступа, пре свега због тога што се мењао репрезент, тј. држава – па су тако уметници излагали у оквиру селекција Краљевине Југославије, Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, Савезне Републике Југославије, Србије и Црне Горе и, на крају, Републике Србије од 2006. године. Иако се мењао формални оквир наступа, од 1938. године све изложбе су биле постављене у оквиру павиљона изграђеног на простору Ђардина. У овом павиљону су у наредном периоду били присутни уметници са југословенског простора који су у континуитету наступали на Бијеналу изграђујући постепено углед у свету уметности, све до деведесетих година 20. века. Бијенале је за југословенске уметнике, критичаре и посетиоце увек представљало место интересовања и може се рећи да је имало велики утицај на формирање укуса и ставова о савременој уметности.³⁸⁷

Када је реч о представљању у оквиру Бијенала архитектуре, прво учешће било је на изложби 1991. године, која је организована под руководством Франческа Дал Коа. Наступ је спроведен у оквиру селекције тадашње Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Изложба је била организована на иницијативу Савезног завода за међународну научно-просветну, културну и техничку сарадњу и уз, како се на почетку каталога наводи, „знатну финансијску

³⁸⁶ На изложби 1985. године учествују архитекти из Хрватске, Никола Полак и Иван Црнковић са пројектом *Sa' Venier dei Leoni*, Ненад Фабијанић са пројектом моста *Ponte dell' Accademia* и Андреј Ухтил са Ренатом Валђони са пројектом *Rossa Di Noale*.

³⁸⁷ Снежана Ристић, „Историјат југословенских представљања: Историја Југославије“, *Време* 650 (2003). извор: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=343451>

помоћ“ Републичког фонда за културу Србије.³⁸⁸ Организацију изложбе је координисао Музеј примењене уметности из Београда, док је комесар изложбе била Светлана Исаковић, тадашња директорка Музеја. Како у каталогу изложбе наводи Светлана Исаковић, организација изложбе на Бијеналу међународне архитектуре наставља дугогодишњу традицију активног презентовања архитектата Југославије. Како она наводи, „Музеј је кроз деценије настојао да представи и повеже врхунске уметнике и вредности из Југославије и стави их у контекст европске и светске архитектуре“.³⁸⁹

Изложба која је организована у Венецији 1991. године и учешће тада још увек СФР Југославије, по много чему су специфични. Ова изложба је била пета по реду Међународна изложба архитектуре и по свом садржају и форми је представљала наставак традиције коју су успоставиле претходне четири изложбе. Истовремено се у оквиру изложбе под кураторством Франческа Дал Коа (Francesco Dal Co) дефинишу нови концепти и идеје формализовања поруке Бијенала и указује се на однос између образовања архитекте, архитектуре и друштва. Дал Ко каже да је његова концепција изложбе требало да одговори на промењену улогу и позицију архитектуре у ширим друштвеним дешавањима након 1968. године и првог Бијенала архитектуре у Венецији 1975. године. У склопу многобројних промена, Дал Ко као кустос, конципира ову изложбу по угледу на уметничке изложбе у оквиру Бијенала и по први пут упућује позив националним селекцијама да организују изложбе у оквиру павиљона у Ћардину. Ово је био веома битан моменат за будућност Бијенала, с обзиром да је одлука Дал Коа успоставила националне павиљоне и националне селекције као будућу окосницу Бијенала.³⁹⁰ Улога националних павиљона изграђених током времена у Ћардину и излагача у оквиру њих одиграла је велику улогу у конституисању ове изложбе и конструисању њене структуре. Репрезентације архитектуре у оквиру националних селекција омогућиле су комбинацију различитих контекста, култура, архитектонских и уметничких пракси и продукција. У том смислу, интересантан

³⁸⁸Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијански Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 2.

³⁸⁹Ibid.

³⁹⁰У свом коментару Дал Ко каже да је на овај начин желео да унапреди Бијенале као манифестацију и да омогући великом броју земаља да учествују са својим поставкама.

је однос између националних павиљона као изграђене структуре, званичних селекција у оквиру њих, временског тренутка када су почели да се појављују и саме изложбе. Већина националних павиљона, чија је изградња почела почетком 20. века, позиционирана је на простору Ђардина, некадашњег градског парка, који се временом претворио у галерију на отвореном. Изградња павиљона трансформисала је и околни парк, тако да је могуће на основу линије настанка и груписања националних павиљона на овом простору пратити и својеврсну „археолошку слику“ држава чији су павиљони. Еклектички амбијент различитих архитектонских решења павиљона која имају своје порекло у националним архитектонским стереотипима уређен је као својеврсна интерактивна машина која са једне стране производи (доминантне) дискурсе о уметности, а са друге, будући да је парк физички изолован од свакодневног живота, представља простор за бег и доколицу.

Такође, ова уређеност могла би да асоцира на индустријску традицију и линеарну масовну производњу, како Марк Вигли указује, у којој павиљони добијају функцију фрагмента у склопу целине, те би стога ова амбијентална целина морала да се посматра као производ модерних времена.³⁹¹ Вигли даље наводи да се Ђардини могу сматрати модерним не само у смислу „машине која производи вредности које се међусобно могу размењивати – у овом случају уметност“, него и у смислу „машине за прозводњу националног идентитета“, односно прецизније „као потврде националног идентитета“. У том смислу, није се само једном говорило о овим просторима за „националне вежбе савремености“ као о уметничким представништвима, конзулатима или амбасадама и о самом парку као о дипломатском амбијенту, из чега би логично као закључак следило да она земља која нема свој павиљон у Ђардину као држава не постоји. Суштински, изложба у Венецији је поново актуелизовала питање националних павиљона и селекција у нешто другачијем друштвено-политичком контексту. Док су се изворно павиљони појавили као одраз „модерности“ појединих земаља, на овој изложби биће искоришћени за изражавање постмодерних тенденција на глобалном нивоу. Велики простор у оквиру ове изложбе је такође био посвећен односу Бијенала као

³⁹¹ Ibid.

манифестације и Венеције као места одржавања.³⁹² Затим, Франческо Дал Ко је велики део централне поставке посветио односу архитеката и места њиховог образовања. У току трајања манифестације, велики број школа архитектуре из целог света је учествовао на бројним пратећим дешавањима, док су студенти били позвани да својим учешћем на радионицама раде на пројектима за побољшање урбане структуре Венеције. Пета изложба архитектуре у Венецији (или прва, како је неки називају, због учешћа националних селекција по први пут) омогућила је креирање атмосфере међусобне сарадње и комуникације и била је замишљена не само као ревија различитих идеја и пракси у области архитектуре, већ и као место активног и креативног деловања свих чланова друштва.

У оваквом контексту се одвија и излагање Југославије у националном павиљону. Међутим, с обзиром да се ради о периоду када је у земљи дошло до бројних друштвених и политичких промена које су се у великој мери одразиле на саму презентацију у оквиру изложбе, делује пардоксално чињеница да земља по први пут излаже у свом националном павиљону, док је истовремено на делу суштинско неслагање око тога шта и ко чини и представља ту нацију.

Упркос најави бурних политичких и друштвених дешавања, у павиљону се организује изложба у оквиру које се излажу радови архитеката Бранислава Митровића и Василија Милуновића који, према речима кустоса, „представљају ствараоце чија су дела верификована као врхунска у свим срединама Југославије, јер су стварали на целом њеном простору, што, верујемо, ова изложба упечатљиво сведочи.“³⁹³

У каталогу Бијенала 1991. године у тексту „Архитектура као ауторски став“³⁹⁴, Јеша Денегри наводи да је архитекте управо „клима постмодерне“ подстакла да

³⁹² Пре свега у оквиру изложбе приказани су резултати конкурса чије су теме биле обнова Padiglione Italia (prva nagrada – Francesco Cellini), обнова Palazzo del Cinema Lidu (prva nagrada – Rafael Moneo) и преобликовање Piazzale Roma. Као најуспешнији резултат изложбе наводи се Стирлинг павиљон. Као најзапаженије поставке означавају се Аустријски павиљон који је излагао дела Купхимеблауа, павиљон САД са изложеним пројектима Френка Герија и Питера Ајзенмана, Швајцарски павиљон где је била приказана ретроспектива Херзога и Де Меурона и Норвешки павиљон са делима Свереа Фехна (Sverre Fehna).

³⁹³ Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијански Бијенале 1991 Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 6.

³⁹⁴ Ibid., 40.

слободно, на основу сопствених склоности, направе избор у архитектонској култури коју осећају својом. Сама изложба остала је запамћена по томе што је представљала први и последњи наступ СФРЈ на овој манифестацији.³⁹⁵ Разматрајући улогу учесника и приказаних пројеката, сама поставка остала је упамћена по теоријско-историјској интерпретацији коју је дао Јеша Денегри. Дајући приказ ауторског тима Митровић–Милуновић у оквиру каталога за Венецијанско Бијенале архитектуре, Јеша Денегри каже:

„[У]нутар решења која желе да буду одговори на неке конкретне задатке могу да се разберу знакови који у њиховом раду упућују на европско или домаће архитектонско наслеђе, на примере из модерне историје уметности и историје модерне архитектуре или, пак, на сасвим актуелне појаве у постмодерној архитектонској пракси.“³⁹⁶

У наставку текста, Денегри додаје:

„[...] да поменути историјски примери нису овде узор који се следе у целинама њихових концепција, нису дакле извори утицаја, обавезе које се неопозиво прихватају, него су, готово по правилу, одабрани у детаљима и као такви узети као елементи за језичке захвате у распону од цитата до симулација, чиме се данас легитимно служи постмодерни аутор, у овом случају постмодерни архитекта.“³⁹⁷

У тексту „Постмодерни простор и архитектонска репрезентација“, Јелена Живанчевић, дајући приказ каталога Бијенала из 1991. године, каже да је приказана збирка различитих фрагмената који су осамдесетих година били

³⁹⁵У тада југословенском павиљону излагали су поменути аутори, док су архитекти из хрватске излагали на травњаку испред павиљона; архитекти из Словеније излагали су у некој од многобројних венецијанских палата. Након 1991. године земље настале дезинтеграцијом Југославије имале су своје наступе у различитим обимима. Видети у: Снежана Ристић, „Завирити у будућност“, *Време* (612), 26. септембар 2002, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=322633>.

³⁹⁶ Јеша Денегри, „Arhitektura kao autorski stav“, у: *Vasilije Milunović, Branislav Mitrović, Međunarodna izložba arhitekture, Venecijanski Bijenale 1991, Jugoslovenski paviljon, katalog izložbe*, (Београд: Музеј применјене уметности, 1991). 42.

³⁹⁷*Ibid.*

присутни у југословенском друштву, и да је том прилико међународној јавности представљена југословенска слика идентитета суседства и човекомерности.³⁹⁸

Имајући у виду симболички и суштински значај ове изложбе, може се рећи да је она имала улогу у делимичном напуштању модерног канона у Србији и у легитимисању постмодерне архитектуре на овим просторима. Иако ово до краја неће бити потврђено, изложба је била добра прилика да се направи увид у глобалне токове, као и да се истовремено потврди аутономна позиција архитектуре из Југославије, односно Србије.

4.2.3. Закључак

Разматрањем значења термина *изложба* који потиче од латинског појма *exhibition*, *exibeo*, што значи показати, изложити на увид јавности, што истовремено значи да се нешто излаже јавној оцени па је самим тим подвргнуто контроли или надзору³⁹⁹, долазимо до закључка о значају који павиљони имају као активни учесници у овом процесу. Другим речима, овакво одређење значења термина „излагања“ у комбинацији са простором изложбених павиљона отвара проблем позиције моћи, односно поставља питање ко или шта има улогу контролора који врши надзор и чија улога „подразумева супервизију и евалуацију онога што је показано“⁴⁰⁰? Код изложбених павиљона простор постаје означитељ и игра кључну улогу у систему моћи. Простор, као што примећује Мишел Фуко, чини основну раван на којој се успостављају односи моћи. Односно, како преноси Пјотр Пјотровски (Piotr Piotrowski), моћ је лоцирана унутар просторних структура,⁴⁰¹ па самим тим павиљони не само да подражавају принципе на којима моћ почива, већ су и саставни део механизма који омогућавају тај процес. У оваквом контексту, изложбени павиљони постају саставни део механизма функционисања великих изложби, и додатно наглашавају сукоб који се јавља између две концепције по којима би изложбе требало да функционишу – као

³⁹⁸ Јелена Живанчевић, „Постмодерни простор и архитектонска репрезентација“, *Форум* 53 (2008), 177. Међу фрагментима су прикази изведених објеката (основна школа, стамбене зграде, Ликовна академија), спонзора (у већини предузећа за грађевинарство, али и хотели, РТВ београд, Југопетрол, Архитектонски факултет), као и фотографија на којима је осим објеката, био приказан и целокупни околни контекст.

³⁹⁹ Piotrowski, P. *Avangarda u sjeni Jalta: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 17.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Ibid., 18.

прилика за креативни искорак, експеримент, промишљања практичног и теоријског дискурса или као место на којем ће се težити репрезентацији у ревијалном тону, која неће обавезно донети новине, али ће на најдетаљнији начин документовати постојеће стање.

5. Националне изложбе архитектуре и југословенски културни простор

У овом делу истраживања биће приказане две изложбе које су организоване унутар граница југословенског културног простора. Прва изложба „Српска архитектура 1900–1970“ из 1972. године која је одржана у Музеју савремене уметности и друга изложба, односно изложбена манифестација, Салон архитектуре, која постоји од 1974. године до данас и одржава се у Музеју примење уметности у Београду. Иако се ради о два можда различита модела – прва изложба је била историографског карактера, док је друга више прегледна и одржава се и до данашњих дана, оно што им је заједничко је чињеница да су намењене домаћој публици.

5.1. Изложба „Српска архитектура 1900–1970“

У овом делу истраживања биће детаљније приказана изложба „Српска архитектура 1900–1970“ одржана у Музеју савремене уметности у Београду 1972. године. Сам приказ обухватиће процес од иницијативе за изложбу, одговора у виду концепта на задату тему изложбе, преко материјализације концепта у оквиру изложбеног простора. Такође, разматраће се и бројне пратеће активности, које су биле непосредни део изложбе, у виду предавања, дебата и публиковања пратећег каталога изложбе. Посебан део приказа посвећен је каталогу, као научном, едукативном и пропагандном инструменту изложбе, који је током година постао врло битан извор за историографско проучавање архитектуре. Приказ изложбе који следи не посматра изложбу као статичну организацију изложбених објеката унутар ограниченог простора – као објекат састављен од других објеката, већ као сложени систем који се састоји од комплексних, нематеријалних и врло често расутих елемената, као што су персоналне и професионалне мреже (организације), финансијска ограничења, политичка реалност, институционална политика,

друштвени и културни контекст, као и други елементи који врло често остају невидљиви, тј. непознати.

5.1.1. Друштвено-историјски контекст изложбе

Како би се што прецизније одредио карактер изложбе и њена позиција унутар поља архитектуре, потребно је ближе одредити временски контекст у оквиру којег је изложба настала и реализована. С обзиром да је изложба одржана на почетку седме деценије 20. века и да су се припреме за њу и селекција материјала одвијале на прелазу из шесте у седму деценију, за одређивање идејног и временског оквира изложбе неопходно је испратити дешавања и промене на пољу архитектуре тог времена.

Временски период од краја педесетих и почетка шездесетих година означава се као време брзог развоја Југославије, што је у архитектури било испраћено интензивирањем изградње широм земље, све до прве привредне реформе из 1965. године.⁴⁰² Одлукама које су биле предвиђене у оквиру привредне реформе успорен је развој архитектонске активности у земљи, пре свега, јер је реформом била предвиђена забрана инвестирања у високоградњу, односно у објекте непривредних и непроизводних делатности. У приказу шездесетих година 20. века, Иван Штраус каже: „на свјетској архитектонској позорници завршавају се и неки дуго владајући трендови, а нове градитељске тенденције ће се смењивати брже него што код нас ухвате чвршће корене.“⁴⁰³ Набрајајући дешавања, архитекте и идеје које су обележиле овај период на глобалном нивоу⁴⁰⁴, Штраус каже да „изузетан публицитет свих ових тенденција у свјетским архитектонским публикацијама допире и до нас, те ће током седамдесетих година имати веома снажан и користан утјецај на архитектонско стваралаштво у Југославији.“⁴⁰⁵

Архитектура седамдесетих година пружа у односу на ранија раздобља много разведенију и разноврснију слику. То је, са једне стране, последица значајног

⁴⁰²Štraus, *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*, 39.

⁴⁰³Ibid., 93.

⁴⁰⁴Штраус помиње Светску изложбу у Осаки 1970. године у оквиру које Кијонори Кикутаке, Кишо Курокава и Арата Исозакиси промовишу метаболизам и структурализам. Затим радове архитеката Минг Пеија и Кевина Роша у Америци, групу Архиграм, Џејмса Стирлинга и Нормана Фостера у Енглеској. Ibid., 93.

⁴⁰⁵Ibid.

интензитета грађевинске делатности, а са друге стране „становитог идејног и естетског плурализма који се развио из отпора спрам идеолошког нормативизма и униформности архитектонског мишљења.“⁴⁰⁶ Према речима Жарка Домијана, естетски плурализам, који ће се јавити као реакција на дотадашњу униформност архитектонског мишљења, развиће се у овом периоду и имаће утицај на распад догми које су владале до тада и омогућити на крају тог периода промовисање постмодерне за коју ће различити теоретичари понудити различита објашњења и синдроме.⁴⁰⁷

Приликом анализе и приказа седамдесетих година у Југославији, треба имати у виду да је тај период био окарактерисан изузетним градитељским интензитетом који је био заснован на повећању економских могућности у земљи као последице неконтролисаног задуживања у иностранству.⁴⁰⁸ Међутим, економском благостању, макар оно било утемељено на лажним представама, не одговара стање у архитектури тог периода. Иван Штраус каже да су у том периоду преовладавале претенциозне реализације које по свом „ширем и ужем“ локалитету не одговарају, тј. најчешће су у раскораку са „привредним потенцијалом града или регије у којој су изграђене.“⁴⁰⁹ У даљем приказу овог периода, Штраус пише о реализацијама и пројектима из иностранства и каже да се та друштва воде геслима која ће тешко бити испраћена унутар Југославије у будућности.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Žarko Domijan, „Arhitektura XX stoljeća u Hrvatskoj“ u *Arhitektura XX vijeka*, ur. Nataša Tanasijević-Popović (Beograd: Prosveta, 1986), 44.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ „У тим годинама лажног просперитета заснованог на иностраним кредитима – у толикој мјери да смо били једина европска земља која није осјетила енергетску кризу 1973. године – у поплави волунтаристичких инвестиционих потеза широм земље и високоградња је имала видног учешћа.“ Štraus, *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*, 94.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Наиме, он на самом крају текста који описује седамдесете године у југословенској архитектури каже: „То су гесла друштва са којим се југославенски архитекти, радећи у својој земљи, не могу хватати у коло. Ако су још недавно могли држати корак са свијетом док се градило у сировом бетону уз нешто опеке и стакла, високи технички и технолошки вокабулар, перфекција материјала и детаља, индустријализација градитељства у којем је све мање мокрог поступка и најнижег степена физичког рада, те свакако начин и ширина размишљања у богатом и развијеном друштву које спремно улази у 21. вијек, ово све постаје за наше услове грађења недостижно.“

Штраус даље додаје, „Нама преостаје да скромним средствима, грађевинском оперативом која изазива помијешан осјећај жаљења и подсмеха, индустријом материјала у којој су цигла и салонит једино исплативи за произвођаче, уз изузетне креативне напоре појединца остваримо било какво копчање на токове и тенденције архитектонске продукције свијета који нас из дана у

Из приложеног је јасно да се изложба припремала у време промена, преокрета и формирања другачијих вредносних система. Иако се може рећи да је у то време Југославија била на „периферији“ светских дешавања, мало је вероватно да овако крупна померања на глобалном нивоу нису имала утицај на дешавања у земљи. И унутрашња слика земље се мењала у политичком, културном и економском смислу, условљавајући на тај начин померања у читавом друштву.

5.1.2. Идеја и концепција

Почетком седамдесетих година у оквиру Музеја савремене уметности у Београду, Миодраг Протић, директор музеја, започиње припреме за организацију изложбе која ће две године касније бити и реализована под називом „Српска архитектура 1900–1970“. Према речима Јеше Денегрија, изложба „Српска архитектура 1900–1970“ је настала као резултат настојања Музеја савремене уметности у Београду да своју активност прошири и изван традиционалних ликовних области сликарства и скулптуре.⁴¹¹ Денегри као један од повода за организацију изложбе наводи и чињеницу да „српска архитектура – као сликарство, графика и скулптура заслужује изложбу због своје занимљиве, а недовољно познате генезе, и због тога што су таква изложба, односно публикација, прве у својој врсти“.⁴¹² Он, такође, наглашава да је изложба важна због тога што ће у оквиру ње бити показано да и архитектуру треба посматрати као уметнички и материјални израз епохе, а не само као грађевинарство, технику, диктат материјалних и друштвених нужности. Истовремено, ова изложба је организована и као део циклуса студијских изложби, организованих у оквиру редовних активности музеја, чији је циљ био да реконструишу развој појединих уметности и епоха.⁴¹³ Самим тим, основна концепција изложбе је била историографска, тачније, изложба је била замишљена као прва историјска ретроспектива српске архитектуре 20. века, која је имала за циљ да прикаже и истакне културну и друштвену димензију архитектуре у

дан оставља далеко за собом. Повремено кокетирање архитеката са постмодернистичким вокабуларом искључиво у декоративној апликацији по фасадама објеката само је привид о држању заједничког корака са Европом.“ Ibid., 166.

⁴¹¹ Ješa Denegri, „Srpska arhitektura 1900–1970“, *Arhitektura Urbanizam* (Beograd) 67 (1971): 48.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Miodrag Protić, „Увод“, у *Jugoslovenska umetnost XX veka. Srpska arhitektura: 1900–1970*, ur. Sovra Baračković (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972), 5.

назначеном периоду.⁴¹⁴ С обзиром да је изложба била посвећена архитектури, представљала је изузетну прилику да Музеј отвори ново поглавље у свом деловању и да прошири репертоар изложби који је до тог тренутка, према речима Миодрага Протића, био фокусиран углавном на класичне ликовне дисциплине.

Разматрајући повод изложбе, у уводном тексту каталога „Српска архитектура 1900–1970“, Миодраг Протић каже да је иницијатива за изложбу настала у намери да програм рада Музеја савремене уметности што више приближи „узорном профилу једног музеја своје врсте и проблематици данашњег ликовног стваралаштва у целини“.⁴¹⁵ У даљем образложењу изложбе, Протић каже да музеј „не сме да остане само у кругу традиционалних дисциплина – сликарства, скулптуре и графике, већ мора да крене и ка сродним областима – дизајну, филму, архитектури“.⁴¹⁶ Према речима Јеше Денегрија, управо је архитектура била најпогоднија тема да се ово проширење обави због тога што је:

„[А]рхитектура целокупни оквир живота, кроз форме и идеје које се јављају у архитектури у најочигледнијем смислу могу се видети оне могућности, не само мисаоне него уједно и материјалне и духовне, које једна средина може да оствари.“⁴¹⁷

Поменути изложба архитектуре је била замишљена као надоградња активности које су се одигравале у музеју као креатору ширих и контекстуализованих слика културе тог периода. У комбинацији перформативности музеја савремене уметности и изложбе, као места размене и промовисања идеја, створен је идеални амбијент за сагледавање архитектуре као дисциплине у оквиру ширих друштвених догађаја. Како је од самог почетка изложба била врло амбициозно замишљена, сама организација подразумевала је велики број активности на

⁴¹⁴Ibid.

⁴¹⁵Ibid., 6.

⁴¹⁶Идеја је била да се након ове изложбе истраживачка делатност Музеја прошири и на дизајн, уметничке фотографије и остале дисциплине које потпадају под репертоар оног што се назива пластична и визуелна реалност тог времена. Ibid.

⁴¹⁷„Културна трибина – концепт изложбе Српска архитектура 1900–1970“, Трећи програм Радио Београда, емитовано 30. марта 1972. године, извор: писана верзија, Одељење за уметничку документацију Музеја савремене уметности у Београду, стр. 2.

прикупљању, обради и организацији грађе која ће касније постати њен саставни део.⁴¹⁸ Саме припреме за изложбу су, према подацима који се налазе у архиву Музеја савремене уметности, започете још током 1970. године, када је Музеј почео да ради на сакупљању средстава за реализацију изложбе као и на организацији стручних одбора задужених за припрему материјала.⁴¹⁹ Предлог концепције изложбе, чије је организовање започео Музеј у сарадњи са Заводом за заштиту споменика културе града Београда, дао је Зоран Маневић⁴²⁰, док је коначни изглед изложбе дефинисао Стручни одбор који је био формиран за организацију изложбе, састављен од представника архитектата.⁴²¹ Након формирања Одбора и оквирног дефинисања почетног концепта изложбе, започет је посао на прикупљању података и грађе за изложбу, па је у оквиру Музеја формиран документациони центар који је сакупио документацију, највише фотографску, о најзначајнијим делима српске архитектуре од почетка па све до седамдесетих година 20. века.⁴²² Након анализе и систематизације прикупљене грађе, приступило се разради концепта изложбе, као и њеној реализацији, па је изложба, након скоро двогодишњих припрема, отворена 24. марта и трајала је до 14. маја 1972. године, а обухватала је приказ више од седамдесет аутора и њихових објеката. Упркос великој количини информација које су имале за циљ да дају прилику да се сагледа период од седам деценија грађења, изложба је

⁴¹⁸У архиви Музеја савремене уметности у Београду (у даљем тексту АМСУ) постоје подаци да су за потребе изложбе прикупљени и одређени предмети као и преписка појединих архитектата. Тако на основу дописа из архиве сазнајемо да су за потребе изложбе позајмљене столица Драгутина Инкиострија, писма која су размењивали Никола Добровић и Јоже Плечник, књига *Савремена архитектура 5* као и *Збирка традиционалних мера* у власништву архитектке Ђорђа Петровића. (У архиви постоје писма Иванке Добровић (датована 20. јуна 1972) која у више наврата тражи да се писма и књига врате, као и уговор између музеја и Ђорђа Петровића (датован 14. априла 1972) о уступању збирке традиционалних мера) АМСУ, ф-1972.

⁴¹⁹У оквиру архива постоји велики број дописа који је из Музеја послат привредним и културним организацијама као и грађевинским и архитектонским фирмама са понудом да финансирају изложбу. Паралелно са прикупљањем средстава радило се и на организовању стручњака који ће радити на реализацији изложбе, тако да у архиву постоје дописи које је Миодраг Протић разменио са Жељком Чорак из Загреба и Станетом Берником из Љубљане (датовано 30. јануара 1970), АМСУ, ф-1972.

⁴²⁰В.С., „Велика ретроспектива архитектуре“, *Политика*, март 24, 1972, стр. 11.

⁴²¹Чланови Одбора за приређивање изложбе и припрему материјала били су: проф. арх. Момчило Белобрк, проф. арх. Богдан Богдановић, арх. Угљеша Богуновић, арх. Алексеј Бркић, Гордана Гордић (стручни сарадник Завода за заштиту споменика културе), проф. др арх. Бранко Максимовић, мр арх. Зоран Маневић, арх. Бранислав Маринковић, арх. Михајло Митровић, Миодраг Протић (управник Музеја савремене уметности) и арх. Милан Станојевић (Baračković, *Jugoslovenska umetnost XX veka. Srpska arhitektura: 1900–1970*, стр.2).

⁴²²„Културна трибина – концепт изложбе Српска архитектура 1900–1970“, 2.

представљала само први корак у низу даљих студија које је Музеј планирао како би омогућио истраживање ове сложене материје.⁴²³

Просторно-програмска концепција изложбе

Како су организатори у оквиру изложбе планирали да прикажу велики број објеката који су настали у дугом временском распону, садржај изложбе је просторно и временски био подељен у три целине – три одељка који би, према речима Зорана Маневића, требало да представљају три доминантна раздобља српске архитектуре 20. века: академизам, модернизам и савремену архитектуру.⁴²⁴ Да би испратили ову поделу у оквиру изложбе, објекти су били приказани на 37 паноа на којима су били фотографски прикази објеката, који су били распоређени у три целине дефинисане годином изградње објекта. За потребе изложбе, објекти су, како је већ речено, подељени у три групе: 1) објекти настали у периоду 1900–1930, 2) објекти из периода 1930–1950. и 3) објекти реализовани у периоду 1950–1970. године.

Концептуализована на овај начин, према речима Миодрага Протића, изложба показује у корелативном сплету различитих околности три основне чињенице: 1) како су се поједини велики европски стилови трансформисали на домаћем тлу под утицајем економских чинилаца и практичних друштвених потреба; 2) како су се испољавале тежње ка националном стилу; и 3) колика је улога креативног, аутентичног у српској архитектури 20. века, односно колико се грађевинарство преобразило у архитектуру и колико се техника преобразила у уметност. Заправо,

⁴²³ Ješa Denegri, „Srpska arhitektura 1900–1970“, *Arhitektura i urbanizam* (Beograd) 67 (1971): 48.

⁴²⁴ У оквиру чланка који је изашао у *Политици* поводом отварања изложбе направљена је и нека врста класификације аутора по архитектонским правцима, тј. стиловима. Тако су Петар Поповић и Бранко Таназевић означени као аутори архитектуре српско-византијског стила, Никола Несторовић и Андра Стевановић као аутори који припадају сецесији, док су Милутин Борисављевић и Димитрије Леко означени као поборници академизма. У тексту се даље наводи да су архитекти Драгиша Брашован, Милан Злоковић, Никола Добровић, Бранислав Маринковић, Миладин Прљевић и Момчило Белобрк припадници модернизма, док се као припадници праваца савремене архитектуре наводе Богдан Богдановић, Алексеј Бркић, Иван Антић, Иванка Распоповић, Угљеша Богуновић, Михајло Митровић и Слободан Јањић.⁴²⁴ Посебну групу чине тзв. млади аутори за које аутор текста каже да су млади и по годинама, схватањима и вредновању свога рада. Они се прву пут појављују на оваквој изложби и са објектима о којима се у широј јавности не зна много. Међу њима су Петар Вуловић, Милан Лојаница, Предраг Цагић, Боривоје Јовановић, Александар Кековић, Душан Крстић и Томислав Миловановић. (В.С, „Велика ретроспектива архитектуре“ стр. 11).

циљ изложбе је био не само да се покаже како су се стилови смењивали у одређеном временском периоду, већ и како је једна средина у целини, тј. друштво, заузимало ставове према архитектури.⁴²⁵ Сама изложба је преко низа примера требало да представи општу слику развојних токова српске архитектуре у првих седам деценија 20. века и њену везу са друштвеним дешавањима. У том смислу, веома су занимљива одређења архитектуре које дају аутори изложбе.⁴²⁶

Намера је била да се архитектура прикаже као „вештачка природа“ супротстављена самој природи, као спој утилитарног и лепог, техничког и естетског, нужности и слободе.⁴²⁷ Изложба је приказивала архитектуру – мање-више као след линеарних догађаја, што је одговарало њеном историографском карактеру и што је омогућавало лакшу систематизацију архитектонских дела и њихових аутора. У приказу изложбе у часопису *Архитектура Урбанизам*, Јеша Денегри каже да је основни квалитет изложбе, пре свега, у првом покушају систематизовања архитектуре у Србији у поменутом периоду. Иако је изложбу генерално сматрао добро и професионално реализованом, на крају приказа Денегри додаје:

„Ипак, могле би се поставити две принципијелне и једна техничка примедба: прво, Одбор је имао премало разумевања за оне чисто идејне предлоге који из материјалних или, још чешће, из друштвених разлога, нису у тренутку своје појаве могли бити изведени, а који, као што је случај са раним Добровићевим конкурсним радовима, знатно проширују хоризонт архитектонског мишљења у нашој средини. И друго, у први план истакнути су само појединачни објекти, дати као организми за себе, док је готово у потпуности био занемарен њихов шири амбијентални и урбанистички значај.“⁴²⁸

⁴²⁵S. Baračković, *Jugoslovenska umetnost XX veka. Srpska arhitektura : 1900–1970*, стр. 5.

⁴²⁶У уводном тексту каталога, Миодраг Протић дефинише архитектуру као „уметничку креацију простора“ која фиксира „оквир човечијег живота“, па је самим тим израз људске сензибилности и духа. Ibid.

⁴²⁷Ibid., 6.

⁴²⁸Ješa Denegri, „Srpska arhitektura 1900–1970“, *Arhitektura i urbanizam* (Beograd) 67 (1971):51.

У даљем тексту, Денегри као техничку замерку наводи немогућност организатора да приступи детаљнијој презентацији изложеног материјала путем основа, планова и макета, јер сматра да би се на тај начин лакше читао садржај и квалитет одређене архитектонске формулације. Упркос свим замеркама, на крају текста Јеша Денегри исказује позитиван став према изложби, наглашавајући њен пионирски карактер и велику количину драгоцених података за које сматра да ће унапредити посао истраживања и вредновања савремене архитектонске културе у Србији.⁴²⁹

С обзиром да је била дуго припремана и најављивана, изложбу су испратили дневни и стручни часописи чланцима и приказима који су на различите начине сагледавали изложбу и њен значај. У ауторском тексту „Кад већ нема критике“ који је објављен у *Политици* од 27. маја 1972. године, архитекта Бранко Бојовић даје своје виђење изложбе за коју каже да је „културни догађај вредан пажње“ и да „треба захвалити Музеју савремене уметности у Београду на организацији ове значајне и корисне изложбе“.⁴³⁰ У наставку текста, Бојовић пише о статусу архитектуре и архитекте као аутора у том периоду, где каже да је „друштво заинтересовано за архитектонске пројекте као „специфичну робу“ што проузрокује да се архитекти баве пројектима, а не архитектуром.“⁴³¹ Бојовић замера и недостатак редовне, дневне архитектонске критике па поменуто изложбу види као почетак „друштвене бриге о архитектури“, тј. као иницијативу за континуално праћење развоја савремене архитектуре у земљи. У том смислу, он предлаже „да се направи стална изложба савремене архитектуре, да се формира нека врста сталне документације о њеном развоју (фотографије, планови и слично)“, како би се сачувала од заборава „аутентичност тренутка, инспирације, друштвене и културне ситуације, технике и технологије које условљавају одређени развој архитектуре“.⁴³² Истовремено, он ову изложбу, с обзиром да приказује период од 1900. године, види и као прилику и начин да се ревалоризује архитектонско наслеђе и да се одређени објекти спасу од заборава. У аргументовању ове тезе, Бојовић критикује постојећи систем за заштиту споменика и каже:

⁴²⁹У том смислу он посебно истиче каталог и његову вредност за будуће истраживаче архитектуре.

Ibid.

⁴³⁰Бранко Бојовић, „Кад већ нема критике“, *Политика*, 27. мај 1972, 26.

⁴³¹Ibid.

⁴³²Ibid.

„Наш парадокс – историчари, тј. људи који вештину архитектуре знају само из књига а не кроз шут и прашину градилишта, ревалоризују оно што никад – као што је случај с нашим архитектонским наслеђем – није ни било валоризовано.“⁴³³

Уз констатацију да архитектура јесте „јавнија“ него остале уметности, али да се ништа не решава јер та „јавност“ ништа не спречава од заборавља, он предлаже да се материјал са изложби, у виду фотографија, макета и планова, разматра као материјал за будуће студије заштите споменика, тј. као база података за интервенције у будућности.⁴³⁴

Насупрот Бранку Бојовићу, који сматра да је изложба вишеструко корисна, архитекта Урош Мартиновић даје другачији приказ изложбе, такође, у листу *Политика*. Мартиновић у тексту „Непријатно изненађење: Неколико питања у поводу изложбе српске архитектуре 1900–1970“ каже да је поменута изложба амбициозно замишљена, али да је у много чему „сиромашно остварени хепенинг“.⁴³⁵ У даљем тексту у којем приказује изложбу, Мартиновић каже:

„Оно што нам је пружено под стакленим крововима куће на ушћу Саве у Дунав, већ према неким основним намерама аутора, критеријуму избора и професионалном нивоу са којим је све то спроведено, морамо одмах рећи, у већој мери је потврдило својевремено изражени скептицизам неких средина у односу на личности и снаге са којима се концепција ове значајне културне манифестације градила, него што је афирмисала истинске вредности архитектуре о којој је реч. Приредба нас је, заједно са текстуалним прилозима који је прате, прилично збунила и, на жалост, непријатно изненадила, како оним што је и како је све то срочено, тако исто и оним што

⁴³³Ibid.

⁴³⁴У аргументовању недостатака података у поступку очувања архитектонског наслеђа, Бојовић наводи пример Министарства правде архитекте Ивачковића на Теразијама. Он каже да није било могуће наћи фотографију балустраде којом је тај објект био завршен како би јој се вратио првобитни изглед. Ibid.

⁴³⁵Урош Мартиновић, „Непријатно изненађење – Неколико питања у поводу изложбе српске архитектуре 1900–1970“, *Политика*, 29. април 1972, стр. 13.

није нашло места у једном овако конципираном пресеку најновије историје српске архитектуре.⁴³⁶

На крају текста, Мартиновић каже да се више неће бавити приказом изложбе, јер према његовом мишљењу, нема потребе за тим,⁴³⁷ већ ће поставити неколико, по њему пригодних, питања. С обзиром да су питања Уроша Мартиновића од велике важности за одређивање карактера саме изложбе, она су овде у целости пренесена:

„Питање прво: Шта је то организатора изложбе и узгредног хроничара подстакло да ето баш сада (1972. године) овде (Београд, Србија, СФРЈ) врши рехабилитацију давно превазиђених, конзервативних, наивних и примитивних идеја „српског националног стила“ у архитектури?

Питање друго: Како се то и по којем критеријуму (ако не по неком својеврсном, православном критеријуму селектора) на изложби није нашло простора за тако значајна остварења модерне архитектуре Београда између два рата као што су Вајсманова палата Танјуга, Ерлихова банка у улици 7. јула, стамбена зграда Макшејева у Француској ул. и Иванчићева Прва бразда у Гепратовој улици? (Ово су само нека од „заборављених“ дела која су својевремено добила награде као најбоља остварења архитектуре Београда.)

Питање треће: Како то да се поред оних аутора којима је селектор очигледно био лично наклоњен, а међу којима има и правих почетника који се на скицама и макетама архитектури тек уче, није нашло мало воље и зида и за она већ знана и афирмисана имена и дела са територије Србије?⁴³⁸

⁴³⁶Ibid.

⁴³⁷Ibid.

⁴³⁸Урош Мартиновић овде наводи следеће ауторе, пре свега из реда оних „млађих“ чија остварења селектор очигледно, како он каже, не признаје: Б. Веселиновић, Љ. Драгић, Р. Томић, Д. Милосављевић, Ђ. Пиварски, Р. Шекерински, А. Рашевски, С. Ђорђевић, Р. Костић, С. Паљић, С. Коматина, Б. Миленковић, С. и Б. Алексић, Д. Настић, В. Твртковић, Р. Трбојевић, М. Ненадовић, Б. Новаковић, Б. Петровић, К. Мартинковић, Б. Миловић, Б. Ћосић, М. Стојић, С. Томић, М. Пешић, М. Палишашки, М. Цветић, М. Митровић, З. Жуњковић, М. Живадиновић, М. Крстоношић, Р. Радовић и други. Ibid.

Питање четврто: Није ли чудно и неуобичајено да се архитектонска дела презентирају и вреднују искључиво преко фотографија као ликовна остварења? Зар то није најбољи пут деградације архитектуре као сложене категорије материјалне и духовне културе једног народа?⁴³⁹

Питања Уроша Мартиновића која је поставио организаторима изложбе, иако можда острашћена,⁴⁴⁰ у много чему могу да буду од помоћи како би се тачније одредила сврха изложбе, њен значај и контекст у оквиру којег је настала. Од четири питања Уроша Мартиновића, организациони одбор је одговорио на прва два.⁴⁴¹ У одговору на питање које говори о критеријумима по којима су одабрани објекти за изложбу, на замерку Уроша Мартиновића да на изложби нису виђена дела Ернеста Вајсмана и Хуга Ерлиха, у допису пише да „иако су они изградили вредна дела модерна архитектуре, њима треба да се баве у њиховим земљама рођења“⁴⁴². У коментару стоји и да се њима не пориче квалитет дела, али је концепција изложбе била таква да су се приказивали само дела чији су аутори из Србије.⁴⁴³ У одговору на питање које се тиче „рехабилитације давно превазиђених, конзервативних, наивних и примитивних идеја ‘српског националног стила’ у архитектури“⁴⁴⁴ каже се да „српски национални стил“ постоји као легитимни правац, да ни у ком смислу није примитиван и превазиђен, као и да има своје место у оквиру историје архитектуре у Србији.⁴⁴⁵ Заправо, питање „српског националног стила“ је на више места провучено кроз изложбу, о чему сведочи и каталог изложбе (о којем ће касније бити речи). Интересантно је и

⁴³⁹Ibid.

⁴⁴⁰Наиме, можда би питања требало посматрати у контексту информације да се на изложби није нашао ниједан објект Уроша Мартиновића. Имајући ову информацију у виду, можда са резервом треба прихватити „објективност“ приказа изложбе коју је у *Политици* изнео Урош Мартиновић.

⁴⁴¹У архиву Музеја савремене уметности стоји допис који је упућен редакцији листа *Политика* у којем организациони одбор изложбе одговара на питања која им је поставио Урош Мартиновић у оквиру текста „Непријатно изненађење: Неколико питања у поводу изложбе српске архитектуре 1900–1970“ објављеном у *Политици* у суботу, 29. априла 1972. године, допис је датован на мај 1972. године. АМСУ, ф-1972.

⁴⁴²Ibid.

⁴⁴³Можда је овај коментар добро место да се разјасни само име изложбе „Српска архитектура“, тј. архитектура и архитектонски објекти чији су аутори из Србије, а не само по месту изградње објекта, на територији Србије.

⁴⁴⁴Мартиновић, „Непријатно изненађење: Неколико питања у поводу изложбе српске архитектуре 1900–1970“.

⁴⁴⁵АМСУ, ф-1972.

да сам Зоран Маневић, један од аутора изложбе, након изложбе пише серију чланака под насловом „Новија српска архитектура“ и „Српска архитектура 1900–1970“ у оквиру стручних часописа у којима на више места помиње „континуитет националног стила“⁴⁴⁶ и његов значај за развој архитектуре у Србији. У разматрању континуитета овог појма Маневић пише:

„Премда у новијој српској архитектури нема непосредних веза и утјецаја између појединих аутора, премда би се тешко могли у њој пронаћи било какви елементи једне цјеловите архитектонске школе, ипак у њој постоји извјесна унутрашња кохезија различитих ликовних тема, које се мијењају од случаја до случаја, од објекта до објекта“⁴⁴⁷,

и даље додаје:

„[у] тим лутањима од мотива до мотива, од конструктивистичке логике до романтичних надахнућа, од традиционалне националне орнаментике до авангардног антиакадемизма – крије ли се у томе суштина виталности српске архитектуре која је и у далеком средњем вијеку као и у наше властито доба познавала многа раздобља изразитих падова и снажних успона, архитектуре која не признаје вриједности просјека, и чије је развојне токове, напokon, немогуће објаснити изван појединачних и често контраверзних доприноса јаким индивидуалности?“⁴⁴⁸

У даљем тексту Маневић додатно образлаже своје становиште и објашњава појам новије српске архитектуре. Као коментар на текст Зорана Маневића, Бранко Бунјић у часопису *Човјек и простор* даје своје виђење,⁴⁴⁹ сматрајући да је Зоран Маневић у покушају приказа који обухвата период од сто педесет година

⁴⁴⁶Zoran Manević, „Novija srpska arhitektura“, *Čovjek i prostor* (Zagreb) 226 (1972): 8.

⁴⁴⁷Ibid.

⁴⁴⁸Ibid.

⁴⁴⁹На почетку напомиње да је текст Зорана Маневића са незнатним разликама објављен у словеначком часопису *Синтеза* бр.16 из 1970. године у рубрици „Осврт“ под насловом „Pogled na novejšo srbsko arhitekturo“ и да у чланку у часопису *Човјек и простор* није рекао ништа ново. Branko Bunić, „Otvoreno pismo uredništvu lista 'Čovjek i prostor'“ *Čovjek i prostor* 231 (1972): 14.

направио летимични преглед дешавања у архитектури.⁴⁵⁰ Он такође разматра питање српског националног стила и у свом приказу преноси речи Зорана Маневића који каже да:

„[с]рпско-бизантиски стил, као фолклоризам, као српска варијанта модернизма, траје све до наших дана, све до најновијих дјела најмлађе генерације српске архитектуре.“⁴⁵¹

Увидом у текстове из овог периода који су пратили саму изложбу, као и у каснијим публикацијама које су разматрале ово питање, јасно је да је питање националног стила дефинитивно било у фокусу како саме изложбе, тако и пратећих текстова.⁴⁵² У овом смислу интересантна је публикација „Архитектура XX вијека“ из 1986. године, у којој Зоран Маневић пише о „националном стилу“ који се протеже до данашњих дана и његовом континуитету кроз 20. век. Он каже, иако је „у провинцијалним културама напредак често не само креирање модела, већ и одабир предлошка, „ да „европска веза“, мада повремено присутна, никада није одлучно утицала на развој матичних токова српске архитектуре. У време „архитектуре брисолеја“ и „архитектуре стакла и челика“ аутентични ствараоци изналазе сопствене формуле даљег развоја изван маниристичких копија армије следбеника Ле Корбизијеа и Миса ван дер Роа.“⁴⁵³

Актуелизовање овог питања је можда интересантно, поготово ако се узме у обзир друштвени контекст у оквиру којег је сама изложба настајала. Наиме, период почетка седамдесетих година 20. века био је обележен бурним дешавањима на политичкој, културној и уметничкој сцени у Југославији и врло је вероватно да је то оставило трага на концепцији саме изложбе.⁴⁵⁴ Процес трансформације, који се интензивира у овом периоду, вероватно доводи и до

⁴⁵⁰ Како преноси Бунић, у тексту је направљен приказ периода који је подељен на академизам, романтизам, сецесију као српску верзију „art nouveau“ и инжењерску, тј. модерну архитектуру, односно архитектонски модернизам. Ibid.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² Zoran Manević, ur., *Arhitektura XX vijeka* (Београд: Prodveta, 1986), 24–28.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Променом Устава СФРЈ из 1963. године, амандманима на Устав из 1967, 1968, и 1971. године почели су процеси промене у друштву који су имале велике последице на све сфере живота. Мења се и стратегија савезне политике која је принуђена на уважавање захтева републичких политика које су у овом периоду значајно ојачале.

термиолошке промене, па се тако све ређе чује термин који означава „нашу, југословенску архитектуру“ који је био у интензивној употреби педесетих и шездесетих година, а наступа време „републичких архитектура“.

Каталог изложбе и пратеће активности

С обзиром на временску ограниченост изложбе и њен привремени карактер, може се рећи да је саставни део изложбе био и пратећи Каталог као њено трајно материјално обележје и сведочанство. Каталог је имао вишеструку улогу. Пре свега, требало је да визуелно и текстуално подржи саму изложбу и да додатно појасни њен концепт и идеју, као и да омогући неку врсту релативизације временске и просторне ограничености изложбе, тако што ће обезбедити њено продужено дејство и трајање кроз време.

Сам Каталог изложбе се састоји из пратећих текстова и графичких прилога у виду умањених паноа са изложбе, док се на самом почетку Каталога налазе уводни текст Миодрага Протића и текст Зорана Маневића под насловом „Новија српска архитектура“.⁴⁵⁵ Наставак каталога распоређен је у четири целине – поглавља: „Идеје – Текстови градитеља“, „Документа – Прва изложба савремене југословенске архитектуре (прикази и критике) 1931.“, „Дела – Репродукције“ и „Биографије“. Сва поглавља, осим трећег, у оквиру којег су приказани умањени панои са изложбе, обухватају текстове који су били пратећи садржај изложбе. У првом поглављу, у оквиру антологије, налазе се текстови архитеката, критички прикази и студије са краја 19. века па до шездесетих година 20. века.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵У оквиру овог текста Зоран Маневић даје преглед историје српске архитектуре. Текст је састављен из више тематских делова међу којима су: Класицизам, Романтизам и његови носиоци, Капетан Мишино здање, Академизам, Бугарски и Јовановић, Генерација 1870, Старе и нове тенденције, Српско-византијски стил, Сецесија, Несторовић и Стевановић, Академизам после 1919, Јовановић, Борисављевић и Леко, Српско-византијски стил као „државна уметност“, Момир Коруновић, Фолклоризам, Група архитеката модерног правца, Изложбе, Никола Добровић, Класици српског модернизма, Касни модернизам, Период обнове, „Социјалистички реализам“, Варијације „социјалистичког модернизма“, Дубровачко саветовање, Архитектура вишег стандарда, Претходница авангарде, Авангарда и консолидација.

⁴⁵⁶Међу текстовима у поглављу „Идеје – текстови градитеља“ су: „Уметност и архитектура“ (Андра Стевановић, 1890), „Наша архитектура“ (Драгутин Инкиостри, 1907), „Мисли о могућности примене српског стила“ (Димитрије Т. Леко, 1908), „Нешто о грађењу сеоских школа“ (Бранко Таназевић, 1908), „Шта је то архитекта?“ (Милутин Борисављевић, 1929), „У одбрану савременог градитељства“ (Никола Добровић, 1931), „Стара и нова схватања“ (Милан Злоковић, 1931), „Архитектура, архитекта и грађани“ (Бранислав Којић, 1936), „Архитекта и пројектовање“ (Милорад Мацура, 1950), „Вредност орнамента“ (Богдан Богдановић, 1956),

Такође, као део каталога налазе се и три текста која приказују прву изложбу модерне југословенске архитектуре из 1931. године.⁴⁵⁷ Поред текстова, у оквиру Каталога се налазе и репродукције фотографија које су биле изложене (са тачним распоредом), као и основни биографски и библиографски подаци о свим изложеним објектима и њиховим ауторима.

Каталог изложбе „Српска архитектура“ је по много чему специфичан, пре свега, због тога што је он надмашио своју улогу сведочанства изложбе и истовремено започео самостални живот као студија историје архитектуре у Србији.⁴⁵⁸ Због тога што је садржао текстуални материјал, превасходно о развоју архитектуре и архитектонске мисли у Србији од 19. века па све до шездесетих година 20. века, Каталог се годинама користи као нека врста историјског уџбеника за проучавање историје архитектуре. Поред тога, Каталог представља и збирку фото-материјала (умањени панони са изложбе) и својеврсни лексикон градитеља у Србији, с обзиром да обилује библиографским подацима о животу и раду архитеката.

Паралелно са одржавањем изложбе одржане су и бројне дебате, предавања и остала пратећа дешавања која је требало да тематски подрже изложбу, па је тако недуго након отварања изложбе на Трећем програму Радио Београда одржана трибина поводом ове изложбе. Тема трибине била је концепт изложбе „Српска архитектура двадесетог века 1900–1970“, а учесници у разговару су били Јерко Денегри, Зоран Маневић, Стане Берник, Дарко Вентурини и Матија Мурко.⁴⁵⁹

„Скадарлија“ (Угљеша Богуновић, 1957), „Одлазак зида“ (Алексеј Бркић, 1962) и „За архитектонску критику“ (Михајло Митровић, 1962)

⁴⁵⁷Текстови „Прва изложба савремене југословенске архитектуре“ – Бранко Максимовић, „Југословенска архитектура“ – Ђурђе Бошковић, „Изложба југословенске савремене архитектуре“ – Бранко Поповић.

⁴⁵⁸Наиме, каталог изложбе се користи као једна од основних јединица литературе за проучавање историје архитектуре у Србији, која приказује преглед више периода. Поред каталога као публикација које се користе за изучавање историје архитектуре, издвајају се: В.Н. Белоусов, *Савремена архитектура Југославије* (Москва, 1973; 1986) и Иван Штраус, *Архитектура Југославије 1945–1990* (Сарајево, 1991), Александар Кадијевић, „Један век тражења националног стила у српској архитектури“ (Београд, 1997) као и *Лексикон српских архитеката* у два издања Клуба архитеката (1999, 2002). Од прегледа појединих периода истичу се есејистичка студија арх. А. Бркића, *Знакови у камену, српска модерна архитектура 1930–1980* (Београд, 1992).

⁴⁵⁹Поред Јерка Денегрија и Зорана Маневића на трибини су учествовали Стане Берник (уредник часописа *Синтеза*), Матија Мурко (директор Музеја архитектуре у Љубљани) и Дарко Вентурини, уредник часописа *Човјек и простор*. „Културна трибина – концепт изложбе Српска архитектура 1900–1970“, 1.

У разговору о значају ове изложбе, као један од резултата изложбе Зоран Маневић истиче превазилажење „вештачког јаза“ који се створио између „генерације која је изнела савремену архитектуру и генерације која сада наставља ово започето дело.“⁴⁶⁰ Стане Берник о овој изложби говори као о „јединственој у нашем југословенском простору“⁴⁶¹ која има „апарат који омогућава комплексан преглед развоја савремене српске архитектуре.“⁴⁶² Берник у разговору наглашава и то да је ова изложба омогућила увид шире јавности у токове архитектуре, јер:

„[Д]о сада изложбе правили углавном архитекти, и то по неким друштвеним, да не кажем цеховским принципима. Што значи да се покушало видјети свакога, или бар оне најгласније, или најамбициозније. Тако су биле те изложбе понајвише израз стручно више или мање проблематичних ставова, који су били одраз одсутних критичких погледа.“⁴⁶³

У даљем току разговора, сви учесници су се сложили да изложба има велики значај како за саму архитектуру, тако и за ширу културну и друштвену слику у Југославији, па се предлаже и одржавање ове изложбе у свим већим центрима широм земље. Можда изложбу и њену улогу на најбољи начин илуструје Дарко Вентурини речима:

„Дакле, чини ми се да ова изложба представља један од камена темељаца на којима бисмо можда могли градити једну синтетскију слику о нама самима, и о нама међусобно, и да бисмо можда кроз такву једну сурадњу, коју оваква размјена изложби подразумева, могли доћи до једне сретније ситуације координираног рада, једне координиране документације, једне координиране акције, на презентацији југословенске архитектуре двадесетог столећа, на презентацији југословенске архитектуре после рата, која би и нама самима рекла што смо, а која би нас онда квалифицирано могла представити у свијету.“⁴⁶⁴

⁴⁶⁰Ibid., 5.

⁴⁶¹„Културна трибина – концепт изложбе Српска архитектура 1900- 1970,“ 4.

⁴⁶²Ibid.

⁴⁶³Ibid.

⁴⁶⁴Ibid., 6.

Сви учесници дебате су се сложили да је значај ове изложбе велики, како за јавност у Србији, тако и за јавност у другим републикама, јер ће се путем ове изложбе подробније упознати са периодима српске архитектуре које нису познавали.⁴⁶⁵ Сама изложба и начин презентације архитектуре у оквиру ње су оцењени крајње позитивно и учесници дебате су се сложили да је ово само први корак на путу прикупљања и организације података, како би се временом омогућила кохерентна и систематизована целина сталне изложбе архитектуре.⁴⁶⁶

У току трајања изложбе као још један од пратећих догађаја у организацији Музеја, уприличена је и дискусија на тему „Новија српска архитектура и њен однос према савременим европским појавама“.⁴⁶⁷ На дискусију су били позвани бројни припадници архитектонске струке и историчари, а сама дискусија је била место да се у јавности још једном нагласе информације које је изложба актуелизовала.

Изложба „Српска архитектура 1900–1970“ завршена је 14. маја 1972. године.⁴⁶⁸ Међутим, изложба је након завршетка наставила да „живи“ кроз Каталог и приказе у часописима, као и кроз поновно постављање у другим градовима.⁴⁶⁹ Истовремено је постала неизоставно место у проучавању историје архитектуре у Србији, макар њен део који је био представљен у виду Каталога. Иако је програмска и просторна поставка изложбе била једноставна, ефекти саме изложбе били су много значајнији, па је можда била узор изложбама архитектуре које ће се интензивирати (иако можда не довољно, према неким ауторима) у периоду од 70-их година двадесетог века па све до данас.

5.1.3. Закључак

Као што је већ истакнуто, изложбе као временски и просторно ограничени феномени не само да производе оно што би требало да буде прихваћено као јавно мишљење већ врло често конституишу јавно мишљење и представљају његову

⁴⁶⁵Ibid., 10.

⁴⁶⁶Ibid., 13.

⁴⁶⁷Позив Миодрага Протића, 14. април 1972, АМСУ, ф-1972.

⁴⁶⁸Миодраг Протић 12. маја 1972. године шаље позив члановима Организационог одбора да присуствују састанку 16. маја, како би „рекапитулирали све аспекте изложбе“, АМСУ ф-1972.

⁴⁶⁹Изложба је поново постављена у Нишу, Новој Вароши, Новом Саду, Љубљани, Крагујевцу. АМСУ ф-1972.

рефлексију. Имајући у виду ову чињеницу, као и тезу да савремена друштва врло често спознају себе кроз медијску и визуелну репрезентацију, додатно се усложњава однос изложбе, архитектонске праксе и друштвених дешавања. Основни циљ истраживања био је да се утврди да ли су друштвене и културне промене настале почетком 70-их година двадесетог века, у свету и код нас, имале утицаја на конципирање изложбе „Српска архитектура 1900–1970“, као и да се испита да ли је постојао утицај интерпретације изложбе на архитектонски дискурс који се формирао у конкретном историјском контексту. С обзиром да је изложба настала у периоду који је најављивао велике промене у свим друштвеним областима, на локалном и глобалном нивоу, у датом контексту веома је тешко одредити след догађаја тј. да ли је изложба пратила или је иницирала промене у процесу промишљања и остваривања архитектуре.

Овим истраживањем, спроведеним на примеру изложбе „Српска архитектура 1900–1970“ и на основу до сада прикупљених и анализираних података, тешко је са сигурношћу рећи у каквом се међусобном односу налазе поменута изложба, њена поставка и садржај, са даљим дешавањима у архитектонској пракси. Иако је изложба реализована као кохерентна и систематизована целина, која је представила различите генерације архитеката као и процесе развоја и имплементације архитектонских идеја у Србији, са пратећим Каталогом као комплетном историјом српске архитектуре који приказује и признаје прошлост српске архитектуре и промовише историјску културу, тешко је одредити шири значај и утицај изложбе. Међутим, увидом у архитектонску продукцију у Србији 70-их година двадесетог века, стиче се утисак да је изложба „Српска архитектура“ можда била део „мора промена“ о којима говори Дејвид Харви (David Harvey) и да је омогућила ширу примену Фајерабендовог става да „све може“ (anything goes) у архитектури.

Истраживање је започето приказом историјског развоја изложби као посебног типа манифестације за представљање друштвених, уметничких или архитектонских достигнућа. Такође, изложбе су биле разматране као места која су у функцији циркулисања идеја и искуства, и промовисања историјских, политичких, социјално-економских, технолошких и културних специфичности одређеног периода. На примеру односа изложби и институције музеја показано је

да је изложбама заједничка особина то што чине тематски оквир, у оквиру којег се одвија размена одређених (друштвених) вредности и моћи. Посебно је разматран однос изложби и дисциплине архитектуре, као дискурзивни однос, који је омогућио прилику за увид и разумевање архитектонске професије, архитектата, архитектуре и идеја које је воде.

У току истраживања приказана је изложба „Српска архитектура 1900–1970“ која је одржана у периоду од марта до априла 1972. године у Музеју савремене уметности у Београду. Први део приказа подразумевао је реконструкцију генезе саме изложбе, приказ изложбе – од концепта на задату тему изложбе до реализације у конкретном изложбеном простору. У овом делу дат је приказ изложбе који се заснива на анализи просторне, формалне и програмске поставке изложбе. У другом делу приказа анализиран је садржај саме изложбе и Каталога као њеног пропагандног и едукативног инструмента. Поред тога, детаљније су приказани и пратећи текстови објављени у Каталогу, као и коментари и прикази изложбе који су тумачени као израз, али и као критике друштвене и политичке стварности у којој је изложба настала. Укупно посматрано, изложба је разматрана као самостални облик дифузије културе, тј. као кохерентна, систематизована целина настала као резултат намера, стремљења, жеља и могућности скупа учесника (кустоса, аутора, финансијера), насталих кроз процес стручног – уметничког рада на обради теме и прикупљању грађе.

У току истраживања поменуте изложбе, акценат је био на компаративној анализи и контекстуализацији историјских развојних процеса у архитектури, култури и друштву 70-их година двадесетог века, чија се општа перцепција повезује са западном културом и са формално фрагментираним репликацијама тог процеса на „периферијама“ и „рубовима“,⁴⁷⁰ и на њиховом утицају на савремене друштвено-политичке и културне ситуације. Циљ је био да се оваквим приступом избегне историцистичко фаворизовање дела и да се објекти сагледају из временски шире и дисциплинарно-критички објективне перспективе.⁴⁷¹ Поновним увидом у изложбене експонате и материјал, онемогућава се пракса тумачења

⁴⁷⁰ „Slatke šezdesete“, последњи унос 11. новембра 2010, <http://udruga-kameleon.hr/tekst/2875/>.

⁴⁷¹ Део рада је структуриран око истраживања које поставља питања приказивања објективне историје архитектуре до које се дошло помирењем различитих индивидуалних погледа. Изложба прати различитост и подударност, као и хронологије важних токова архитектонских догађаја једне епохе.

одређене појаве искључиво мерилима њеног времена као и покушај историографске канонизације најновијих стремљења у архитектури.

5.2. Београдски Салон архитектуре

У овом делу рада биће детаљније приказана манифестација „Салон архитектуре“ која се од седамдесетих година 20. века одржава у оквиру Музеја примењене уметности у Београду. Иницијатива за одржавање Салона архитектуре, првог, како је тада речено, покренута је у оквиру Музеја примењене уметности у Београду почетком 1974. године. У образложењу иницијативе, Јевта Јевтовић, руководилац Музеја у то време, пише да су припреме за оснивање Салона почеле са намером да Музеј примењене уметности прошири своје активности, „трагајући за идејом и обавезом око презентовања и прикупљања података о савременој архитектури, архитектама и извођачима објеката“⁴⁷². У току припремних активности из Музеја је упућен позив пројектним организацијама са територије града Београда да „уколико су заинтересоване удруже рад и средства, да у једном специфичном заједништву привреде и културе покрену – на новим програмским самоуправним и организационим основама – ‘ипак’ први Салон архитектуре“.⁴⁷³ Овакав позив из Музеја био је условљен административним разлозима, јер је Салон архитектуре организовала Самоуправна интересна заједница (СИЗ) Салона и Музеј примењене уметности је као правно лице био званична адреса Салона архитектуре, и био је задужен за његову реализацију.⁴⁷⁴ Позив организацијама да покрену „ипак“ први Салон односи се на чињеницу да су и раније организовани Први Салони архитектуре, 1929. и 1938. године. Иако се ради о изложбама које су имале потпуно другачији програмски и организациони карактер, оне су ипак постојале и остале су забележене у историографији као Први Салони архитектуре. Раније изложбе су врло често биле производ личне

⁴⁷²Jevta Jevtović, „Povodom osnivanja Salona arhitekture“, *Salon arhitekture*, Katalog, ur. Jevta Jevtović (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1974), 3.

⁴⁷³Ibid.

⁴⁷⁴Самоуправне интересне заједнице које се оснивају од 1974. године са циљем да постану „место договора између реализатора културних потреба и других делова удруженог рада“⁴⁷⁴, као и да омогуће другачији начин финансирања (у овом случају културе) од дотадашњег административно-бирокуратског, имале су велику улогу у оснивању нових манифестација међу којима је био и Салон архитектуре.

иницијативе или део већих изложби које су организовала струковна удружења архитеката или уметника. У овом случају, радило се о формалној институционалној иницијативи која је требало да буде надоградња активности Музеја примењене уметности у Београду.

Оснивање Салона архитектуре у оквиру Музеја примењене уметности трајно је одредило његов карактер манифестације и својеврсне архитектонске институције. Оснивачи Салона су највероватније били „инспирисани идејом и именом салона који води порекло од међуратних салона архитектуре“.⁴⁷⁵ Иако називом повезан са сличним изложбама организованим пре Другог светског рата, које су, како Зоран Маневић каже, више биле „сентименталном поруком и осећањем обојени, омажи Групи архитекта модерног правца“⁴⁷⁶, Салон архитектуре из 1974. године је настао на потпуно другачијим програмским начелима,⁴⁷⁷ која су у највећој мери била условљена различитим друштвено-политичким контекстом и другачијим организационим моделом саме изложбе. Како је до данас Салон архитектуре имао тридесет и пет издања, у овом приказу неће бити детаљније анализе сваке изложбе понаособ, већ ће акценат бити на салону као манифестацији, односно институцији која има своје системе селекције, интерпретације и валоризације дела архитектуре.

5.2.1. Историјски развој Салона архитектуре

Салон архитектуре је основан 20. марта 1974. године када је, „полазећи од принципа друштвеног договарања и удруживања“⁴⁷⁸, усвојен „Правилник о раду Салона архитектуре“.⁴⁷⁹ Може се рећи да је Правилник Салона на неки начин и

⁴⁷⁵ О историји Салона архитектуре видети у: Љиљана Милетић Абрамовић, *Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980–2005* (Београд: МПУ, 2007), 26 и у Aleksandar Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura* (Београд: Савез архитеката Србије, 2001).

⁴⁷⁶ Зоран Маневић, „Ретроспектива“, 22. *Салон архитектуре*, Каталог (Београд: МПУ, 2002).

⁴⁷⁷ Ипак, у тексту Маневић каже да је тачно да је назив „Салон архитектуре“ потекао из касних двадесетих година, из, како он каже, „копања по материјалима из наше архитектонске прошлости“. Зоран Маневић, „Ретроспектива“.

⁴⁷⁸ Правилником су, кроз 19 чланова, дефинисана програмска начела Салона, његови циљеви, организациона структура, управни органи, начин финансирања, међусобна права и обавезе свих учесника, као и критеријуми за пријем нових чланова. „Правилник салона“, *Salon arhitekture*, Каталог, ur. Jevta Jevtović (Београд: Музеј применјене уметности, 1974)

⁴⁷⁹ Поред Музеја, у организацији Првог Салона архитектуре учествовало је још осам радних организација, првенствено из Београда и то: Архитект, Архитектура и урбанизам, Београд

програмски документ (манифест) из којег се сазнаје каква би требало да буде улога Салона и на који начин би он требало да учествује у презентацији и интерпретацији архитектонске праксе и теорије. Према Правилнику, примарна улога Салона је требало да буде прикупљање и презентовање података о савременој архитектури, као и валоризација објеката и пројеката путем додељивања награда и признања Салона.⁴⁸⁰ Иако је додељивањем награда Салон постављен као такмичарска манифестација, његове основне премисе су на почетку биле усмерене ка окупљању широког круга стваралаца, неговању заједништва и колегијалног духа и ка уважавању постојања неједнаких квалитета у архитектури.⁴⁸¹ Како је наглашено у једном од пратећих каталога Салона, „Салон је добио задатак да омогући увид у стварно стање српске архитектуре, а не да ствара репрезентативне селекције“⁴⁸².

Иако основан као колективна организација, на принципима удруженог рада, Салон архитектуре је био производ који је, како каже Александар Миленковић, настао на основу идеје и иницијативе појединца. У тексту написаном поводом јубиларног 20. Салона архитектуре, који је одржан 1995. године, Миленковић пише да идеја о оснивању Салона „није плод колективног мишљења неидентификованих личности или управног органа неке институције“⁴⁸³, и као зачетника идеје о Салону архитектуре наводи Зорана Маневића,⁴⁸⁴ чијој су се иницијативи својим залагањем придружили руководиоци Музеја примењене уметности, Јевта Јевтовић и Гојко Суботић.

пројект, Енергорпројект, Пројектни биро РТБ, Србија, Пројектбиро и Пројектно-технички центар (РТЦ, раније Технички биро Београдског Универзитета). Ibid.

⁴⁸⁰У првом члану Правилника стоји да се Салон архитектуре „установљава као редовна годишња манифестација архитектонског стваралаштва у трајању 15–30 дана у просторијама Музеја примењене уметности“ која је отворена за све радне организације из области пројектовања и грађења које изразе жељу да буду оснивачи Салона. Према Члану 2. овог Правилника, Салон има задатак да „широку јавност упозна са идејама, пројектима и реализацијом у области архитектуре и урбанизма и то: путем директног излагања одговарајуће документације која се у Музеју сакупља и чува, посебних публикација (каталога изложби, монографија, студија и сл.)“. Ibid.

⁴⁸¹Aleksandar Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura* (Beograd: Savez arhitekata Srbije, 2001), 91.

⁴⁸²Ibid.

⁴⁸³Ibid., 238.

⁴⁸⁴Интересантно је да је Зоран Маневић неколико година пре иницијативе за оснивање Салона архитектуре, у току 1972. године, био задужен за концепцију још једне изложбе у Музеју савремене уметности у Београду под називом „Српска архитектура 1900 – 1970“. Ова изложба је била сложени подухват и представљала је ретроспективни приказ архитектуре на територији Србије.

У уводном тексту Каталога Првог Салона архитектуре, Јевта Јевтовић појашњава улогу архитектонских изложби и дефинише однос Салона и Музеја.⁴⁸⁵ Између осталог, он пише да „изложбе архитектуре имају своје присталице и противнике“⁴⁸⁶ као и да су у недавној прошлости биле више изузетак него правило. Међутим, како каже Јевтовић, изложбе архитектуре настају све чешће и „прете“ да заузму једно од равноправних места које им припада у текућем културном животу Београда. Организатори виде Салон као „место где се приказују достигнућа, критички и самокритички указује на недоследности и мане“⁴⁸⁷ које нема претензију за свеобухватним и наглашеним вредновањем текућег архитектонског стваралаштва. Дефинисан на овај начин, Јевтовић сагледава Салон као почетак нечега што ће касније прерасти у Музеј архитектуре чија ће грађа бити формирана на основу сажете документације о делима која ће бити приказана на изложби.⁴⁸⁸ Тиме је наговештена идеја о формирању прве, специфичне музејске збирке архитектонских радова од трајнијег интереса за историјско и хронолошко праћење развоја архитектуре и њено стручно и научно проучавање.⁴⁸⁹

Истовремено су овакве изложбе, према мишљењу Зорана Маневића, биле прилика да се промени погрешно схватање како је архитектура само изграђен објекат и како је све остало „само безвредна маштарија“⁴⁹⁰. Иако је врло често свака изложба архитектуре сама по себи бледа представа онога што архитектура у ствари јесте, у тексту „Изложбе архитектуре у прошлости“ Маневић каже да су изложбе представљале идеално место да се представи онај други део архитектуре „који остаје на хартији, окренут ка жељама више него ка реалним градитељским

⁴⁸⁵ У првом периоду у уводницима се најчешће писало о процесу организације и потешкоћама приликом организовања изложби, као и о идејама о будућем развоју Салона. Са еволуцијом Салона мењали су се и уводници, па су од планских постали хроничарски записи, и данас се може рећи да се њихова улога свела на кратка појашњења смотре Салона и ретко на критику и приказ архитектонске продукције.

⁴⁸⁶ Јевта Јевтовић, „Povodom osnivanja Salona arhitekture“.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Aleksandar Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 3.

⁴⁸⁹ Како је било планирано да сваку изложбу прати каталог као нека врста њеног трајног, материјалног обележја, сама публикација постала је саставни део архиве салона и самим тим драгоцен грађа за проучавања историографије архитектуре.

⁴⁹⁰ Zoran Manević, „Izložbe arhitekture u prošlosti“, *Salon arhitekture. Katalog*, ur. Jevta Jevtović (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1974), nepaginirano.

моћима средине“⁴⁹¹. Разматрајући питања око начина презентација архитектуре, Маневић се у овом тексту пита на који начин је могуће „устовестити везу између ограниченог броја цртежа, техничких скица или фотографија и архитектуре“ и шире јавности?

Након Салона из 1974. године, који је био трећи по реду „Први салон“ у временском интервалу од 45 година, изложбом из јуна 1975. године прекида се са дотадашњом праксом и коначно се одржава Други салон архитектуре. Ова изложба је имала више приказаних пројеката него Први Салон, иако је разлика била само у једном новом члану Интересне заједнице; организатори су успели да наставе иницијативу коју су започели претходне године.

Током година повећава се број пројектних организација које учествују на Салону, па је тако на 3. салону 1976. године учествовало 20 организација⁴⁹² које заједно са представницима Музеја оснивају Интересну заједницу Салона архитектуре. Поред пројектних организација, у Интересну заједницу Салона укључене су и образовне институције, струковна удружења уметника, уметничких критичара и архитеката, као и заводи за планирање развоја и заштиту изграђене средине. Оваква структура учесника указује на то да се програмска оријентација Салона променила, тј. проширила, па се сада на Салону појављују и радне организације којима пројектовање и извођење није основна делатност. То се уосталом види и из прокламованих циљева из Статута Интересне заједнице Салона, који је усвојен на седници Скупштине Интересне заједнице Салона 30. априла 1976. године. У првом члану Статута пише да „Интересна заједница Салона (у даљем тексту Салон архитектуре) има основни задатак да широку јавност упозна са идејама, пројектима и реализацијама у области архитектуре,

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Архитект, Архитектура и урбанизам, Архитектонски факултет, Београд пројект, Центропројект, Друштво архитеката Београда, Друштво уметничких критичара Србије, Енергопројект, Факултет за примењену уметност, Музеј примењене уметности, Основа, Пројектбиро, Пројектантски биро РТБ, Савез друштава архитекта Србије, Србија, Стадион, Технички биро факултета, Удружење примењених уметника Србије, Завод за планирање развоја Београда, Завод за заштиту споменика Београда.

урбанизма и заштите архитектонског споменичког фонда.⁴⁹³ Истовремено се овим чланом предвиђа да Салон архитектуре, поред организације годишње изложбе, обухвати и нове активности у виду: прикупљања и обраде података и документације о делима савремене архитектуре, затим да одржава образовно-пропагандне акције у области архитектуре и урбанизма, издаје публикације о савременој архитектури и урбанизму и организује друге сличне манифестације.⁴⁹⁴ Са овако дефинисаним задацима, Салон је организационо и програмски шире постављен, па је и сама манифестација добила на значају по броју учесника и броју тема које су презентоване у оквиру Салона. До 4. Салона 1977. године, Самоуправни споразум о приступању потписале су укупно 24 пројектне и друге стручне организације и друштвена удружења.⁴⁹⁵ Повећањем броја „заокружила се самоуправна организација читаве Интересне заједнице, њена демократичност и отвореност за све организације и ауторе – без обзира на статус у Салону”.⁴⁹⁶ Из овога се увиђа да вредност Салона није требало да буде само у документовању архитектуре и успостављању односа између јавности и струке, већ је Салон требало да буде платформа у оквиру које ће се отворити дијалог о теорији и пракси архитектуре.⁴⁹⁷

Амбициозно постављени циљеви из првих година Салона су делимично остварени у периоду седамдесетих и осамдесетих година 20. века, када је Салон био извор идеја, расправа, полемика и нових организација и манифестација које су потекле из његових оквира. Тако је у циљу бржег, професионалнијег организовања Салона и прикупљања документације која се појављује на овим изложбама, априла 1979. у оквиру Музеја примењене уметности основан „Сектор за архитектуру, урбанизам и архитектонски дизајн”.⁴⁹⁸ Поводом оснивања овог сектора, Радомир Вуковић каже да је Салон својим ставом и резултатима допринео бржем

⁴⁹³ „Statut interesne zajednice Salona arhitekture“, *Salon arhitekture*, Katalog, ur. Jevta Jevtović (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1976), 27.

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ A. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 31.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ У том циљу, поред изложбе, у току трајања Салона, као део ширих активности ове манифестације, организована су и предавања и дебате о актуелним темама, грађењу и друштвеном положају архитектуре и урбанизма. У оквиру ових пратећих активности салона организоване су и трибине под називом „Дани архитектонских наступа“, тзв. ДАН програми.

⁴⁹⁸ A. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 53.

доношењу одлуке о отварању овог сектора који је имао задатак да се бави организацијом Салона и осталих пратећих изложби на тему архитектуре.

5.2.2. Улога и значај Салона архитектуре

Различита су тумачења значаја и улоге Салона током година. Међутим, без обзира на данашњу улогу, од Салона се у његовим првим годинама доста очекивало. У приказу 2. Салона, у тексту објављеном у *Политици*, под насловом „Споро али достигну – како да се превазиђе стање у коме сваки у свом дворишту разрешава проблеме југословенског градитељства?“⁴⁹⁹ Александар Миленковић даје своје виђење ове манифестације:

„Салон предвиђа не само визуелну годишњу смотру већ и системски рад на одабирању истакнутијих објеката и пројеката, обраду проблемских питања и појава у нашој архитектури кроз дискусионе трибине, све до прикупљања документације као подлоге за антологијске и монографске едиције или пак, архивске материјале за потоње генерације.“⁵⁰⁰

У даљем тексту, Миленковић сагледава Салон не само као место сумирања резултата у архитектонској продукцији, већ и као место на којем се манифестују међусобна зависност и интереси свих делова дисциплине архитектуре. Иако се аутор у овом тексту позива на „свеукупне проблеме југословенског градитељства“ и види Салон као једно од могућих места за њихово решавање, остаје нејасно на који начин је то планирано, с обзиром да су на Салону могле да учествују само пројектне организације из Београда. Комплексном питању архитектуре у Југославији тешко да би се могло приступити са позиције Салона у Београду, имајући у виду ограниченост објеката и пројеката који су били приказивани у оквиру изложбе. Оваква пракса се делимично мења почетком осамдесетих година, са одржавањем 6. и 7. Салона, када СИЗ-у Салона приступају нове чланице изван Београда, па чак и из других република Југославије. У овом периоду се губе карактеристике Салона као колегијалне смотре која окупља „ауторе са регионалног културног простора“ и изложба почиње да добија обресе националне

⁴⁹⁹Ibid., 16.

⁵⁰⁰Ibid., 17.

смотре. Истовремено са одлуком да на Салону могу да излажу и појединци, односно аутори ван институција и пројектних организација, у много чему ће се променити физиономија Салона.⁵⁰¹ Разбија се монопол „званичних фирми“ и појединачни аутори добијају прилику да се прикажу на овој изложби, што доводи до отварања Салона ка свим категоријама, правцима и квалитетима архитектонских и урбанистичких остварења. Учесници Салона су могли да буду из целе СФРЈ, па чак и из иностранства, за разлику од „републичких омеђивања“⁵⁰², како их у то време поједини аутори дефинишу, која су била присутна на другим сличним манифестацијама. Ово питање односа локалних манифестација више пута ће се покренути у расправама око Салона архитектуре у Београду. Наиме, поједини организатори и хроничари Салона су имали замерку што остале манифестације овог типа нису подједнако отворене за учеснике као што је током осамдесетих година постао Београдски салон. Иако су давали за право свима да у оквиру „својих салона“ имају шансу да промовишу квалитет и да рангирају ствараоце из уже регије, односно „националног културног простора“, београдски салонаши су негодовали због немогућности да излажу на другим салонима све до почетка деведесетих и коначне дезинтеграције савезне државе на парцијалне националне културне просторе. Постојала је и иницијатива да се организује савезна смотра „са широком проточном моћи, без институцијализоване тријаже остварења“⁵⁰³, као што је био случај на примеру конкурса за награду *Борбе*.⁵⁰⁴ У овом случају би Београдски салон функционисао на два нивоа – као републичка смотра и као „Салон без граница“, у оквиру којег би била остварена сарадња струковних удружења архитеката Београда и осталих републичких и покрајинских асоцијација око одређених заједничких програма. Међутим, никада се нису створили услови да се оваква иницијатива спроведе у дело. Иако је Салон сваке године био домаћин бројним организацијама и архитектама ван границе

⁵⁰¹ На 7. Салону први пут наступају архитекти и пројектне организације ван Србије. Том приликом је архитекта Зоран Број добио Велику награду Салона за пројекат Зграде СО Стари град у Сарајеву.

⁵⁰² Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 137.

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ У објашњењу ове иницијативе Александар Миленковић у НИН-у од 13. априла 1986. године пише: „...ни Савезни конкурс Борбе не дезавуише значај и смисао републичко-покрајинских надметања. Поједностављено ... право је да и архитекти српског културног простора имају своју 'ограђену' смотру све док не добију право приступа таквим у другим срединама. Реч је о логичном (штавише демократском) реципроцитету чије непоштовање изазива тензије и у друштвеним сферама где се иначе не очекују.“ Ibid.

Србије, који су скоро редовно добијали неку од награда или признања Салона, ова манифестација формално никада није изашла из свог локалног, односно регионално-републичког оквира.⁵⁰⁵ Евидентно је да је већи број учесника Салона, рачунајући и излагаче из „иностранства“, допринео повећању квалитета саме изложбе и условио неке промене организационе природе.

Каталози Салона архитектуре

Једна од битнијих тековина салона јесу управо каталози који су пратили сваку изложбу и који су на неки начин постали драгоцен архивска грађа за проучавање архитектуре у Србији а самим тим и у Југославији у наведеном периоду. Самим тим Салон архитектуре биће разматран кроз три аспекта, кроз процес прикупљања података о архитектури и њиховог објављивања у каталозима изложби кроз процес селекције радова, доделе награда и кроз поступак јавног приказивања.

С обзиром на временску ограниченост и њихов привремени карактер, може се рећи да су саставни део изложби били и пратећи каталози као њихово трајно материјално обележје и сведочанство. Овако конципирани пратећи каталози изложби имали су вишеструку улогу. Пре свега, требало је да визуелно и текстуално подрже изложбе и да додатно појасне њихов концепт и идеју, као и да омогуће релативизацију временске и просторне ограничености изложби тако што ће обезбедити њихово продужено дејство и трајање кроз време.⁵⁰⁶ У том смислу, каталози Салона архитектуре се могу посматрати као архив, као врста архивске грађе, која нам говори основне податке о одређеном дешавању и пружа могућности једноставнијег објашњења изложби и фактора који су имали утицаја на њихово конципирање.⁵⁰⁷ Истовремено, неретко се дешава да се значај и величина појединих изложби не вреднују у тренутку њиховог одржавања, те до

⁵⁰⁵ У једном од коментара Александра Миленковића се каже: „Остаје да виси у ваздуху питање – Да ли само пример Београдског Салона, отвореног и демократичног у прихватању широке лепезе квалитета радова, може да утиче на излагачке шеме организатора других салона... или би тек изричита решеност асоцијација архитеката широм земље убрзала превазилажење праксе која подразумева излагање искључиво сопственог еснафа на локалним ћепенцима. Хелсиншки споразум о слободном протоку људи, роба и идеја као да у нашим просторима губи на актуелности и популарности.“ Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 161.

⁵⁰⁶ Заправо, каталози код изложби имају задатак да непосредно повећају број посетилаца изложбе, најчешће након завршетка саме изложбе, тако што ће омогућити, кроз своје постојање, да се увећа број првобитних учесника и посетилаца.

⁵⁰⁷ Ови фактори не смеју бити посматрани искључиво и само у циљу објашњења изложби, већ се морају посматрати као саставни део изложбе.

њихове валоризације долази много касније – након престанка њиховог физичког постојања. Управо се у овим ситуацијама увиђа значај каталога који остају после изложбе, делимично у себи садрже део архивске грађе за њено проучавање и омогућују постојање изложбе, или неког њеног дела, и након што се изложба формално заврши.

Како су били саставни део сваког салона од 1974. године, каталози представљају драгоцену архиву, не само података о изграђеним објектима већ и текстуални оквир изложбе који се састоји од пратећих текстова из уводника каталога, критика и теоријских расправа о архитектури. Значај који овакве архиве имају за развој, историјско памћење и објективно проучавање изложби је евидентан. Ипак, са друге стране, треба имати у виду да је настанак било ког архива, према речима Љиљане Гавриловић, директно повезан са реализацијом односа моћи у друштву и држави, или из ње проистиче и по правилу је обликован у дискурсу носилаца друштвене моћи.⁵⁰⁸ Самим тим, отвара се питање да ли је и у ком обиму могуће непристрасно, објективно и историјски засновано проучавање изложби као независних културних манифестација?

Формат каталога Салона архитектуре се мењао током времена, али је његов садржај до данас остао непромењен. Почиње Уводником и текстовима који се баве практичним и теоријским разматрањима дисциплине архитектуре, да би у другом делу били приказани објекти и пројекти који су се те године нашли у селекцији Салона. Уз неколико графичких приказа, фотографија и основних података о објекту (о локацији, намени, аутору и инвеститору), каталози су својеврсни лексикони архитектуре за конкретну годину.

Оно што је занимљиво за каталоге Салона, имајући у виду да постоје од 1974. године, јесте чињеница да представљају једну од ретких публикација у области архитектуре, која има континуитет излагања од скоро четрдесет година. Самим тим, каталози Салона су важан извор за свако проучавање и анализу архитектуре у Србији. Поред тога, на основу каталога могуће је пратити дилеме, праксе и

⁵⁰⁸ Љиљана Гавриловић, *О политикама, идентитетима и друге музејске приче* (Београд: Етнографски институт САНУ, 2009), 22.

размишљања организатора изложбе, у процесу формулисања концептуалног оквира манифестације Салона архитектуре.

Увидом у каталоге Салона закључује се да су кустоси и организатори улагали велики напор да садржајем, информацијском прегледношћу и графичким дизајном сваки каталог одрази ситуацију у оквиру које је настао, постајући на тај начин „оставштина за будућност“⁵⁰⁹. Скоро да постоји узрочно последична веза између квалитета каталога и квалитета Салона, који се уочава пре свега у графичком обликовању каталога, плаката и осталог пратећег материјала.

Насупрот тражењу одговарајуће форме каталога, његов садржај је конципиран још на самом почетку одржавања Салона. Од првог каталога је усвојен обичај да се почне Уводним текстом за који су током година били задужени представници архитектонске теорије или праксе (међу њима су у првој деценији Салона били: Ранко Радовић, Михајло Митровић, Зоран Маневић и др.). Сваки Уводник је био у форми кратког записа о времену, околностима и претпоставкама о тада актуелној концепцији „устројства или развоја Салона“⁵¹⁰ или о позицији и улози архитектуре у друштву. Ови текстови су најчешће указивали на шири друштвени контекст у којем су објекти и сама изложба конципирани и изведени, те се данас са веће историјске дистанце могу користити као изворна сведочанства на основу којих је могуће сазнање о архитектури овог периода. Након уводника, у каталогу су били приказани сви објекти представљени у оквиру Салона те године. У овом делу сви каталози су систематизовали све потребне податке о делима и ауторима, њиховим пројектантским организацијама, наградама, признањима и осталим пратећим информацијама.

На основу свега реченог, може се закључити да каталог Салона и јесте архива, а да је процес одабира пројеката за учешће на Салону у исто време и процес архивизације. Овоме треба додати и чињеницу да процес архивизације продукује исто онолико колико и бележи догађај, па самим тим архива Салона у виду свих каталога Салона није пасивни контејнер, тј. некакво неутрално складиште историје, већ напротив, она управља и контролише начин на који ће историја – у овом случају архитектура – бити читана и самим тим обликована.

⁵⁰⁹ Aleksandar Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 241.

⁵¹⁰ Ibid., 238.

Награде и признања Салона архитектуре

Питање награда и признања је нешто што од почетка представља проблематичну тачку Салона, с обзиром да је увек било и остало врло тешко утврдити поступак и критеријуме по којима се она додељује. Од 1. Салона постоји такозвана Главна награда, док се током година уводе специјална и посебна признања у различитим категоријама. Иако је број награда временом повећан како би се одговорило на формалну и програмску различитост приказаних објеката, увек је постојао један број припадника струке који су оспоравали одлуке које је доносио жири Салона. Са порастом значаја Салона све више је довођен у питање и сам процес одабира чланова као и поступак жирирања, па с годинама тема награда постаје једна од најважнијих ставки у расправи о Салону. Овом темом се између осталог бави и Александар Миленковић, који је у својој књизи *Архитектура: Салонска визура*⁵¹¹ написао:

„Остаје нам, чини се, да ове заврзламе око жирирања примимо као део фолклора свих салона, изложби, конкурса... са надом да ће једног дана нешто од самоуправног начина понашања у систему вредновања и одлучивања продрети коначно и у 'методологију' оцењивања на салонима архитектуре.“⁵¹²

Из овога јасно следи да проблем награда није везан искључиво за Салоне и конкурсе већ да је ово део ширег проблема који се односи на валоризацију архитектуре уопште, и који највише долази до изражаја приликом жирирања конкурсних решења и додела награда струковних организација. Како би решили овај проблем, организатори су у првој фази постојања Салона (до осамдесетих година 20. века) покушали да остваре широки консензус око доделе награда и признања тако што су у жири, поред архитеката, били укључени историчари

⁵¹¹У оквиру ове публикације Александар Миленковић даје историјски приказ Салона архитектуре од прве изложбе одржане 1974. године па све до 23. Салона 2001. године. У оквиру текста дати су сви подаци о тачном времену одржавања појединачних изложби, броју учесника, члановима жирија и добитницима награде за сваки Салон.

⁵¹²A. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 105.

уметности и ликовни и архитектонски критичари.⁵¹³ Међутим, ни овакав састав жирија није дао жељене резултате, тако да је проблем награда и признања додељених на Салону остао узрок бројних расправа и неслагања и до данашњих дана.

Награда Салона је временом постала вредан трофеј, како у професионалној тако и у академској каријери њених добитника. О овоме пише Александар Миленковић у осврту на 9. Салон који је одржан 1983. године.⁵¹⁴ Поред констатације да питање жирирања представља класичан проблем који није везан само за Салон, као и да разни жирији делују по произвољним критеријумима који врло често немају додирних тачака са излагачком политиком Салона или су „мимо друштвених критеријума који, иако ненаписани, постоје у овим просторима“, Миленковић додаје:

„Признања са овог Салона постала су нарочито током минулих година, прижељкиване референце, како од стране младих или непознатих аутора, тако и од стране већ признатих ауторитета којима никада није доста трке за наградама. Нова околност је и то што Архитектонски факултет уводи награде као референце за хабилитацију за наименовање наставног кадра за виша звања. Све то изазива посебну пажњу према одлукама оцењивачких судова који једнима заслужено трасирају каријере, а другима незаслужено. Жири се окупља, одради посао и разилази за сва времена ... а Салону остаје да прими на себе индигнацију превесланих учесника и културне јавности која ипак није сасвим лаичка.“⁵¹⁵

Овакав контекст у којем су Салон и награде додељене у оквиру њега истовремено биле оспораване и пожељне, отвара парадоксалну ситуацију око положаја Салона као институције у оквиру архитектонске праксе. Додељивањем награда покренуто је и питање валоризације архитектуре, поготову када се ради о пројектима које

⁵¹³За детаљније податке о члановима жирија Салона архитектуре од 1974. до 2000. године погледати *Архитектура: Салонска визура*, Александра Миленковића.

⁵¹⁴Салон је одржан од 2. до 27. фебруара 1983. године, са жиријем у саставу: Владимир Блажин, Нада Раденковић, Предраг Јанић, Зоран Маневић и Стеван Станић. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 102.

⁵¹⁵*Ibid.*, 105.

крајњи корисници не могу да провере у реалности. Установљени као подстрек, за будући рад и професионални активизам добитника, награде и признања Салона су врло често били повод за коментаре на рачун састава жирија и коришћених мерила вредновања.

Паралелно са трансформацијом Салона као институције, мењао се и начин селекције и награђивања радова. На самом почетку није било селекције радова који ће бити изложени, већ су били излагани сви пројекти које су чланови Интересне заједнице Салона желели да прикажу. У овом периоду Салон је, поред својих унапред задатих циљева, служио и као рекламна изложба за пројектне организације које су излагале у оквиру њега. Међутим, како током година Интересна заједница добија све више чланова и како се пријављује све већи број радова и аутора за изложбу, након 6. Салона, који је био одржан у периоду између 11. децембра 1979. и 2. јануара 1980 године, уводе се нова правила у вези са организацијом изложбе која ће се примењивати приликом организовања 7. Салона 1981. године. На 7. Салону је приказано 140 радова, док се заједници Салона придружује и велики број нових чланица са територије ван Београда и Србије.⁵¹⁶ Након ових новина следећи Салони се одржавају по истим правилима све до 18. Салона 1993. Године, када се уводи новина у виду селекције радова за изложбу (коју је обављала Селекциона комисија) и увођења награде учесника Салона.⁵¹⁷ Селекциону комисију 18. Салона су овом приликом чинили Ружица Божовић-Стаменовић, Небојша Мињевић и Бранислав Митровић. У уводном тексту поводом 18. Салона, они кажу:

„Први пут за осамнаест година, учеснике Салона смо добили селекцијом радова. Ово искуство носи неизвесност, непознанице и непредвиђене

⁵¹⁶ Нова организациона правила су се првенствено односила на број прилога који су могли бити приказани на изложби. Одређено је да се пројекти приказују на два панела као и да се раније излагана дела не примају за излагање. Поред тога прописано је да се на Салону могу приказивати објекти који су остварени (пројектовани или изграђени) током претходне две године као и да један аутор може да изложи највише два рада (са или без коаутора). Ibid., 95.

⁵¹⁷ Овим поводом у тексту „Две деценије Салона архитектуре“ Александар Миленковић пише: „Увек тињајућа идеја да се у Салон уведе селекциона комисија са задатком да се подигне укупни квалитет изложеног „еснафа“ коначно је превладала концепцијом 18. Салона. Тада је извршена прозивка одређених аутора чијим радовима је требало да се освежи помало учмало ткиво Салона. Авај, добици на једној страни изазвали су губитнике на другим странама! Јер, ма колико била ауторитативна селекциона тројка не могу се избећи субјективистички, стилско-категоријални или генерацијски афинитети и, дакако анимозитети.“ Ibid., 240.

ситуације. Износимо га у форми коментара, као подстицај за изношење предлога за побољшање наредних изложби. Сматрамо оправданим позиве појединцима јер то подиже квалитет поставке. Претходна аутоселекција нам је олакшала посао. Основна дилема је – које критеријуме успоставити?⁵¹⁸

Након оваквих организационих промена питање критеријума за одабир радова показало се као кључно, поготово уколико се узме у обзир да се врло често дешавало да су радови пријављени за Салон били већ „одабрани“ на неком другом месту, да ли кроз награде на конкурсима или кроз неки други вид валоризације. О проблему дупле селекције говоре и чланови комисије 18. Салона у Каталогу изложбе, који се питају „Да ли правити селекцију после селекције?“⁵¹⁹ Наиме, они кажу да постоји велика разлика између награђених и одбијених радова на конкурсима и да то више говори о „несигурним и неуједначеним критеријумима жирирања него о квалитету радова“⁵²⁰, што за последицу има да су одлуке о наградама дискутабилније него сам квалитет решења. Они још додају да ненаграђени радови врло често више доприносе „подизању нивоа професионалног мишљења него јавно и стручно верификовани.“⁵²¹

Ту долази до проблема, јер се отвара питање шта радити са радовима који нису награђени на конкурсима а који су се појавили као кандидати за излагање на Салону? Да ли је одлука да не добију награду на конкретном конкурс доволна да не буду уврштени и у селекцију Салона? Да ли је хијерархија квалитета одређених решења са неког ранијег жирирања обавезујућа и за жири или у овом случају Селекциону комисију изложбе? На ова питања не постоји јединствен одговор, док су могућа различита тумачења у зависности од контекста, тј. од врсте манифестације и појединца који се бави одабиром шта ће бити изложено и на ком месту, а шта не.

Још једна од новина на 18. Салону је било и то да награде није додељивао жири већ су учесници Салона, које је одабрала Селекциона комисија, гласали за

⁵¹⁸ Ibid., 203.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Ibid.

⁵²¹ Ibid.

најбољи пројекат.⁵²² Ова промена је настала као резултат дугогодишњег незадовољства начином жирирања радова и додељивањем награда, како на самом Салону тако и уопште на различитим струковним конкурсима.⁵²³ За овакав поступак додељивања награда Александар Миленковић каже да је као „метод дубоко укорјењен у изворном демократском начину одабира и одлучивања“ и да је „сасвим у духу самоуправне идеологије на којој је деценијама почивало ово друштво“. Међутим, он додаје да је парадоксално што је овакав самоуправни механизам одлучивања заживео у овој сфери културе тек у фази „убрзаног одумирања овог система, експерименталног и утопистичког *parexcellence!*“⁵²⁴

Приликом одређивања значаја и улоге Салона архитектуре након увођења ових организационих новина можда можемо кренути од тезе Бориса Гројса (Boris Groys) који каже да се све културне стратегије најбоље описују уколико пођемо од тога шта покушавају да искључе. Ово питање искључивања и укључивања можда се може применити и на институцију Салона, поготово од 1993. године и увођења Селекционе комисије која је суштински имала право да одређене радове не одабере у званичну селекцију Салона за ту годину. Као и многе одлуке организационе природе, и ова је изазвала опречне реакције у стручној јавности и отворила нова питања.

Селекција или одабир је подразумевала да одређени број пројеката не уђе у званичну селекцију, па самим тим ни у Каталог Салона.⁵²⁵ Да ли то значи да ти објекти нису били довољно добри? Или само нису били довољно добри за Селекциону комисију (жири) која је уведена након 13. изложбе? Ако то јесте случај, остаје нејасно због чега, јер није било образложења зашто је то тако, односно зашто је одређени објекат прошао, или из ког разлога неки други није. Да

⁵²²Као пројекат са највише гласова учесника, награду је добио аутроски тим Бранислав Рецић и Драган Ивановић за објекат Комбиноване дечије установе на Сунчаној падини у Београду.

⁵²³Међутим, овакав начин додељивања награде није потрајао дуго, и већ је на 21. Салону 1998. године враћен стари систем жирирања и награђивања.

⁵²⁴A. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 206.

⁵²⁵Увођење Селекционе комисије је највероватније било условљено престанком постојања СИЗ-а Салона неколико година раније. Док је ранија пракса била да на Салону учествују само организације које су чланови СИЗ-а, селекција радова није била потребна, јер су сви имали подједнако право да учествују. Међутим, са трансформацијом Салона почетком деведесетих, отвара се могућност да на Салону учествују сви заинтересовани појединци, организације или удружења, тако да је ова комисија добила задатак да формално одабере најбоље или најпогодније међу њима.

ли се селекцијом радова уводи посредник између изложбе као институције и публице којој је она намењена? Ако то јесте случај, да ли се може рећи да су Селекциона комисија, а у току 1990-их и Жири Салона, постали непосредни кустоси изложбе? Уколико преузмемо конвенционалну дефиницију кустоских пракси која упућује на функцију медијације између уметности (архитектуре), уметничке праксе (архитектонске праксе) и јавности у медију изложбе⁵²⁶, онда се може рећи да је то овде био случај, односно да су чланови Жирија Салона поступком селекције и одабира радова на Салону истовремено постали и кустоси изложбе.

5.2.3. Закључак

Овим поглављем, спроведеним на примеру изложби „Салона архитектуре“ и на основу до сада прикупљених и анализираних података, тешко је са сигурношћу рећи у каквом се међусобном односу налазе поменута изложба, њена поставка и садржај са ширим дешавањима у архитектонској пракси. Иако је изложба током година реализована као кохерентна и систематизована целина која је представила различите генерације архитеката као и процесе развоја и имплементације архитектонских идеја у Србији, са пратећим Каталогом као лексиконом српске архитектуре од периода седамдестеих година 20. века, тешко је одредити шири значај и утицај Салона. Међутим, увидом у архитектонску продукцију у Србији 70-их година двадесетог века, стиче се утисак да су прве изложбе „Салона архитектуре“ можда биле део „мора промена“, о којима говори Дејвид Харви, које су омогућиле промовисање плурализма идеја у архитектури. Уколико усвојимо тезу Валтера Бењамина да архитектура, као и филм, „представља материјал за симултану, колективну рецепцију“⁵²⁷, онда се може рећи да Салон архитектуре у Београду сваке године представља идеални полигон за колективну презентацију архитектонског и урбанистичког деловања учесника изложбе. Овакве, најчешће службено организоване и надгледане презентације, представљају и потенцијално место експеримента, изградње теоријског и

⁵²⁶Ivana Bago, „Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Vol. 36 No. 36 (2012): 235.

⁵²⁷Pol Virilio, *Kritični prostor* (Čačak/Beograd: Gradac, 2011), 49.

критичког оквира унутар којег ће функционисати архитектонски и урбанистички дискурс. Као што је већ речено, како архитектуру није могуће приказати директно, већ путем посредника (најчешће слика) и имајући у виду сам однос појма „репрезентације“ и „слике“, може се рећи да је Салон архитектуре место нагомилавања и производње слика – како физичких (изложбени експонати), тако и менталних (у виду доживљаја посетилаца изложбе). Сваке године, са идејом о све већем броју учесника и већим бројем посетилаца и пратећим дешавањима, Салон архитектуре постаје оптерећен информацијама. Изгледа да је изложба изгубила своју првобитну мисију да делегира успешне појединце и креира заједничке акције у циљу демонстрирања нових тенденција у архитектури. Изгубио се колективни дух који је на самом почетку био једно од битних обележја архитектуре.

Увидом у досадашња издања Салона архитектуре, отвара се питање валоризације досадашњих изложби, као и разматрање статуса и утицаја који су ове изложбе имале и имају на развој архитектонске мисли у Србији. Не може се порећи да су Салони архитектуре једна од важнијих и сасвим сигурно најстаријих манифестација посвећених архитектури у Србији. Међутим, изгледа да само организатори нису довољно свесни ове чињенице, јер се неколико пута у историји Салона инсистирало на дисконтинуитету са претходним изложбама, деведесетих у односу на осамдесете и двехиљадитих у односу на деведесете. Самим тим, Салони архитектуре су врло често обележени „новим почецима“ и увек новим и декларативно већим напорима да се на прикладан начин прикаже архитектонска продукција, настала у периоду од годину дана, између два Салона.

Изложбе Салона су у центру пажње само у време њиховог отварања и затварања. Награде се додељују, евидентирају и у појединим случајевима рачунају за даље академско или стручно напредовање. Ретке су прилике између два Салона када се о овим изложбама говори или када се уопште говори о позицији и улози архитектуре у савременим друштвеним токовима у Београду, односно Србији. Из тог разлога, не постоји континуитет дебате о архитектури, па самим тим изложбе Салона архитектуре сваке године суштински крећу поново из почетка.

Упоређујући однос стварног стања архитектуре у Србији данас и онога што се приказује на Салону, стиче се утисак да се ради о некој врсти конструисане слике која и не одговара реалности у свим деловима и која има много заједничких особина са симулацијом. Изгледа да се улога Салона свела на то да, једном у годину дана, буде догађај који би требало да одражава реалност архитектуре. Слика не одговара оригиналу, односно годишње изложбе не одговарају стању архитектонске мисли и праксе у Југославији.

Иако су врло често биле испред (или иза) у односу на доминирајући дискурс архитектуре у Југославији, изложбе Салона су на неки начин имале утицај на праксу архитектуре. Заправо, информације потекле из ових изложби, каталози, интервјуи и други записи, сасвим сигурно се могу користити као архивска грађа на основу које је могуће изучавати шири контекст стања архитектонске теорије и праксе у Југославији. Имајући ово у виду, и уколико прихватимо тезу да су архитектонска теорија, критика и публицистика данас важни и релевантни начини бављења архитектуром, подједнако колико и пројектовање и грађење,⁵²⁸ онда је јасан значај и утицај који би ове изложбе и манифестација Салона архитектуре требало да имају на локални архитектонски дискурс.

⁵²⁸Mia David, „Tema vonlih (wohlich)“, извор: http://kvartmagazin.cmass3.info/active/sr-latin/home/clanak/_params/kv_clk_id/1349.html; Приступљено: 6. мај, 2017. године.

IV ДИСКУСИЈА И УПОРЕДНА АНАЛИЗА ИЗЛОЖБЕНИХ ФОРМАТА – НАЦИОНАЛНЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ, ЈУГОСЛАВИЈА И ЈУГОСЛОВЕНСКИ КУЛТУРНИ ПРОСТОР

Перцепција социјалистичке Југославије у оквиру постсоцијалистичког дискурса, као земље између Истока и Запада, која је у зависности од локалних политичких кретања и глобалних превирања гравитирала једном или другом блоку, последњих година добија нова тумачења. У разматрању уметности у периоду 50-их и 60-их година 20. века, Љиљана Колешник социјалистичку Југославију посматра и анализира као „модернистички пројекат“, док политику несврставања (ванблоковска политика) не чита као позицију „између блокова“ већ као позицију која својим аутономним унутрашњим развојем и међународним ангажманом покушава да деконструише хладноратовске позиције. Питање позиције Југославије у ширем глобалном контексту, као и питање међусобних утицаја, како на политичком тако и на ширем друштвеном и културном плану, од великог је значаја приликом истраживања историје Југославије у било ком сегменту.⁵²⁹

У складу са тим се данас у оквиру историографских приказа питање Југославије у другој половини 20. века тумачи између два велика наратива – једног, глобалног, о земљи између (Истока и Запада), и другог, локалног, који се односи на различита тумачења историјских и културалних прилика у оквиру постјугословенског простора. Слојевитост истраживања која се односе на историјат Југославије се истовремено преносе и на истраживања која се баве статусом и улогом архитектуре у оквиру поменутог простора. Додатне изазове у тумачењу позиције и улоге архитектуре у оквиру југословенског друштва ствара и немогућност свеобухватне анализе и интерпретације историјских догађаја с обзиром да се држава која је тумачена у оквиру наратива „између Истока и Запада“ додатно поделила на мање просторе и да су креиране појединачне националне историје архитектуре које врло често на различите начине тумаче заједничку прошлост.

⁵²⁹ Ljiljana Kolečnik, “Delays, Overlaps, Irruptions: Croatian Art of 1950’s and 1960’s”, u: Sirje Helme (ur.), *Different Modernisms, Differnt Avantgardes*, Tallinn: KUMU, 2009, str. 123–140.

Како су за материјализацију одређеног пројекта неопходни време и новац, поготово ако се упоређује са нпр. ликовним уметностима, изложбе архитектуре су често коришћене за тестирање појединих идеја и њихову презентацију пре него што су објекти изграђени. Публика и архитекти су, са друге стране, посматрани као активни корисници који су изложеним експонатима тј. архитектури (објектима), давали смисао. Изложба као ефемерни интерфејс који посредује између апстрактних идеја са једне стране и јавности, односно корисника, са друге стране, имала је задатак да посредује између репрезентације, презентације и продукције архитектуре и њене улоге у друштву у одређеном периоду.

Имајући у виду контекст у оквиру којег су анализиране изложбе креиране, као и елементе који их одређују, као што су место где су одржане, експонати који су приказани и публика којој су биле намењене, отвара се питање класификације изложби архитектуре у Југославији генерално. Оваква класификација би била од значаја у будућим истраживања изложбених формата и њиховог односа са ширим пољем архитектуре, не само у анализираном периоду, већ и из данашње перспективе, када су изложбе архитектуре у фокусу, не само као место презентације, већ и као место за истраживања и креирања савременог дискурса архитектуре.

6.1. Модели изложбених пракси архитектуре

Како се изложбе, независно од њиховог формата и садржаја, скоро увек могу разматрати и као дискурзивна и визуелна платформа за проучавање одређеног друштвеног тренутка, приликом изучавања ових манифестација потребно је направити увид у све делове изложбе и у контекст у оквиру којег су организоване и презентоване, како би се боље разумела улога коју су поједине изложбе имале у друштвеним и културним дешавањима.

Изложбе архитектуре су крајем 19. и почетком 20. века биле место промовисања идеја које су биле усмерене ка просторним променама које је за последицу требало да имају промене друштва. У овом периоду такве изложбе су врло често конституисане као део државног идеолошког апарата са јасним политичким импликацијама, које су имале за циљ не само да едукују публику, већ и да учествују у формирању идентитета, на локалном, националном или

интернационалном нивоу. Сложени механизми излагања, селекције и презентације, у комбинацији са дискурзивним пољем архитектуре у конкретним периодима, креирали су јединствени механизам. Разноликост и динамика ових догађаја омогућују увид у распрострањеност и разноврсност идеја у архитектури у одређеном периоду. Истовремено, поновно читање и тумачење изложби пружа могућност да се истражи на који су начин изложбе као медиј комуникације између струке и јавности доприносиле у потврђивању или оповргавању идеја које су промовисане на њима. Увидом у изложбени материјал и његовим позиционирањем у конкретан историјски тренутак, отвара се могућност да се, кроз истраживање реакција на изложбу, практичних резултата и наслеђа изложби, покаже утицај који је архитектура имала на друштво и обратно. Изложбе архитектуре пружају јединствени увид у развој струке. Оно што је карактеристично за све њих је чињеница да су, без обзира на своју временску и просторну ограниченост, имале за циљ да промовишу идеје и поруке које се односе како на праксу тако и на теорију архитектуре и урбанизма. То је карактеристика свих, од технократских изложби из педесетих година 20. века, где је комуникација била једносмерна и где је публика едукована како и шта да ради, према изложбама из седамдесетих година 20. века, које су биле прилика да се јавност укључи у процес одлучивања и да са развије универзални визуелни језик презентације архитектуре.

Како се ради о великом броју изложбених манифестација са великим бројем параметара по којима су биле сличне, или по којима су се разликовале међусобно, у овом раду биће приказан процес формирања типологије изложби, како би се остварила класификација која би омогућила њихово систематично проучавање. На конкретном примеру биће формирана типологија која ће бити примењена у поступку истраживања изложби архитектуре, њихове улоге и значаја на конкретном полигону у одређеном временском периоду. У овом случају, формирана типологија биће коришћена за проучавање изложби архитектуре које су организоване на територији Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у периоду од 1945. до 1991. године.

У оквиру овог истраживања, термин „типологија“ биће више коришћен као један од принципа теоријско-методолошког приступа, а мање као појам који означава научну дисциплину или метод. Посматрана као облик истраживања, типологија се као саставни део многих научних дисциплина користи као метод који објашњава појаве, процесе и феномене, и посматра се као део метода и техника које омогућавају да се реше проблеми у процесу идентификације, систематске анализе, синтезе или у оквиру других истраживачких поступака.⁵³⁰ У конкретном случају, с обзиром да се ради о покушају систематизације знања о изложбама архитектуре и њиховом разврставању у одређене категорије, у овом истраживању појмовно одређење термина типологије, као избор критеријума за типологију, усвојено је у односу на природу феномена изложби, у односу на контекст у оквиру кога се дати феномен тумачи, као и у односу на циљеве самог истраживања. У овом случају, дакле, циљ истраживања је да се изложбе архитектуре, као феномен који има велики број појмовних и формалних одређења, класификују у одређене групе, за потребе будућих истраживања.

С обзиром на улогу и значај које изложбе архитектуре добијају у данашње време, и који су имале у претходном периоду, приликом њиховог проучавања неопходан је систематски и аналитички приступ овом феномену. Овај рад има за циљ да прикаже теоријски оквир за такав аналитички приступ, као и да изложбе архитектуре позиционира у шири интердисциплинарни контекст. Како се ради о великом броју изложби које се међу собом разликују, подједнако колико су у појединим аспектима сличне, њихова класификација представља основ за њихово даље истраживање. Како класификација у примарном значењу представља одређивање места неког појма у систему појмова, односно раздвајање или повезивање елемената по одређеном реду или структури, прво ћемо разматрати односе између појмова *изложба*, *тип* и *модел*.

У појединим истраживањима, када се говори о историјату изложби архитектуре и њиховом развоју, пише се о *типу* изложби, о *моделу*, а у одређеним случајевима и о класама или фамилијама изложби. Међутим, ретки су примери формирања доследне типологије изложби архитектуре која би била од значаја у даљим

⁵³⁰Vladan Đokić, *Urbana tipologija: Gradski trg u Srbiji* (Beograd: Univerzitet u Beogradu Arhitektonski fakultet, 2009), 11.

разматрањима ове теме.⁵³¹ У случају да одређена подела и постоји, нема детаљне анализе параметара који су условили такву поделу.

Ослањајући се на досадашња истраживања историјата изложби архитектуре, и појмова који се користе приликом њихове класификације, уочава се да се уз појам изложбе најчешће употребљавају термини *тип* или *модел* како би означили већу групу ових манифестација. За потребе овог истраживања, у овом делу рада биће разматрано питање да ли се може говорити о типовима изложби или о моделима изложби, и шта је од ова два термина прикладније?

Иако се појам модел врло често користи као синоним за појам тип, којем је најприближнији по значењу, он се најчешће везује за улогу узора, примера, односно модела према којем нешто треба да се уради или направи.⁵³² Посматран на овај начин, појам модел „представља кључ, пропис или одређени пут којим се нека ствар производи или тумачи“.⁵³³ Разлика између ова два појма огледа се у томе што је тип шири и свеобухватнији појам од модела. Разлика између модела и типа се може означити и као разлика између одређења типа као идеје о неком предмету који се користи као правило за одређени модел, а не као слика ствари коју треба опонашати и пресликати.⁵³⁴ С обзиром да се помоћу модела могу тумачити идеје о целовитим стварима, може се рећи да увек постоји модел неког феномена, појма или проблема који треба користити онакав какав је, док се код типа ради о предмету према којем свако може производити дела или предмете који међу собом неће имати никакве сличности. Поред тога, тип је представник неке групе са одређеним карактеристикама, односно групом обележја која одређују припадност. У овом случају, тип је карактеристичан представник групе која је састављена од чланова који поседују одређени сет обележја који их истовремено међусобно повезује, а у исто време и одваја од других група.⁵³⁵

⁵³¹Постоје примери истраживања која се баве типологијом изложби на општем нивоу, односно део су ширих истраживања о историјату музеја и музејских пракси. У оквиру њих се разматра подела изложби у контексту институционалног оквира музеја и других сличних установа.

⁵³²V. Đokić, *Urbana tipologija: Gradski trg u Srbiji*, 15.

⁵³³Ibid.

⁵³⁴Ibid.

⁵³⁵Ibid.

Уколико овако дефинисане појмове употребимо на пример у процесу одређивања поделе изложби, приликом одређеног историјско-интерпретативног истраживања изложби архитектуре, може се закључити да се и тип и модел могу употребљавати уз термин изложбе, али са разликом у значењу.

Уколико се ради о моделу изложбе (моделима изложби), онда се сматра да се ради о одређеном историјском формату изложби који се користи као пример на основу којег се организују изложбе, и који најчешће има дужи историјски континуитет на основу којег се одређена манифестација легитимише. Модел изложбе подразумева и одређени институционални оквир и дискурзивне механизме организовања изложби и излагања архитектуре. Заправо, ради се о унапред осмишљеним категоријама, односно о изложбама које су осмишљене са идејом да трају и да се одржавају у одређеном ритму (сваке године, двогодишње, трогодишње итд.) са јасно одређеним критеријумима за одабир учесника. Ради се о унапред задатим и осмишљеним поделама, које подразумевају јасне границе и одређени временски континуитет.

Када се говори о типу изложбе, иако се, као што је већ речено, тип и модел могу преклапати у одређеним карактеристикама, у контексту изложби архитектуре он се употребљава како би се означиле изложбе које поседују одређени сет обележја који представља суштину одређеног типа, односно структуру која је сведена само на најважније карактеристике те групе изложби. У овом случају, параметри за типологију изложби нису унапред задати самим форматом изложбе, већ се накнадно бирају након анализе већег узорка. На конкретном примеру, то би значило да се приликом истраживања прво спроводи анализа одређеног броја изложби, након чега се приступа избору параметара за типологију. У овом случају, у процесу анализе тражили би се заједнички параметри, након чега би уследило формирање типа или типова изложби.

У закључку, приликом разматрања изложби архитектуре и одређивања њихове типологије, може се говорити и о моделу и о типу, с тим што се прави разлика у том смислу што су модели изложби унапред задати, док се типови формирају. Наиме, код одређеног модела изложбе у поступку класификације утврђује се да ли одређена изложба архитектуре задовољава или не задовољава критеријуме да

би била сврстана у конкретан модел, док приликом разматарања типа изложби они настају накнадно и повезани су са контекстом истраживања, односно проистичу из одређених вредносних опредељења које формира онај који формира типологију. Како ово истраживање има за циљ да понуди општу поделу изложби архитектуре, у овом случају биће разматрани типови изложби, а не модели.

Како је већ речено, изложбе ће бити класификоване на основу критеријума који се односе на:

1. процес одабира експоната (материјала) који приказују садржај
2. основу структуре
3. основу публике којој су намењене.

На основу наведена три критеријума, и њихових изведених могућности, може се направити више могућих модела изложби архитектуре. У упрошћеној шеми класификација се може приказати на следећи начин:

- Модел 1. Међународна ауторска изложба (пројекти)
- Модел 2. Међународна ауторска изложба (изграђени објекти)
- Модел 3. Међународна групна изложба (пројекти)
- Модел 4. Међународна групна изложба (изграђени објекти)
- Модел 5. Међународна самостална изложба (пројекти)
- Модел 6. Међународна самостална изложба (изграђени објекти)
- Модел 7. Национална ауторска изложба (пројекти)
- Модел 8. Национална ауторска изложба (изграђени објекти)
- Модел 9. Национална групна изложба (пројекти)
- Модел 10. Национална групна изложба (изграђени објекти)
- Модел 11. Национална самостална изложба (пројекти)
- Модел 12. Национална самостална изложба (изграђени објекти)

Сви формирани модели су у теорији могући. Међутим, њихова заступљеност није равномерна. Евидентно је да су, на основу досадашњег увида у архивску грађу која се односи на изложбе архитектуре из овог периода, најзаступљенији модели 1, 3, 4, 8, 11, и 12. Класификација је формирана на основу обрађених примера, уз јасну идеју да постоје бројна ограничења која ће се у даљем раду преиспитати, како би се формирала оптимална типологија. У сваком случају, применом ове класификације биће олакшано проучавање изложби архитектуре као места јавне презентације која су имала улогу у обликовању знања о архитектури и начину на које се оно користи или је требало да се користи у југословенском друштву.

Издвојићемо само неке од представника који се могу сврстати у први модел, који је због својих карактеристика био врло значајан, како у тренутку њиховог одржавања тако и данас. У ову групацију могу се, због њиховог континуитета, али и због значаја који су имале за даљу еволуцију овог жанра, посебно издвојити светске изложбе (интернационалне изложбе или „EXPO“) као места на којима се излажу експонати из свих сегмената једног друштва, и Бијенале архитектуре у Венецији, карактеристично као место приказивања ликовне и визуелне уметности (а од осамдесетих година 20. века и архитектуре). Ове изложбе, и поред великих различитости у начину и динамици организације, обухватају и дужини трајања, имају једну веома важну заједничку карактеристику која се односи на начин на који се организује наступ и селекција уметника и држава учесница, а који се састоји од комбинације националних и анационалних изложбених селекционих процеса,⁵³⁶ као и према томе што се за организацију ових изложби користе простори националних изложбених павиљона, који представљају битно средство у функционисању изложбених манифестација овог формата.⁵³⁷

Разматрањем модела од 7 до 12 (националне изложбе), може се пратити промена у форматима изложби, од државних пројеката из периода педесетих и шездесетих година 20. века ка периоду седамдесетих година, када су део мањих приватних

⁵³⁶Чубрило, Ј. (2009) „Како међународне изложбе мисле“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* бр. 37, Нови Сад: Матица српска, 301.

⁵³⁷Међу овим изложбама су: изложба на Међународној изложби (EXPO) у Бриселу (1958); изложба на Међународној изложби (EXPO) у Монреалу (1967); изложба на Међународној изложби (EXPO) у Ванкуверу (1986); изложба на Међународној изложби (EXPO) у Мелбурну (1988); Бијенале у Венецији 1991. године.

иницијатива, као и њихова улога, односно тематски садржај од изложби као манифеста па до изложби као места критике и архиве.⁵³⁸ Такође се преко места на којима су ове изложбе одржане може пратити на који је начин архитектура била презентована и који је статус имала у оквиру југословенског друштва, тј. промена од архитектуре као техничке дисциплине у првим послератним годинама, када је излагана на сајмовима и изложбама индустрије, па до архитектуре као уметности, када су изложбе организоване у оквиру музеја (савремене или примењене уметности) и независних галерија.

Уз помоћ формиране типологије, изложбе и њихова улога биће разматране у неколико праваца: њихова улога у изградњи спољнополитичког идентитета Југославије, затим изложбе као архив и као место за „устављање временске и просторне дијагностике“, и улога изложби у креирању теорије и праксе архитектуре од националног и интернационалног па до локалног и регионалног промишљања у датом периоду. Истраживање ће покушати да позиционира изложбе архитектуре у шири друштвени и струковни контекст, као и да додатно појасни механизме њиховог организовања и одржавања у периоду од 1945. до 1992. године. Изложбе ће бити разматране као лабораторије „друштених утопија“, у оквиру којих се гради имагинарна слика која се потом интерпретира у оквиру саме изложбе кроз критеријуме селекције изложених архитектонских дела. Уз тезу Бориса Гројса да се све културне стратегије најбоље описују тако што се пође од тога шта покушавају да искључе, у раду ће се објаснити улога изложби архитектуре у склопу ширег контекста културе у послератној Југославији, кроз упоређивање онога што је било приказано на изложбама и онога што се заправо дешавало.

⁵³⁸Међу овим изложбама су: „Стан за наше прилике“ (1956); изложбе „Породица и домаћинство“ (1957, 1958, 1960); изложба „Српска архитектура 1900–1970“ (1972); „Алтернативна архитектура“ (1975); „Примарна архитектура“ (1979); „Романтична архитектура“ (1980); „Архитектура као ликовни језик“ (1981); „Групни портрет београдских архитеката“ (1982); „Седиште културе III миленијума“ (1985); „Урбана кућа“ (1981).

6.2. Компаративна анализа модела међународних изложби – светске изложбе и Бијенале

У групацији интернационалних изложби, посебно се издвајају светске изложбе (интернационалне изложбе или ЕХРО) као места на којима се излажу експонати из свих сегмената једног друштва, и Бијенале уметности у Венецији, карактеристично као место приказивања ликовне и визуелне уметности (а од осамдесетих година 20. века и архитектуре). Ова два модела изложби су специфична пре свега због свог континуитета као и због значаја који су имале за даљу еволуцију и развој изложби широм света. Упоредивањем ова два модела, и поред великих разлика које се односе како на начин и динамику организације тако и на обухват и дужину трајања, закључује се да имају неколико заједничких особина. Заједничка карактеристика се односи на начин на који се организује наступ и селекција уметника и држава учесница, а који се састоји од комбинације националних и анационалних изложбених селекционих процеса,⁵³⁹ као и према томе што се за организацију ових изложбе користе простори националних изложбених павиљона. Национални павиљони су битно средство у функционисању изложбених манифестација овог формата, првенствено због тога што као места излагања и аутономни објекти кроз своју форму и обликовање имају вишеструку улогу да говоре о архитектури, уметности, култури и националном идентитету. Како наводи Беатриз Коломина (Beatriz Colomina), реч *павиљон* се изводи из француске реч за лептира – *papillon* – пре свега због асоцијације на странице лаког отвореног номадског шатора који подсећа на крила лептира.⁵⁴⁰ Специфичност намене и привременост условили су експерименталну улогу павиљона, њихову програмску одређеност и формално обликовање. Они имају двоструку улогу, првенствено да обезбеде место где ће бити организована

⁵³⁹Јасмина Чубрило, „Како међународне изложбе мисле“ у *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 37 (Нови Сад: Матица српска, 2009), 301.

⁵⁴⁰Овај термин је такође, у зависности од историјског периода и језика у којем се употребљавао, означавао и баштенски и логорски шатор, мали летњиковац са округлим кровом, кућицу са кубетом, просторију са експонатима на изложбама итд. У свим варијантама значења за павиљон се везује категорија пролазности, односно ограниченог временског трајања, и управо ће та особина бити од великог значаја за дефинисање улоге и значења изложбених павиљона. Beatriz Kolomina, „Paviljoni budućnosti“, *Oris*, 48 (2007): 17.

изложба, док су са друге стране својим формалним обликовањем имали задатак да пренесу одређену поруку.⁵⁴¹

С обзиром да су настали на основи конструктивних и декоративних елемената преузетих из парковне и индустријске архитектуре,⁵⁴² још од Прве Светске изложбе у Лондону 1851. године, и Кристалне палате као изложбеног павиљона, архитектура ових структура подразумева тренд експериментисања који се у једном периоду у највећој мери односио на подручје конструкција и примену нових материјала.⁵⁴³ У каснијим фазама развоја, према речима Беатриз Коломине, традиција павиљона као места експериментисања је настављена, и односила се пре свега на конструисање слике – „упечатљиве слике понуђене масовној публици кроз популарне изложбе – која потом надаље бива изложена у новинама, магазинима, филмовима, на телевизији, а данас и на интернету.“⁵⁴⁴ Дакле, улога павиљона је да у ограниченом временском периоду, путем изложбе као медија, и свог формалног обликовања, конструишу тј. пренесу одређену слику публици. Оно што је карактеристично за све типове изложбених павиљона, уколико се разматра њихов историјат, јесте управо чињеница да већина ових павиљона, изграђених у периоду након Лондонске изложбе 1851. године, постоји само у меморији. Иако физички не постоје, велики број ових објеката оставио је траг у историји и теорији архитектуре. Иако формално нису имали програм, павиљони су врло често били промотери нових идеја које су имале велики одјек у архитектури.

У случају светских изложби, павиљони су привремени и државе учеснице сваки пут пројектују и граде националне павиљоне док се код изложбе у Венецији ради

⁵⁴¹Типолошки, павиљони се као просторне структуре повезују са традицијом привремених позорница које су се у периоду ренесансе користиле за обележавање значајних догађаја и свечаности. Како наводи Коломина, павиљони су се користили „као прилика за реализацију новог стила, нову врсту простора, ново значење декорације створене можда за само један дан...“⁵⁴¹. Павиљони су били сценографија, декорација, пратећи елемент већег догађаја, позадина која је била временски ограничена. Средином 19. века, појавом сајамских манифестација и изложби, иако су и даље привременог карактера, њихова структура се усложњава, и павиљони добијају на значају. На сајмовима и светским изложбама које у овом периоду добијају своју устаљену форму, улога павиљона је била да обезбеде просторни оквир за излагање и приказивање „идеализованих слика света“⁵⁴¹ које су биле презентоване на оваквим изложбама. Beatriz Kolomina, „Paviljoni budućnosti“, *Oris* br. 48 (2007): 14.

⁵⁴²Beatriz Kolomina, „Paviljoni budućnosti“, *Oris*, 48 (2007): 10.

⁵⁴³Ibid.

⁵⁴⁴Ibid.

о сталним националним павиљонима и оквиру којих су смештене селекције држава.

Када се разматрају наступи Југославије на ове две изложбе, 1967. године у Монтреалу и 1991. на Бијеналу архитектуре у Венецији, мора се напоменути чињеница да су изложбе организоване у два временски потпуно различита контекста. Изложба у Монтреалу је организована у периоду када је Југославија још увек изгледала као јака савезна држава са јаком жељом да ради на свом спољнополитичком идентитеу. Изложба у Венецији је организована пред сам крај социјалистичке Југославије, у тренутку када више нико није обраћао пажњу на заједнички интерес и када су републички интереси преовладали, како на пољу политике и економије тако и на пољу културе и архитектуре.

Павиљон у Монтреала Мирослава Пешића, иако је представљао занимљив просторни концепт, није имао већих одјека како у међународној тако ни у домаћој јавности. Као што је већ речено, више је пажње било посвећено унутрашњем уређењу павиљона, без велике помпе око његовог формалног обликовања.

Начин селекције изложби у Монтреалу био је бирократски, са организованим конкурсом и жиријем у којем су се налазили политички, културни и друштвени радници, док је код изложбене поставке у Венецији за ове послове био надлежан кустос. Можда је овакав начин селекције само део глобалних трендова, с обзиром да су између два наступа протекле 22 године. Међутим, и по овој линији се може видети колики је значај имала одређена изложба.

Публика којој су примарно биле намењене ове две изложбе је интернационална. Међутим, оно што их разликује јесте чињеница да су светске изложбе биле намењене широј публици, док се у случају Бијенала у Венецији ради о ужој групи, при чему су примарни актери – професионалци из области архитектуре као и историчари уметности и архитектуре.

Може се закључити, анализирајући обе изложбе, да је приметан значај које су оне имале, не само у тренутку организовања већ и данас, с обзиром да се анализом архивског материјала који је остао иза њих у много чему могу боље разумети прилике у оквиру којих су оне организоване. Павиљони у којима су биле постављене изложбе такође су сведоци друштвених, материјалних и културалних прилика, доминантних у тренутку њиховог одржавања.

Испитивањем улоге павиљона на изложбама, са посебним фокусом на светске изложбе и Бијенала у Венецији (овде се подразумевају и ликовне и визуелне уметности и архитектура), отворена су питања о природи и значају павиљона као посебне типолошке категорије у архитектури. Павиљони се могу разматрати и као архитектура али и као инсталација. Где је у том случају граница, како нешто престаје да буде архитектонски простор у класичном смислу тог термина и када постаје уметнички пројекат? Да ли је павиљон *носилац садржаја* или је сам *садржај*, односно, да ли је павиљон место просторне организације експоната или је и он сам – експонат? Највероватније је да је одговор негде између, и да су павиљони и једно и друго, и експонат и место излагања, и садржај и носилац садржаја изложбе.

6.3. Компаративна анализа модела националних изложби – историографске и салонске изложбе

Конципиране, и у случају Салона архитектуре по први пут организоване, средином седамдесетих година 20. века, у време великих друштвених, политичких, културних и економских промена, како у Југославији тако и у свету, изложбе „Српска архитектура 1900–1970“ и Салон архитектуре у много чему су постале синдром свог времена. Примарно замишљене као место комуникације са широм јавношћу и са циљем да промовишу и афирмишу упосленике архитектонске струке и саму архитектуру, изложбе су постале важно место у одређењу историје архитектуре на овим просторима, како због својих формалних облика тако и због каталога који су остали након њих.

У упоређивању ове две изложбе кренућемо од места, односно простора у оквиру којих су организоване. И једна и друга изложба организоване су у музејима – Музеју савремене и Музеју примењене уметности у Београду. Прва као надградња музејских активности, а друга као део активности Музеја примењених уметности и ревијални приказ дешавања у архитектури, првенствено на подручју Београда, а касније и шире.

Организоване у релативно кратком размаку од две године, и једна и друга изложба имају историографски карактер, гледано са ове дистанце. „Српска архитектура“ због тога што је направила преглед и развој *српске* архитектуре у периоду од 70 година, док је друга историографска због тога што се из данашње перспективе може посматрати као хроника, односно заблешке о дешавањима у архитектури тог периода. У оба случаја се показала да су каталози највреднији артефакти обе изложбе.

Према речима Мери Ен Станишевски (Mary Anne Staniszewski)⁵⁴⁵, највећи број изложби је званично и колективно заборављен. Она ово нестајање свих записа о изложбама (експонатима, њиховој поставци, простору у којем су били изложени и његовом улогом, једном речју, свих ствари и односа који чине изложбу таквом каква јесте), објашњава као последицу, тј. симптом „веће историјске амнезије.“⁵⁴⁶ Једини начин на који се ово може избећи јесте управо благовремено прикупљање материјала и његово проучавање, тј. проучавање материјалних трагова ових несводивих и ефемерних догађаја.⁵⁴⁷ О односу архива и будућности писао је и Дерида, који је рекао да је архива „питање саме будућности, питање одговора, обећања и одговорности за сутра.“ У том смислу, циљ прикупљања, проучавања и преиспитивања свих документа везаних за било коју изложбу, није само питање репрезентације историјски изолованих и непоновљивих догађаја, већ је питање одговорности према организацији изложби у будућности. Једнако је важно и да архивирање изложбе не представља само меморисање/памћење, већ да обухвати и чин поновног доживљаја. Може се рећи да би архив требало да производи исто колико и да чува догађај о којем се ради. Начин на који ће се изложбе приређивати у будућности, у великом броју случајева зависи од начина на који читамо различите историјске изложбе и како их користимо да бисмо развили изложбени језик за будућност.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Мери Ен Станишевски (Mary Anne Staniszewski) је историчар уметности, бави се проучавањем културе, уметности и медија и њиховим односом са политиком и друштвом. Аутор је више књига, изложби и текстова који се баве овом темом. За детаље видети: <http://www.arts.rpi.edu/pl/faculty-staff/mary-anne-staniszewski>

⁵⁴⁶ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), p. 19.

⁵⁴⁷ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), 36.

⁵⁴⁸ Ibid.

У том смислу, каталог се може посматрати као архив, као врста архивске грађе, која нам говори основне податке о одређеном догађају и пружа могућности једноставнијег објашњења изложби и фактора који су имали утицаја на њихово конципирање.⁵⁴⁹ Када се говори о односу изложби и њиховог архивирања, потребно је разматрати многе факторе. Пре свега, да би се једна изложба из прошлости могла реконструисати, тј. како би се на што квалитетнији начин одредио њен значај и контекст у којем је настала, потребно је да постоји документација која ће то омогућити. Међутим, како су изложбе најчешће, било да су организоване у оквиру музеја и других институција или постоје самостално, временски и просторно ограничене, врло често се дешава да се не документују на прави начин, па је самим тим њихово објективно проучавање немогуће.⁵⁵⁰ Истовремено, неретко се дешава да се значај и величина појединих изложби не вреднују у тренутку њиховог одржавања, те до њихове валоризације долази много касније – након престанка њиховог физичког постојања. Управо се у овим ситуацијама увиђа значај каталога који остају после изложбе. Каталогизација садржи део архивске грађе релевантне за проучавање изложбе и омогућују „постојање“, њено или неког њеног сегмента, и након што се изложба формално заврши.

Изложба „Српска архитектура“ креира се у периоду идентитарних заокрета. За разлику од ранијих изложби сличног формата, када се приказивала „савремена југословенска архитектура“ или „наш“ архитектонски израз, на овој изложби се у самом наслову инсистира на српској архитектури, односно архитектури једне од република које су биле у саставу Југославије. Одакле оваква промена, на први поглед, у називу изложбе? Да ли се ради само о наслову или можда о најави промена које ће се десити у ширем контексту Југославије?

Како наводи Љубомир Димић, „кризу која је захватила југословенску федерацију“, која је била превасходно политичка, пратио је и процес економске

⁵⁴⁹Ови фактори не смеју бити посматрани искључиво и само у циљу објашњења изложби, већ као саставни део изложбе.

⁵⁵⁰Иако се врло често ради о догађајима који у време свог одржавања привлаче велику пажњу, пре свега стручне, а и шире јавности, неретко се догађа да изложба има одређени рок трајања. Она најчешће „траје“ до одржавања следеће изложбе на истом месту или до неке друге изложбе која је већа, занимљивија или са више публике.

дезинтеграције.⁵⁵¹ Ова дешавања су свакако утицала на сва поља друштвеног и културног деловања, па тако и на архитектуру.

У разматрању друштвених промена почетком седамдесетих година 20. века које су се дешавале у Југославији, Дејан Кршић наводи:

„Идентитарни заокрет у другој половини 60-их година, који ће у свом етнонационалистичком облику дубоко обиљежити каснији развој југословенског друштва, јасно је видљив у разним подручјима културе и умјетности, а не само у дискусијама око Декларације о положају и називу хрватског језика.“⁵⁵²

У овом периоду све се више покрећу питања републичких идентитета и култура. Питање језика постаје део дневнополитичких препуцавања и приметно је све веће растакање међу републикама које је формализовано изменама Устава и новим Уставом Савезне државе из 1974. године.

Изложба „Српска архитектура“ се мора тумачити у оквиру оваквих кретања. Иако се у преписци приликом организације изложбе ове тврдње не наводе декларативно, чињеница је да је изложба требало да понуди нова читања и тумачења архитектуре из Србије у оквиру југословенског простора.

У анкети о послератном развоју архитектуре Југославије, која је објављена у 47. броју часописа *Архитектура Урбанизам*, Ранко Радовић пише да редакција часописа има намеру да објави тематски број који би био посвећен развоју архитектуре Југославије у послератном периоду, а у којем би учесници рекли како виде и шта мисле „о 20 година наше архитектуре“.⁵⁵³ Како се даље наводи: „Захваљујући њиховом доприносу, угледаће свет овај број који је настао у жељи

⁵⁵¹Љубодраг Димић, „Година 1968. – исходиште нове југословенске, спољнополитичке оријентације“ у *1968 – четрдесет година после* (Београд: Институт за новију историју Србије, 2008), 365.

⁵⁵²Кршић у опису културне климе која је владала у области дизајна и културе додаје и да „Познати модни креатор Александар Јоксимовић 1967. презентира своју колекцију вечерњих хаљина *Симонида*, инспирисану колоритом и орнаментима с фрески манастира Грачанице.“ Дејан Кршић, „Графички дизајн и визуалне комуникације“ у *Сociјализам и modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950 – 1974* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2012), 265.

⁵⁵³R. R., „Anketa o posleratnom razvoju arhitekture Jugoslavije“, *Arhitektura Urbanizam* 47 (1967): 29.

да се у једном тренутку градитељског предаха и у часу нових прелома у покрету модерне архитектуре баци нешто светлости и нешто самоиспитивања на дуге године послератне архитектуре између Јесенице и Дебра.⁵⁵⁴

Интересантно је да је анкета објављена 1967. године и да се у њој поставља питање *наше*, односно југословенске архитектуре, док се питања предаха највероватније односе на смањену грађевинску активност у земљи која је резултат привредних реформи из 1965. године, која је за резултат имала смањени обим улагања у изграђу нових објеката. Питања се позиционирају у период тзв. прелома у покрету модерне архитектуре, што упућује на чињеницу да су архитекти Југославије, или макар један њихов део, били свесни глобалних промена које су наступале у архитектонском стваралаштву на глобалном нивоу. Од пет питања која су постављена у анкети, за контекстуализовање изложбе „Српска архитектура“ можда је најважније друго питање, које гласи:

„Да ли амбиција стварања једног или више 'југословенских израза' у архитектури данас изгледа само као романтичарски дуг традицији и упрошћено гледање на примере архитектата Финске, Јапана, Мексика, Енглеске итд.?“⁵⁵⁵

Појединачни одговори архитектата неће бити део овог приказа, али ће се можда изложба која се анализира наметнути као одговор. Управо је изложба, организована у оквиру Музеја савремене архитектуре, њен наслов, Каталог, као и периодизација коју је је она понудила, одговор на питање о постајању заједничког или *нашег* архитектонског израза. Припремни период за изложбу, као и каталог, иду у прилог чињеници да се седамдесетих година у архитектури дешавају промене које ће условити другачија тумачења у послератној архитектури Југославије. Не само да је насловом понудила другачије читање, већ је ова изложба и периодизацијом објеката по годинама изградње и пројектовања (1900–1930, 1930–1950 и 1950–1970) понудила другачије читање, насупрот дотадашњим наративима о архитектури пре и након Другог светског рата. Све ово је

⁵⁵⁴Ibid.

⁵⁵⁵Ibid.

документовано у Каталогу изложбе, као њеном важном сегменту, који се и данас корсити као значајан лексикографски и историјски извор приликом изучавања историје архитектуре на студијама.

Са друге стране, Салон архитектуре који је конципиран две године након ове изложбе, иако по свом формату другачији, више је представљао ревијалну изложбу која је приказивала архитектонску продукцију предузећа која су била његови оснивачи. Салон архитектуре је према тврдњама појединих аутора, током година имао вишеструку улогу. Према речима Милана Лојанице, вредност Салона се огледа у томе што се током година профилисао у „својеврсну култну институцију“⁵⁵⁶ која „сабира, евидентира појаве, разврстава их, тумачи, вреднује и архивира“⁵⁵⁷. Анализирајућу улогу Салона, Лојаница додаје:

„Уз то, он окупља архитекте, буди им осећања заједништва, мотивише, промовише, афирмише вредности, и то је све заједно једна мисионарска улога, један снажан утицај на ток догађаја, на проналажење идентитета струке и на померање архитектуре са маргина друштвене пажње и на место које јој по природи припада – сходно значају и доприносима које је дала модернизацији Србије у протеклих две стотине година.“⁵⁵⁸

Изложбе су, како каже Дарко Марушић, бележиле „архитектонска времена континуитета или дисконтинуитета идеја, времена еволуције или времена прекида и заокрета.“⁵⁵⁹ За њега се „архитектонско време“ мерило и меморисалао по Салонима, чијим се отварањем „завршавала претходна година архитектуре која је након тога била предата архивима историје“.⁵⁶⁰

Насупрот овим, помало поетичним и можда преамбициозним виђењима историје Салона архитектуре и његовог значаја, постоје аутори који изложбу сагледавају на реалнији и прагматичнији начин. Међу њима је Михајло Митровић који је

⁵⁵⁶Милан Лојаница, „Двадесет шести Салон архитектуре у годишњици прославе 200 година модернизације Србије“, 26. *Салон архитектуре*, Каталог (Београд: МПУ, 2004).

⁵⁵⁷*Ibid.*

⁵⁵⁸*Ibid.*

⁵⁵⁹Дарко Марушић, „Са прозора салона...“, 27. *Салон архитектуре*, Каталог (Београд: МПУ, 2005).

⁵⁶⁰*Ibid.*

један од активнијих учесника и савременика изложбе. Образлажући своје виђење Салона архитектуре, Митровић каже:

„иако се на Салону излажу углавном, најодабранија дела једне веома велике продукције, иако се на Салону могу видети ванредно значајна дела наше архитектуре, могуће је на њему пронаћи и неке од оних слабости о којима су овде изречене и одређене критичке речи.“⁵⁶¹

Имајући у виду оваква одређења Салона, као и историјат ове манифестације, може се рећи да је реална улога Салона била и јесте – негде између. Чињеница је да се од Салона очекивало да као друштвено-културни догађај констатује и потврди одређене актуелне струје и да истовремено отвара нове парадигме у архитектури. Прве године Салона су можда у том смислу биле и најплодоносије, с обзиром да је изложба у овом периоду била, како то преноси Александар Миленковић, „отворени полигон за демонстрирање нових тенденција“ млађих архитеката и „мисионарску улогу“ постмодерне.⁵⁶² Он тврди да је управо отвореност Салона за исказивање постмодерних аспирација младих аутора, био важан фактор који је допринео хомогенизацији неких од активности Салона.⁵⁶³ Посматран на овај начин, Салон можда и јесте био од значаја, превасходно за промовисање и експериментисање младих аутора. Као изложбе које су макар декларативно биле отворена за све учеснике, годишње смотре Салона су истовремено биле прилика за исказивање идеје постмодерне архитектуре од „првих клецавих корака младих аутора-постмодерниста, преко зрелих остварења, до фазе неминовног замора материјала тоњења *постмодерне* у рутину и испразно реплицирање саме себе“.⁵⁶⁴ Како је први период Салона обележен идејама постмодерне, можда се уз помоћ анализе изложених објеката и пројеката, односно њихових фотографија у каталозима, може пратити процес рецепције и трансформације ове идеје у архитектонској теорији и пракси. Паралелно са Салоном, мењале су се и доминантне идеје у архитектонском дискурсу, па је тако

⁵⁶¹ Михајло Митровић, „Уводник“, 7. *Салон архитектуре* (Београд, МПУ, 1981).

⁵⁶² А. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 239.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid.

временом у оквиру Салона архитектуре било могуће пратити како „радови на Салону показују опадање постмодерне и, обратно, већи интерес за неомодерну и деконструктивизам“.⁵⁶⁵ Овакви коментари показују да је Салон у појединим ситуацијама био полигон за преиспитивање старих и дефинисање нових идеја у архитектури. Насупрот амбициозним очекивањима од Салона, организатори су врло често више били посвећени (ре)дефинисању профила Салона и одређивању његове територијалне надлежности, него што су се бавили стварима од суштинског значаја за архитектонску праксу.

С обзиром да су нека врста хронике архитектуре, каталози Салона се у једном свом делу могу сматрати узорком времена, фрагментом на основу којег се могу изводити закључци о широј слици. Како тврди Љиљана Милетић Абрамовић, кустос Музеја примењене уметности, која је задужена за организацију Салона, каталози су својеврстан портфолио различитих архитектонских достигнућа и трагања, који приказују архитектонски и урбани дискурс. Она наглашава да Салон архитектуре „афирмише изабрану слику наше савремене архитектонске сцене, усмеравајући нашу пажњу на оно што је (у архитектури) добро урађено, апострофирајући сарадњу на регионалном и интернационалном нивоу“.⁵⁶⁶

Имајући у виду читав историјат Салона, његове задатаке, учеснике и општу ситуацију на пољу архитектуре у Србији, поставља се питање – о афирмацији које изабране слике се у овом случају ради? Одређен на овај начин, да ли Салон постаје место критике архитектуре на регионалном и интернационалном нивоу? Да ли је то позитиван пример којем би требало да се тежи и да ли на овај начин Салон архитектуре постаје критика архитектуре? У једном од Уводника Каталога Салона тим поводом Љиљана Благојевић каже:

„Али, иако упорно траје од 1974. године и јавности стално представља актуелну архитектонску продукцију, Салон не успева да подстакне критички дискурс о контроверзама и контрадикторностима саме те продукције, ни,

⁵⁶⁵ Ратко Каролић, „Уводник“, 19. *Салон архитектуре* (Београд: МПУ, 1994).

⁵⁶⁶ Љиљана Милетић Абрамовић, „У огледалу ... Дођи и огледај се...“, 34. *Салон архитектуре* (Београд: МПУ, 2012), 11.

што је још значајније, критику која ангажује јавну сферу о питањима друштвене и културне улоге архитектуре и производње простора уопште.⁵⁶⁷

У разматрању домета Салона и његовог значаја, ситуација је подједнако контрадикторна. Упркос тежњи Салона да као институција добије на значају, ретки су случајеви када су изложбе или награђени објекти успели да премаше локални, односно регионални значај. Самим тим, насупрот идеји о Салону као месту сарадње и размене на интернационалном нивоу, стиче се утисак да је ова изложба више била увид у домаћу архитектуру и урбанизам него, како то каже Александар Миленковић, „поприште планетарних доктринарних и стилских раслојавања или сучељавања“⁵⁶⁸. Он даље додаје да ће управо из тих разлога увек бити интересантнија сведочанства савременика и непосредних учесника збивања око Салона него „расправе *modo grosso* о планетарним токовима развоја архитектуре.“⁵⁶⁹.

На крају, уз све недостатке и мане које му се врло често приписују, може се рећи да је Салон архитектуре једна од ретких институционализованих манифестација у Србији данас, која се већ четири деценије бави излагањем дела савремене архитектуре. Иако никада у потпуности није испунио све своје циљеве зацртане средином седамдестих година 20. века, Салон је остао једно од битних места у оквиру којег се развијала архитектонска идеја и мисао.

⁵⁶⁷ Љиљана Благојевић, „Општи карактер и даље кружи“, 33. *Салон архитектуре* (Београд: МПУ, 2011), 18.

⁵⁶⁸ A. Milenković, *Arhitektura: Salonska vizura*, 239

⁵⁶⁹ Ibid.

V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Теза је конципирана као приказ термина и појмова који се односе на изложбене праксе и нека врста културне и историје архитектуре социјалистичке Југославије и њен основни мотив је заправо изучавање историје изложби, како би се боље разумеле њихова садашња улога и значај. Изложбене праксе у архитектури су испитане у односу на савремени културални контекст и то са неколико различитих гледишта: са позиције филозофије, односно из духа времена у одређеној историјској ситуацији; затим психолошко-антрополошког – утицаји историјског контекста, са друштвеним и идејним компонентама, на архитектонски дискурс као такав, и културно-историјски, са уобичајеним испитивањима разних културалних утицаја на одређену стваралачку праксу или смер; социолошког – процес подруштвљавања у оквиру стваралачке делатности архитектуре.

Дисертација има за циљ да прикаже критичку историју генеалогije и историјата изложби и изложбених пракси, да прикаже развој овог формата, њихове различите форме, утицаје (посредне и непосредне) у оквиру југословенског друштва и културе.

Резултати истраживања су показали да су изложбене праксе архитектуре у Југославији, од првих послератних година па све до нестанка југословенске федерације, имале активну и важну улогу у друштву. Имајући у виду број и различите моделе ових манифестација, може се закључити да су изложбе архитектуре имале различите фазе, од помпезно припреманих и најављиваних догађаја на светским изложбама који су имали велику улогу у изградњи спољнополитичког идентитета земље, до ревијалних Салона који су имали улогу места рекламирања пројектантских организација. Међутим, ма како се оне тумачиле као изоловани случајеви, истраживањем се увидело да изложбене праксе чине важан фактор у архитектонском дискурсу Југославије. Према речима Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri), „постоје у историји архитектуре и уметности, генерално, одређени моменти (периоди) или појединачни случајеви

који дају критички вредносни оквир за разумевање ширих културних циклуса“.⁵⁷⁰ Управо се изложбе архитектуре могу посматрати као ти „моменти“ помоћу којих можемо давати ширу слику о културним и другим догађајима у држави.

Дисертација се заснива на приказу недавне прошлости, при чему се кроз приказ четири изложбе које су биле организоване у периоду од 1967. до 1991. године у оквиру југословенског културног простора даје приказ шире историографије архитектуре Југославије. Кроз фокус на сам феномен изложби, институционалне оквири и места на којима су биле организоване, као и публику којој су биле намењене, изложбе су разматране као културални производ. Садржај самих изложби није обрађиван детаљно, с обзиром да њихово формално обликовање није била тема истраживања и да се тезом показује на који начин су изложбе као културална пракса постале индикатор промена у оквиру дискурса архитектуре у наведеном периоду.

Истраживање је било засновано на археолошком истраживању архива, каталога и приказа изложби, са циљем да се кроз реконструкцију самог контекста изложбе у оквиру којег су организоване дефинише њихова улога у историји архитектуре као и да се види њихов значај у садашњем времену.

Четири изложбе, односно две домаће изложбе и два наступа у иностранству – на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године, наступ на Међународној изложби архитектуре у Венецији 1991, изложба „Српска архитектура 1900–1970“ и Салон архитектуре у Београду, биле су предмет студија случаја и кроз њихову анализу и приказ разматрана је позиција архитектуре у оквиру југословенског културног простора.

Наступ Југославије на Међународној изложби у Монтреалу 1967. године није поновио успех из 1958. године, када су павиљон Вјенцеслава Рихтера и изложба у оквиру њега у Бриселу били запажени на глобалном нивоу, како нам преноси Јасна Гаљер у свом истраживању овог павиљона. Иако су међународне, односно светске изложбе (EXPO) организоване и након 1967. године, наступи Југославије

⁵⁷⁰Anthony Vidler, *Renaissance Modernism: Manfredo Tafuri*, *Histories of Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, MIT Press, Cambridge, London, 2008, 162.

више нису били на овом нивоу репрезентације. Разлог овоме је свакако замор који се осећа у моделу излагања светских изложби, али и промена друштвене климе унутар Југославије седамдесетих и осамдесетих година 20. века, када се више инсистира на републичким смотрама и када Савезна држава губи своју моћ и утицај.

Бијенале архитектуре у Венецији је посебно занимљиво с обзиром да је овај наступ уједно био први и последњи наступ СФРЈ на овој манифестацији. Наиме, од 1992. године социјалистичка Југославија не постоји више у свом уставно-правном поретку, а наступ на изложби архитектуре у Венецији у оквиру југословенског павиљона организује СРЈ, и то тек 2002. године.

Ретроспективна и историографска изложба „Српска архитектура 1900–1970“ временом је постала битна одредница у историографији архитектуре у Југославији (и касније Србији), и то првенствено због Каталога који је пратио изложбу, а који је постао неизбежан лексикон архитектуре и вредан извор приликом проучавања архитектуре на овим просторима. Изложба сличног карактера није касније организована. Било је покушаја да се организују сличне изложбе, али ниједна није имала институционални оквир и пратећи програм као ова.

Када говоримо о Салону архитектуре, иако су и пре Салона архитектуре постојале идеје и иницијативе да се архитектура презентује кроз изложбе, ниједна од њих није заживела на дужи период. Најчешће се радило о спорадичним иницијативама које врло често нису могле да доживе ни два узастопна издања, па је самим тим Салон архитектуре занимљив пример, с обзиром да је од 1974. до 2018. године доживео 40 издања, и постао једна од архитектонских манифестација са најдужим стажом у Србији.

Према Валтеру Бенјамину (Walter Benjamin), архитектура, као и филм, „представља материјал за симултану, колективну рецепцију“.⁵⁷¹ Имајући то у виду, може се рећи да изложбе архитектуре представљају идеални полигон за колективну презентацију архитектонског и урбанистичког дискурса у одређеном тренутку. Сам појам представљања или репрезентације има широко значење, пре

⁵⁷¹ Pol Virilio, *Kritični prostor* (Čačak/Beograd: Gradac, 2011), 49.

свега у зависности од контекста у оквиру којег се дати појам разматра. Превасходно, појам представљања прожима политички, естетски, метафизички, историјски, религијски, и епистемолошки поредак на такав начин да постаје предмет рефлексije која је конститутивна за сваки од ових поредака.⁵⁷² У естетском поретку, који је у овом случају можда и најзанимљивији, може се говорити о репрезентацији у смислу миметичке замене, нарочито у такозваним пластичним уметностима. У овом поретку могућа су тумачења „репрезентације“ при чему она означава слику која је презентована и стављена пред очи, пред чулни или духовни поглед.⁵⁷³ Шире гледано, могуће је реч „репрезентација“ повезати са идиоматским изразима као што су „репрезентовати“, „репрезентовати се“ итд.⁵⁷⁴ Овакве, у случају овог истраживања, најчешће службено организоване и надгледане репрезентације, представљају и потенцијално место експеримента, изградње теоријског и критичког оквира унутар којег ће функционисати архитектонски и урбанистички дискурс. Као што је већ речено, како архитектуру није могуће приказати директно, већ путем посредника (најчешће слика) и имајући у виду сам однос појма „репрезентације“ и „слике“, може се рећи да су изложбе архитектуре место нагомилавања и производње слика – како физичких (изложбени експонати), тако и менталних (доживљај посетилаца изложбе).

У току истраживања поменутих изложби, акценат је био на компаративној анализи и контекстуализацији историјских развојних процеса у архитектури, култури и друштву у Југославији између 1945 и 1991. године, чија се општа перцепција повезује пре свега са хладноратовским наративом и позицијом Југославије на међународној сцени – са друге стране, повезује се и са западном културом и са формално фрагментираним репликацијама тог процеса на „периферијама“ и „рубовима“⁵⁷⁵ и на њиховом утицају на савремене друштвено-политичке и културне ситуације. Циљ је био да се оваквим приступом избегне историцистичко фаворизовање дела и да се објекти сагледају из временски шире и дисциплинарно-критички објективне перспективе. Поновним увидом у изложбене експонате и материјал онемогућава се пракса тумачења одређене појаве

⁵⁷² Петар Бојанић, *Политичко представљање* (Београд: Службени гласник, 2010), 7.

⁵⁷³ Ibid.

⁵⁷⁴ Ibid..

⁵⁷⁵ „Slatke šezdesete“, последњи unos 11. новембра 2010, <http://udruga-kameleon.hr/tekst/2875/>.

искључиво мерилима њеног времена, као и покушај историографске канонизације догађаја у архитектури.

Иако су врло често биле много испред (или иза) у односу на доминирајући дискурс архитектуре у Југославији, изложбе су на неки начин имале утицај на праксу архитектуре. Заправо, информације потекле из ових изложби, каталози, интервјуи и други записи, сасвим сигурно се могу користити као архивска грађа на основу које је могуће изучавати шири контекст стања архитектонске теорије и праксе у Југославији у наведеном периоду.

Анализирајући савремени контекст, закључује се да изложбене праксе архитектуре и данас чине битан део дешавања у архитектури. Међутим, данас је на цени појединац (или група појединаца), као аутор, као учесник на изложби, као добитник награде. Учествовање на изложбама се суштински своди на медијско промовисање и коришћење публицитета који се креира око појединих изложби. Битно је учествовати, али шта се и коме приказује? Приказује се све и свакоме, акценат је на што већем броју посета, на визуелно што атрактивнијим пројектима, на пласману што више информација за што краће време. Увек треба наћи и показати нешто, нешто другачије, нешто што други немају или нису видели.

Напретком интернет комуникација, изложбе архитектуре су, као и многе друге сличне манифестације широм света, под још већим притиском, с обзиром да су раније имале задатак да представљају „новине“ из области архитектуре, како стручној тако и широј публици. Данас, међутим, „новина“ кратко траје, јер је интернет омогућио да пратимо најновије информације из архитектуре на дневној бази, не само из региона већ и из најудаљенијих крајева света. Управо из ових разлога, изложбе архитектуре последњих година постају мање место дијалога и критичке праксе, а више информациони систем, мрежа података без јасно одређеног смисла и циља.⁵⁷⁶

⁵⁷⁶Према речима Михаила Епштајна, „култ информације осиромашује свет идеја, слика, интуиција, а поништава и разлику између телефонског именика и Хомерове *Илијаде*; и једно и друго се рачуна у бајтовима.“ Михаил Епштајн, *После Будућности – судбина постмодерне* (Београд: Траг, 2010), 20.

У тексту „Југоносталгија: Југославија као метапростор у савременим уметничким праксама“ Милице Поповић и Петре Белц, ауторке приликом разматрања уметничких пракси „У постсоцијалистичком метапростору непостојеће Југославије“⁵⁷⁷ кажу да:

„умјетничке праксе опстају и комуницирају у истом простору у којему су и дјеловале и прије распада државе, једнако као и прије њеног настанка. Истовјетни простор, прожет службеним дискурсима негације социјалистичке повијести, једнако колико и њезином банализацијом, превodeћи је у поп-културу, односно према тој 'непостојећој' прошлости у процесима идентитетске формације, судјелује у уметничким праксама које се баве 'имагинарним' повијестима и просторима СФРЈ отварајући на тај начин питање имагинарности/реалности југославенскога (културног) простора.“⁵⁷⁸

У даљем тексту, ауторке кроз истраживање анализирају и мапирају „различите начине, облике и медије на које и у којима се Југославија појављује у савременој уметничкој производњи“, како би показале шта савремена уметничка производња са темом Југославије говори о савременом друштву „и метапростору који настањујемо“.⁵⁷⁹ Кроз преглед појединих уметничких постјугословенских пракси кроз изложбе и реализације, Поповић и Белц говоре о двема групама радова – прве спадају у сферу „институционалног или институционализованог сјећања“ у које убрајају ретроспективне колективне изложбе организоване у Београду и Загребу, док у оквиру друге групе разматрају „низ индивидуалних погледа уназад“, односно радове појединачних аутора који се баве питањем југословенске прошлости.⁵⁸⁰ У оквиру прве групе издвајају се изложбе „Социјализам и

⁵⁷⁷Milica Popović i Petra Belc, „Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u suvremenim umjetničkim praksama“, *Život umjetnosti*, 94 (2014): 19.

⁵⁷⁸Ibid.

⁵⁷⁹Ibid.

⁵⁸⁰У ову групу спадају радови чија тематика говори „о особном и интимном“ односу са прошлошћу и ту спадају филмови „Cinema Komunisto“ (2010) ауторке Миле Турајлић и „Југославија – како је идеологија покретала наше колективно тело“ (2013) ауторке Марте Попиводе и серија скулптура „NEO N.O.B. (2012).

модерност“ (Музеј савремене умјетности, Загреб, 2011/2012), „Рефлексије времена“ (Галерија Кловићеви двори, Загреб, 2012/2013), „Југославија: од почетка до краја“ (Музеј историје Југославије, Београд, 2012/2013) и изложба „Живео живот“ (Београд, 2013/2014). Код ових изложби, како наводе Поповић и Белц, постоји разлика у контексту њихове производње и рецепције. Наиме, како се наводи, „док ће у Београду уз постојање самог Музеја историје Југославије, изложбе, филмови и остала умјетничка продукција често у наслову дјела садржати не само одредницу која изравно упућује или на бившу државу или на сегмент њезина политичког/културног имагинарија, него и глорифицирати живот у Југославији (Живео живот)“⁵⁸¹. Ауторке додају: „хрватска ће публика садржај сличног профила чешће добити ‘упакиран’ у неки неутралнији термин.“ Тако се овде ради о *рефлексијама, посљедицама, сјећању, модерности*, насловима који уоквирују дјело/изложбу, чиме неминовно и гледатељу одређују (ублажавају) њено могуће значење.⁵⁸² Наиме, овде се може видети како се изложбе користе у савременом контексту како би се одредило читање и значење једног историјског времена и како би се савремена публика упознала са Југославијом и, како се наводи, „димензијама политичког, набијеном једнаким интерпретативним потенцијалом какав је носила и док је постојала“, док ће „начин на који ћемо је доживљавати данас с лакоћом перпетуирати медијски конструисане стереотипе и обрасце усклађене с припадајућим (особно изабраним) идеолошким спектром“.⁵⁸³

Како се на основу оваквих тумачења показује потенцијал изложби, првенствено као медија, да одреде *нова читања* и *тумачења* шта се дешава са изложбама које за тему имају архитектуру насталу на простору Југославије и у оквиру југословенског културног простора, односно која је њихова позиција у савременим изложбеним праксама и историји архитектуре? Како би се направио увид у овај аспект изложбених пракси данас, и како би се преиспитала њихова историјска позиција, треба разматрати изложбе архитектуре организоване у непосредној садашњости, а које за тему имају овај историјски период, односно архитектуру пројектовану и реализовану у оквиру југословенског културног

⁵⁸¹ Ibid., 23.

⁵⁸² Ibid.

⁵⁸³ Ibid.

простора у периоду од 1945. до 1991. године. Као један од примера који је погодан, навешћемо XIV Бијенале архитектуре у Венецији, одржано 2014. године. Анализом наступа Републике Хрватске и Републике Србије и њиховим поређењем могу се преиспитати тврдње које износе Поповић и Белц.

Међународна изложба архитектуре – Венецијанско Бијенале, 14. по реду – организована је 2014. године (уметнички директор био је холандски архитекта Рем Колхас (Rem Koolhaas)), под централним насловом „Fundamentals“ (*Основе*). Изложба је била конципирана у три комплементарне тематске целине – поставке или поглавља, организоване у оквиру Централног павиљона у Ђардину, Арсеналу, и наступи у оквиру националних павиљона, као ретроспектива која је имала за циљ да пружи увид у основе архитектуре и њихов развој у периоду од стотину година (1914–2014).

У оквиру Централног павиљона приказана је изложба „Елементи архитектуре“ (Elements of architecture)⁵⁸⁴, у оквиру Арсенала била је постављена програмска целина „Monditalia“⁵⁸⁵, док су се у оквиру националних павиљона приказивале селекције држава, по први пут организоване под јединственом и заједничком темом „Апсорпција модерности“ (Absorbing modernity 1914–2014).⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Овај део изложбе представљао је резултат истраживачког студија организованог у оквиру „Harvard Graduate School of Design“ и био је замишљен као изложба на којој, према речима кустоса Рема Колхаса, „испитујемо микронативе у мерилу фрагмената“. Изложба је разлажући архитектонски објекат на петнаест универзалних елемената, приказивала специфичне елементе од којих је сачињена свака грађевина, односно приказани су: под, зид, плафон, кров, прозор, pročеље, балкон, ходник, степенице итд. и њихове историјске трансформације. Наиме, овај сегмент Бијенала био је замишљен као својеврсни речник архитектонског речника и архетипске улоге појединачних елемената. За више информација погледати на: Rem Koolhaas, Central Pavilion, Press material, 2014 Venice Architecture Biennale.

⁵⁸⁵ „Monditalia“ је био постављен као мултидисциплинарни део изложбе и био је посвећен Италији, земљи која је домаћин Бијенала, и састојао се из презентације Италије кроз 41 тему, међу којима су архитектура, плес, музика, позориште, филм итд. Како наводи Ана Шверко, „Аналогно 'Елементима' гдје је најмања архитектонска компонента одабрана како би приказала цјелокупну архитектуру, у 'Мондителији' је одабрана једна држава како би приказала свијет.“ Извор: Ана Шверко, „Podesnost apstrakcije i konkretizacija podesnosti“, *Kvartal XI* (2014): 52.

⁵⁸⁶ За разлику од претходних Бијенала архитектуре, Колхас 2014. године по први пут уводи централну тему за националне павиљоне. Уз овакав тематски оквир изложбе у оквиру националних павиљона биле су „истраживачког карактера, на којој су теорија и историографија архитектуре претпостављене самим архитектама и њиховим дјелима, и по први пут је 65 националних павиљона добило прецизно задану истраживачку тему с циљем да покажу како су у стољећу модернитета различите културе у различитим политичким околностима прихваћале и трансформирале оно генеричко модерно.“ Извор: Ана Шверко, „Podesnost apstrakcije i konkretizacija podesnosti“, *Kvartal XI* (2014): 52.

Како наводи Колхас, „приказивањем историје од претходних 100 година на једном месту“, изложбе у оквиру ове три целине имају задатак „да произведу глобални увид у еволуцију архитектуре у јединствену модерну естетику“, као и да „у исто време открију, унутар процеса глобализације, опстанак јединствених националних карактеристика и особености које и даље постоје и развијају се упркос међународној сарадњи и размени које се интензивирају.“⁵⁸⁷ Колхас је кроз своју концепцију теме позвао учеснике да сагледају начине локалних усвајања модернитета, као и да препознају специфичне феномене који се развијају у локалним контекстима као одговор на глобалну појаву модернизма. Изложба је била конципирана као место излагања и истраживања у оквиру којег ће се покренути дијалог, и где експонати неће бити само финална презентација истраживања и поставки, већ ће у исто време бити и активни субјекти у том процесу. Како наводи Рем Колхас у објашњењу концепта изложбе, „након неколико Бијенала посвећених слављењу савремености, *Основе* ће за фокус имати историје“, односно (као кустос даље наводи), „биће о архитектури а не о архитектама“.⁵⁸⁸

Временски оквир који је поставио уметнички директор Колхас од 1914. до 2014. поклапа се у највећем делу са постојањем Југославије као државе, па је овако дефинисана централна тема Бијенала била добра прилика да земље следбенице Југославије испитају своје ставове према архитектури из овог периода и заједничке прошлости.

Републику Србију је на овој изложби представљао пројекат „14 – 14“ ауторског тима, који су чинили, Александар Хриб, Златко Николић, Јелена Радоњић, Марко Салапура и Игор Сладољев.⁵⁸⁹ Пројекат је био конципиран као инсталација из два дела. У централном делу павиљона били су представљени објекти – како наводи Љиљана Милетић Абрамовић – „сто карактеристичних објеката“, за сваку годину

⁵⁸⁷ „Fundamentals: Rem Koolhaas presents his Biennale“ *Domus* (2013), доступно на: <https://www.domusweb.it/en/news/2013/01/25/fundamentals-rem-koolhaas-presents-his-biennale.html>. Приступљено: 5. фебруара, 2018. године.

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ Пројекат је изабран на конкурс који је организован у сарадњи Министарства културе и информисања Републике Србије и Музеја примењене уметности. Стручни савет, односно жири који је одабрао решење чинили су: Љиљана Милетић Абрамовић, Игор Марић, Радивоје Динуловић, Милан Ђурић, Владимир Миленковић, Мирослава Петровић Балубцић и Борислав Петровић.

по један, чији избор „осликава могући карактер архитектонске продукције са локалног (српског и југословенског) нивоа значења.⁵⁹⁰ У бочним деловима павиљона приказиване су видео пројекције *in situ* рестаурације Музеја револуције народа и народности Југославије у Београду, аутора Вјенцеслава Рихтера, који никада није изведен, иако је био започет. Према речима Ивана Рашковића, комесара изложбе, овај део изложбе је и главна тачка презентације чија алегоричност доприноси успостављању принципа „14 – 14“ кроз који се јасно „оцртава чињеница да прошлост није структурисана као линеарна узрочност, него као поље или облак повезаности и утицаја“.⁵⁹¹ Селекција приказаних објеката, један објекат за сваку годину, била је заснована, како наводи један од аутора поставке, Златко Николић, на принципу „који је обећавао разноврсност, првенствено због разноврсности архитектонске продукције“⁵⁹² и који је имао за циљ да прикаже континуитет у грађењу. Увидом у изложбени материјал и одабране објекте уочава се да су сви приказани објекти изграђени на територији данашње Републике Србије (највећи број је у Београду) као и да аутори нису правили јасну разлику између различитих периода у оквиру којих су објекти настајали. Наиме, временски распон од 1914. до 2014. обухвата период настајања и нестанка више држава на овој територији, од Краљевине Србије, Краљевине Југославије, Југославије после Другог светског рата, па све до обновљене државности Републике Србије након 2006. године. Иако у Каталогу изложбе Златко Николић каже да уколико је „било нечега карактеристичног на нашим просторима, онда су то тако честа смена држава, промене просторних граница, читавих система и постулата на којима они почивају“, у самој поставци изложбе као и у селекцији објеката, то није видљиво. Уколико следимо премису аутора поставке да би говорити о „националном стваралаштву у периоду од 1914. до 2014.“ било немогуће без, како он наводи, „стављања Србије у контекст држава којима је припадала“, остаје питање у ком делу изложбе је то назначено и како

⁵⁹⁰ Љиљана Милетић Абрамовић, „Синкопе у времену модерности“ у *XIV међународна изложба архитектуре – Венецијанско Бијенале, Српски павиљон*, ур. Игор Сладољев (Београд: Музеј примењене уметности, 2014), VIII.

⁵⁹¹ Иван Рашковић, „Стварање доживљаја“ у *XIV међународна изложба архитектуре – Венецијанско Бијенале, Српски павиљон*, ур. Игор Сладољев (Београд: Музеј примењене уметности, 2014), III.

⁵⁹² Златко Николић, „Мноштво“ у *XIV међународна изложба архитектуре – Венецијанско Бијенале, Српски павиљон*, ур. Игор Сладољев (Београд: Музеј примењене уметности, 2014), XXIII.

поменућу поставку треба тумачити, или је тумачење остављено сасвим отворено сваком од посетилаца? Једно од могућих тумачења, може се рећи званичних, с обзиром да га нуди председник Стручног савета наступа Републике Србије на 14. Бијеналу, Љиљана Милетић Абрамовић, може се тражити у закључном параграфу текста „Синкопе у времену модерности“ који је саставни део Каталога изложбе:

„Савремени поглед младих архитеката, нове генерације неоптерећене сећањем на *ex – Yi* идентитет, фокусиран је на историју и открива континуитет дисконтинуитета и фрагментарност појава. Лебди питање шта се може сматрати сопственим избором, ослоном и наслеђем архитеката формираних у једном специфичном подручју Европе – у Србији, у Београду? Понуђена интерпретација архитектонског наслеђа из угла нове генерације показује неколико фаза модернитета, укрштање многих шанси, али и реална ограничења тренутка и средине у различитим друштвеним епохама.“⁵⁹³

Међутим, остаје нејасно која је то нова интерпретација архитектонског наслеђа, и које су фазе модернитета, поготову уколико прихватимо тезу једног од аутора поставке да за „процес архитектонског стваралаштва тешко да можемо рећи да је равна линија – то је пре низ циклуса“.⁵⁹⁴ У самој поставци се циклуси не издвајају јасно, поставка је у ствари „колаж“ састављен од „карактеристичних приказа изабраних изграђених објеката“⁵⁹⁵ са посебним приказом пројекта Музеја револуције народа и народности Југославије као „недовршеним модернистичким пројектом“ који „упућује на то шта је могла бити архитектура у веку Југославије“.⁵⁹⁶

У исто време, на Бијеналу архитектуре у оквиру националног павиљона Републике Хрватске, смештеног у оквиру Арсенала, приређена је изложба под називом „Fitting Abstraction, Croatia 1914–2014“ („Подесност апстракције“) у

⁵⁹³ Љиљана Милетић Абрамовић, „Синкопе у времену модерности“, IX.

⁵⁹⁴ Златко Николић, „Мноштво“, XXIII.

⁵⁹⁵ Ibid., XXII.

⁵⁹⁶ Љиљана Благојевић, „Век против Историја (pl.)“ у *XIV међународна изложба архитектуре – Венецијанско Бијенале, Српски павиљон*, ур. Игор Сладољев (Београд: Музеј примењене уметности, 2014), XIII.

оквиру које су аутори⁵⁹⁷ „(п)рихватајући провокативну тезу о модернизму као елиминатору националних архитектонских обиљежја“⁵⁹⁸ понудили, како они кажу, нешто другачију оптику „о модернизму као могућем носитељу локалног архитектонског идентитета.“⁵⁹⁹ Наиме, у павиљону Републике Србије на самој изложби, осим по годинама изградње, није јасно назначена разлика „српског и југословенског“⁶⁰⁰ нивоа значења, али, са друге стране, постоји јасан став о архитектури као артефакту који се посматра као „значајан материјални траг специфичног мултикултуралног друштва и југословенског контекста“⁶⁰¹. У оквиру павиљона Републике Хрватске, пак, који приказује исти период, „(р)азвијено је истраживање о хрватској модерној архитектури као потентном апарату: као истински преданом промотору модернитета, али истодобно и одрживом и оперативном носитељу културног идентитета.“⁶⁰²

Сама изложба била је конципирана као приказ „фундаменталних елемената архитектуре“⁶⁰³, односно као приказ основних архитектонских вредности подељених у осам тематских целина које приказују ове вредности као „темељне принципе 'граматике' националног архитектонског језика“ и које „надилазе сферу конкретних форми“.⁶⁰⁴ Кроз тематске целине (поетичка редукција, сублимација регионалног, контекстуални сензибилитет, култура урбанитета, генерисање друштвеног, уметничке сарадње, отворени системи и експериментално истраживање) у оквиру којих је представљено по осам конкретних хронолошки организованих архитектонских примера, формирана је изложбена инсталација од металних цеви која је, према речима Карин Шерман, требало да представља „посвету Вјенцеславу Рихтеру и његову павиљону с

⁵⁹⁷ Ауторски тим за изложбу Републике Хрватске на 14. Бијеналу архитектуре у Венецији чинили су: Карин Шерман, Игор Екштајн, Наташа Јакшић, Зринка Баришић Маренић, Мелита Чавловић, Мојца Смоде Цвитановић, Марина Смоквина и Сања Цвјетко Јерковић. За више информација о ауторском тиму и самој изложби видети на: <http://www.fittingabstraction.com/>.

⁵⁹⁸ Karin Šerman и Igor Ekštajn, *Fitting Abstraction, Croatia 1914–2014*, Katalog izložbe (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2016).

⁵⁹⁹ Ibid.

⁶⁰⁰ Љиљана Милетић Абрамковић, „Синкопе у времену модерности“, VIII.

⁶⁰¹ Ibid.

⁶⁰² Karin Šerman и Igor Ekštajn, *Fitting Abstraction, Croatia 1914–2014*.

⁶⁰³ Ana Šverko, „Podesnost apstrakcije i konkretizacija podesnosti“, 52.

⁶⁰⁴ Ibid., 53.

Миланског Тријенала из 1964.⁶⁰⁵ Архитектонски примери били су приказани путем физичких модела (макета) који су у односу на тематску целину којој су припадали имали специфичан начин моделовања и приказивања. Карин Шерман приликом објашњавања саме поставке изложбе, селекције примера и карактера експоната каже:

„ријеч је о низу концептуалних макета које моделирају специфичне апстрактне архитектонске операције и тиме потврђују како се вјештом упорабом таквих аутономних алата може успјешно постићи шири друштвени учинак, а кумулативно изградити и прижељкивана категорија идентитета и остварити зацртана културна амбиција. Ријеч је о специфично дијаграмираним макетама – материјалним приказима нематеријалних операција које примјери проводе.“⁶⁰⁶

Приказани примери су организовани хронолошки и обухватају објекте којима се равномерно покрива цео двадесети век и на тај начин, како наводи Шерман, документују континуитет и постојаност сваке од посматраних архитектонских вредности „упркос промјенама у подручју политичких, друштвених, економских и идеолошких оквира.“⁶⁰⁷ Међу примерима су сасвим очекивано и објекти који су настали у периоду након Другог светског рата, односно у оквиру југословенског културног простора, али се у овом случају они ни на један начин не апострофирају, већ се утапају у шире читање о „локалном архитектонском идентитету“ и „историјском континуитету“ развоја архитектуре у Хрватској.

Оно што је занимљиво у оба наступа у оквиру националних павиљона, и Србије и Хрватске, јесте чињеница да се у оквиру и једне и друге изложбе помиње Вјенцеслав Рихтер и његова архитектура. У павиљону Србије кроз неизграђени Музеј, а у павиљону Хрватске кроз парафразу павиљона Југославије на Тријеналу у Милану из 1964. године. Очигледно је да су и један и други државни наратив искористили овог аутора приликом своје презентације на светској позорници архитектуре. Оно што је такође занимљиво је да су оба наступа била конципирана

⁶⁰⁵Karin Šerman, „Modernitet kao identitet“, *Vijenac* 531–533 (2014). Доступно на: <http://www.matica.hr/vijenac/531%20-%20533/modernitet-kao-identitet-23489/>. Приступљено: 3. марта, 2017. године.

⁶⁰⁶Ibid.

⁶⁰⁷Ibid.

кроз приказ архитектонских примера (101 у случају Србије и 64 у случају наступа Хрватске), од којих је велики део настао за време трајања заједничке државе. Међутим, обе стране имају потпуно различите наративе у оквиру којих учитавају и примере и целокупни историјски период о којем је реч. У случају наступа Србије постоји назнака учитавања „српског и југословенског“ која се позиционира у шири наратив постјугословенског периода, са можда благом дозом југоносталгије, док се у случају изложбе Републике Хрватске ради о неутрализовању овог периода и успостављању континуалног развоја архитектуре, без икаквог утицаја југословенског периода, иако је реч о времену са великим бројем специфичности и утицаја на све делове културе, друштва и архитектуре.

Оно што је заједничко за оба наступа, јесте управо употреба изложби архитектуре за креирање нових наратива, нових читања и реартикулација. Имајући у виду да су обе изложбе биле постављене на истом месту, у оквиру истог институционалног оквира Бијенала архитектуре у Венецији, да су биле намењене истој публици, као и да су експонати били врло слични (с том разликом што су били представљени кроз два различита медија – цртеж и макете), оно што је изменило *изложбени комплекс* и наратив изложбе јесте управо другачији кустоски приступ. Кроз два различита кустоска приступа креирана су и два различита наратива која се у највећем делу односе на исти историјски период и на исте објекте архитектуре. Како је већ речено на почетку, мотиви за ово истраживање су били све већа заинтересованост за архитектуру насталу у оквиру Социјалистичке Југославије, као и све већи број истраживања која се односе на изложбе архитектуре као посебан модел кроз који је могуће истраживати историју и теорију архитектуре, као и промене унутар самог дискурса архитектуре. Прави увид у истраживани период, као и утицај изложби архитектуре и њихово значење, може се направити тек када се сва сазнања позиционирају у савремени контекст. Тек тада се на прави начин могу илустровати, описати и идентификовати сви просторни, институционални и културални механизми који обликују и формирају значење изложби архитектуре. У овом случају, можда ће најбоља илустрација свих наведених тврдњи бити изложба чије је отварање тек најављено, односно која ће се тек догодити и која ће тек показати свој карактер и *изложбени синдром*.

ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ

ИЗВОРИ КОЈИ СЕ ОДНОСЕ НА ОБЛАСТ АРХИТЕКТУРЕ

Архивска грађа

Документација Архива Југославије;
Документација Архива Музеја примењене уметности, Београд;
Документација Архива Музеја савремене уметности, Београд;
Документација Музеја науке и технике, Одељење архитектуре;
Архива Студентског културног центра у Београду;

Периодика

Arhitektura Urbanizam (Београд)
Arhitektura (Загреб)
Jugoslavija (Београд)
Tehnika (Београд)
Наше грађевинарство (Београд)
Изградња (Београд)
Čovjek i prostor (Загреб)
Годишњак града Београда (Београд)

Каталози изложби и пратеће публикације

Ignjatović, Bogdan. *Contemporary Yugoslav architecture*. Belgrade: Federal union of associations of Yugoslav architects, 1959. непагинирано (Каталог изложбе *Савремена југословенска архитектура* из 1959. године);
Каталог изложбе – „*Српска Архитектура 1900–1970*“. Београд: Музеј савремене уметности, 1972;
Каталог изложбе – *Салон Архитектуре*. Београд: Музеј примењене уметности. (сва издања каталога од 1974. до 1991. године);
Milunović, Vasilije, Branislav Mitrović, *Mostra Internazionale di Architettura La Biennale di Venezia 1991, Padiglione Jugoslavo /The International Exhibition of Architecture The Venice Biennale 1991, The Yugoslav Pavilion/ Међународна изложба архитектуре Венечкијански бијенале 1991, Jugoslovenski paviljon* (Београд: Музеј примењене уметности, 1991).

Најаве, прикази и реакције на изложбе

- „*Izložba bugarske arhitekture u Jugoslaviji*“. *Tehnika* (Београд), br. 1 (1948): 40–41.

- „Izložba građevinarstva na Zagrebačkom velesajmu“. *Naše građevinarstvo* (Beograd), br. 9–10 (1949): 745–747.
 - „Povodom tjedna tehnike u FNR Jugoslaviji“, *Arhitektura* (Zagreb), br.7 (1948): 29.
 - „Izložba društvenog standarda u Zagrebu“, *Arhitektura* (Zagreb), br.25–27 (1949), str. 61–75.
 - „Izložba švicarske arhitekture u Zagrebu“, *Urbanizam – arhitektura* (Zagreb), br. 9–12 (1951), str. 86–87; 104–105.
 - „Kolektivna izložba radova ing. arh. Vladimira Turine“, *Urbanizam – arhitektura* (Zagreb), br. 5–8 (1951): 128.
 - „Natječaj za idejni projekt Jugoslavenskog paviljona na izložbi u Bruxelessu 1958.g.“, *Arhitektura* (Zagreb) br. 10, 1–6 (1956): 67–70;
 - „Uži natječaj za Jugoslovenski paviljon za Svjetsku izložbu u Bruxellesu 1958. godine“, *Arhitektura* (Zagreb), br. 11, 1–6 (1957): 65–68;
 - „Uz međunarodnu izložbu arhitekture u Rabatu“, *Urbanizam – arhitektura* (Zagreb), br. 9–12 (1951), str. 84–85.
- Bogunović, Uglješa. „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura i Urbanizam* (Beograd) 47 (1967): 71–72;
- Koli, Nikolaj. „Sovjetska arhitektura“, *Југославија СССР* (Београд), бр. 24–25 (1947): 58–59.
- K.M. „Jugoslavenski paviljon u Torinu“, *Arhitektura* (Zagreb), 15, 3–4 (1961): 28–30;
- M.B. „Osvrt na izložbu jugoslovenske arhitekture u Londonu“, *Čovjek i prostor*, 97 (1960): 4;
- M.B. „Osvrt na izložbu jugoslovenske arhitekture u Londonu.“ *Čovjek i prostor*, 97 (1960);
- Manević, Zoran. „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“. *Arhitektura* (Zagreb), br. 93–94 (1967): 53–56;
- Marković, V. „Izložba građevinarstva NR Srbije u Beogradu“, *Arhitektura* (Zagreb), br. 8–10 (1948): 43.
- Mutnjaković, Andrija. „Paviljon Jugoslavije u Briselu“. *Arhitektura* (Zagreb) 12, 1–6 (1958): 47–53;
- Ostrogović, Kazimir. „Arhitektura SSSR 1917–1947. Povodom 30-godišnjice Oktobarske revolucije“. *Arhitektura* 3 (1947): 8.
- Radović, Ranko. „Arhitektura Svetske izložbe u Montrealu“. *Arhitektura i Urbanizam* (Beograd), 47 (1967): 61–70;
- Richter, Vjenceslav. „Predmet kao prostorni subjekt: Razmišljanja o izložbama“. *Mozaik* (Beograd) 3 (1954): 42–45, цитирано у Jasna Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb: Horetzky (2009): 328;
- Richter, Vjenceslav, Emil Weber. „Jugoslavenski paviljon na Međunarodnom velesajmu u Bruxellesu“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1958): 75.

- Richter, Vjenceslav, Zvonimir Faist. „Jugoslavenski paviljon na Međunarodnom velesajmu u Milanu“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 75.
- Richter, Vjenceslav. „Osvrt na arhitektonske rezultate izložbe u Bruxellesu 1958.“ *Arhitektura* (Zagreb) 12 (1958): 56–62.
- Stojić, Sofija. „Izložba savremene arhitekture Jugoslavije u inostranstvu“, *Arhitektura i Urbanizam* (Beograd), 1 (1960): 31;

Извори који се односе на теорију и праксу архитектуре у Југославији

- „Napomene redakcije uz članak prof. B. Maksimovića 'Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture'“, *Arhitektura* (Zagreb), 8–10 (1948): 76–80.
- Bernardi, Bernard. „O umijeću stanovanja“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 5–8 (1951): 114–115.
- Bilinkin, N. P. „Neposredni zadaci nauke o arhitekturi i građevinarstvu“, *Tehnika* (Beograd), b7 (1947): 179–184.
- Богдановић, Богдан и Иван Антић. *Уметници академици 1968–1978*. Београд: Галерија САНУ (1981).
- Dobrović, Nikola. *Savremena arhitektura 1 – postanak i poreklo*. Beograd: Građevinska knjiga (1965).
- Dobrović, Nikola. *Savremena arhitektura 2 – pobornici*. Beograd: Građevinska knjiga (1963).
- Dobrović, Nikola. *Savremena arhitektura 3 – sledbenici*. Beograd: Građevinska knjiga (1963).
- Gomboš, Stjepan. „Uloga arhitekta kod projektiranja“, *Arhitektura* (Zagreb), 8–10 (1948): 72–73.
- Horvat- Pintarić, Vera. *Vjenceslav Richter*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970.
- Horvat, Pintarić Vera. *Josip Seissel*. (1978). Zagreb: Galerija Nova, 1978.
- Krajgher, Mira. „Nekoliko misli o liniji naše arhitekture“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 126–129; *Tehnika* (Beograd), 1 (1948): 33–Maksimović, Branko. „Ka diskusiji o aktuelnim problemima naše arhitekture“, *Arhitektura* (Zagreb), 8–10 (1948): 73–75.
- Maksimović, Branko. „O teorijskom i naučnom radu u oblasti sovjetske arhitekture (Izvod iz predavanja u okviru proslave 30-godošnjice Velike oktobarske socijalističke revolucije u Domu sovjetske kulture u Beogradu, 29 X 1947)“, *Arhitektura* (Zagreb)
- Macura, Milorad. „Stanovanje“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1950): 23–29.
- „Konkursi za Dom Centralnog komiteta KPJ i zgradu Predsedništva vlade FNRJ“, *Tehnika* (Beograd), 6 (1947): 141–147.
- Macura, Milorad. „Problematika naše arhitekture u svetlosti konkursa za zgradu Predsedništva vlade FNRJ“, *Arhitektura* (Zagreb), 3 (1947): 3–17. (Zagreb), br. 4–6 (1947–1948): 15–16.

- Маневић, Зоран. „Архитектура и политика (1937–1941)“, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* (Нови Сад), 20 (1984): 292–308.
- Maneвић, Zoran. „Iz muzeja: Urbanisti pod zakletvom“, *Komunikacija* (Beograd), 48 (1986): nepaginirano.
- Marković, Zvonko. „Plastika Vjenceslava Richtera (1968)“, *Život umjetnosti – Časopis za pitanja likovne kulture i umjetnosti* (Zagreb): Matica hrvatska (1968): 198–200.
- Минић, Оливер. „Једна нова просторна концепција музеја“. *Архитектура урбанизам*. Београд (1966).
- Минић, Оливер. „Конкурс за зграду Модерне галерије у Београду“. *Архитектура урбанизам*, Београд (1960).
- Минић, Оливер. „Модерна галерија у Београду“. *Архитектура урбанизам*. (Београд), 1962.
- Minić, Oliver. „Struktura grada i centri društvenog života“, *Arhitektura* (Zagreb), 1–4 (1950).
- Minić, Oliver. „Pregled urbanističke i arhitektonske delatnosti u Jugoslaviji 1945–1965“, *Tehnika* (Beograd), (1966): 49–66.
- Mohorovičić, Andrija. „Prilog teoretskoj analizi problematike arhitektonskog oblikovanja“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 1–2 (1950): 5–12.
- Mohorovičić, Andrija. „Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja“, *Arhitektura* (Zagreb), 1–2 (1947): 6–8.
- Mutnjaković, Andrija. „Viktor Kovačić“. *Arhitektura* (Zagreb), (1965).
- Mutnjaković, Andrija. *Biourbanizam*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, (1982).
- Nestorović, Bogdan. „Za novi lik socijalističkog arhitekta“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1950): 14–15.
- „O socijalističkoj arhitekturi (Predavanje arh. B. Stojanovića održano u Ruskom domu 22.X 1947. godine)“, *Arhitektura* (Zagreb), 4–6 (1947–1948): 14.
- Ostrogović, Kazimir. „O arhitekturi“, *Tehnika* (Beograd), 1 (1946): 6–7.
- Petrović, Branko. „O našoj arhitektonskoj teoriji“. *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 5–6 (1950): 89.
- Planić, S. „Problematika naše sadašnje arhitekture“, *Tehnika* (Beograd), 10–12 (1948): 292–296.
- Richter, Vjenceslav. *Sinturbanizam / Vjenceslav Richter*, (1964). Zagreb: Mladost, (1964).
- Richter, Vjenceslav. „Natječaj za idejno rješenje zgrade Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije“. *Arhitektura* (Zagreb), 1961.
- Saičić, Nikola. „1946–1981. Osvrt na dela arhitektonske baštine“ (1981). *Izgradnja* (Beograd), 11(1981): 12.
- Seissel, Josip. „Osvrt na protekle arhitektonske natječaje“. *Arhitektura* (Zagreb), 8–10 (1948): 67–69.
- Stojanović, Bratislav. „O nekim pitanjima arhitekture kod nas. Povodom konkursa za tipove školskih zgrada na selu“. *Tehnika* (Beograd), 5–6 (1949): 186–192.

- Stojanović, Bratislav i Uroš Martinović. *Beograd: 1945–1975, urbanizam i arhitektura*. Beograd: Tehnička knjiga (1978).
- Ševgić, Neven. „Realizam sovjetske arhitekture. (Povodom brošure N.J. Kolija). *Arhitektura* (Zagreb), 4–6 (1947–1948): 16.
- Ševgić, Neven. „Stvaralačke komponente arhitekture FNRJ“. *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 5–6 (1950): 5–40.
- Ševgić, Neven. „Zablude i kriza buržoaske arhitekture“. *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 129–131.
- Ševgić, Neven. „Arhitektonsko nasleđe naroda Jugoslavije“. *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 6.
- Ševgić, Neven. „Regionalna i suvremena arhitektura – Uz Rašićinu stambenu kuću u Makarskoj“ (1961). Zagreb: Vjesnik, 12.2.1961. str 7–8.
- Ševgić, Neven. „Teze o modernoj arhitekturi“ (1955). (Predgovor knjizi: Richards, J.M. *Moderna arhitektura*. Prevod: Gvozdenović S.), Zagreb: Mladost, 7–10.
- Štraus, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990*. Sarajevo: Svjetlost (1991).
- Štraus, Ivan. *Nova bosanskohercegovačka arhitektura 1945–1975* Sarajevo: Svjetlost, (1977).
- Tkalčić, Vladimir. „Na putovima socijalističke muzeologije“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 9–10 (1950): 5760.

Говори, реферати, саопштења и резолуције

- „Zaključci savetovanja arhitekata FNRJ po pitanjima arhitekture i urbanizma“, *Tehnika* 6, 1 (1951):6–13.
- „Zaključci Skupštine Društva inženjera i tehničara NR Srbije“, *Izgradnja* 3, 5 (1949): 32–33;
- Vjenceslav Richter. „Ulomci iz uvodnog referata Savjetovanja na Ohridu (13–15. V 1960), 'Našarhitektonski izraz'“. *Čovjek i prostor*, 98 (1960): 1–2; *Prateća publikacija I kongresa Saveza društava arhitekata Jugoslavije, održanog u Beogradu 12–14.juna 1958.godine*, Beograd: Savez društava arhitekata FNRJ (1958).
- „Govor ministra FNRJ Vlade Zečevića na svečanosti prilikom otvaranja radova na izgradnji Novog Beograda“, *Arhitektura* (Zagreb), 8–10, (mart, april i maj 1948): 7–8.
- „Graditeljstvo u petogodišnjem planu 1947–1951“. *Arhitektura* (Zagreb), 1–2 (1947): 4–5.
- „Даљи задаци наше социјалистичке изградње (из реферата друга Едварда Кардеља на V Конгресу Комунистичке партије Југославије)“. *Народно задругарство*, 7–14.
- „Zaključci sa savetovanja predstavnika redakcionih odbora stručno-tehničkih časopisa, organa saveza DITJ-a i onih, koje izdaju ustanove saveznog zančaja, održanog 27. VI 1948. godine u Beogradu“, *Arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1948): 61–62.
- „Internacionalno savjetovanje arhitekata u Bruxellesu“. *Arhitektura* (Zagreb), 3 (1947): 33.

„Međunarodna unija arhitekata – Paris. Pravilnik međunarodnih konkursa arhitekture i urbanizma“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 5–8 (1951): 129–131.

Momčilović, Dragoljub. „Drugi Kongres Međunarodne unije arhitekata u Maroku“, *Urbanizam – arhitektura* (Zagreb), 9–12 (1951): 118–119.

„Pismo saveza DITJ – Centralnom komitetu KPJ“, *Arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1948): 53–54.

„V конгрес КПЈ и задружне организације“, *Народно задругарство*, (Београд), 4–5 (1948): 3.

„Поводом Петог конгреса Комунистичке партије Југославије“, *Arhitektura* (Zagreb), 8–10 (1948): 4–6.

„Прво саветовање архитеката и урбаниста ФНРЈ у Дубровнику“, *Arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1950): 4–13.

„Предлог за реорганизацију пројектантске службе“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 9–10 (1950): 67–69.

„Резолуција II Конгреса инжењера и техничара Југославије о извршењу Петогодишњег плана и задацима техничких стручњака“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 113–121.

„Резолуција секције архитеката на II. Конгресу инжењера и техничара Југославије“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 5.

„Резултати такмичења за зграде СККПЈ, Претседништва владе ФНРЈ и Репрезентативног хотела у Београду“, *Arhitektura* (Zagreb), 1–2 (1947): 60.

„Уводник“, *Arhitektura* (Zagreb), 1–2 (1947): 3.

Šegvić, Neven, Milorad Macura i Riko Marasović, ur. „Прво саветовање архитеката и урбаниста ФНРЈ у Дубровнику – Закључци Првог саветовања архитеката ФНРЈ о питањима урбанизма и архитектуре, одржаног у Дубровнику од 23. до 25. новембра 1950.“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1950): 4–13.

Пратећа публикација I конгреса Савеза друштава архитеката Југославије, одржаног у Београду 12–14. јуна 1958. године, Београд: Савез друштава архитеката ФНРЈ, (1958).

ИЗВОРИ СА ТЕЖИШТЕМ У ОБЛАСТИ ВИЗУЕЛНИХ УМЕТНОСТИ

Извори који се односе на организацију, реализацију и приказ изложби ликовних уметности у земљи и иностранству

Bauer, A. „Osvrt na izložbu jugoslavenske srednjevekovne umjetnosti u Parizu“, *Urbanizam i arhitektura* (Zagreb), 5–6 (1950): 73–77.

„Изложба ликовних уметника ФНРЈ“, *Југославија СССР* (Београд), 43 (1949): 30.

„Изложба ликовних уметника ФНРЈ“, *Југославија СССР* (Београд), 43 (1949): 30; С. П. Лебедјански, „Изложба совјетских сликара у Београду“, *Југославија СССР*

(Београд), 22 (1947): 8–12; Vjenceslav Richter, et al. „Изложба knjiga NR Hrvatske u Zagrebu“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 73–74; Momčilo Stevanović, „Изложба slika Uroša Predića i Paje Jovanovića“, *Југославија СССР* (Београд), 44 (1949): 29–32.

Лебедјански, С. П. „Изложба совјетских сликара у Београду“, *Југославија СССР* (Београд), 22 (1947): 8–12.

Richter, Vjenceslav, et al. „Изложба knjiga NR Hrvatske u Zagrebu“, *Arhitektura* (Zagreb), 13–17 (1948): 73–74.

Stevanović, Momčilo. „Изложба slika Uroša Predića i Paje Jovanovića“, *Југославија СССР* (Београд), 44 (1949): 29–32.

Говори, реферати, саопштења и резолуције

Govor druga Edvarda Kardelja na svečanom zasjedanju slovenske Akademije znanosti i umjetnosti“, *Arhitektura* (Zagreb), 25–27 (1949): 3–4.

„О једној страни борбе за нову, социјалистичку культуру и умјетност. Рјеџ Радована Зоговића у дискусији на Петом конгресу КПЈ“, *Arhitektura* (Zagreb), 11–12 (1948): 54–57.

„Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца (Праг 20–29. мај 1948)“, *Музика* (Београд), 1 (1948): 103.

„Резолуција“, *Југославија СССР* (Београд), 41–42 (1949): 16.

„Rezolucija Društva za kulturnu saradnju Jugoslavije sa SSSR“, *Југославија СССР* (Београд), 43 (1949): 27–28.

„Реферат на годишњој скупштини Друштва за културну сарадњу Србије са СССР, одржаној на дан 17 априла 1949. год.“, *Југославија СССР* (Београд), 41–42 (1949): 12–15.

ИЗВОРИ КОЈИ СЕ ОДНОСЕ НА

ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ, КУЛТУРАЛНИ КОНТЕКСТ

Supek, Rudi. „Naši likovni stvaraoci i kulturna situacija. Osvrt na jednu anketu“ *Praxis* 4 (1970).

Životić, M. „Socijalizam i masovna kultura“ *Praxis* 2 (1964): 258–268.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ

ИЗВОРИ КОЈИ СУ ОД ЗНАЧАЈА ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ

Претходна истраживања која се односе на

изложбе архитектуре у оквиру Југославије:

- Bjažić Klarin, Tamara. "Internacionalni stil – izložba međuratnog Zagreba (1928. – 1941.)." *Radovi instituta povijesti umjetnosti* 31 (2007): 313 – 326.
- Galjer, Jasna. *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*. Zagreb: Horetzky, 2009.
- Kulić, Vladimir. "An Avant-Garde Architecture for an Avant-Garde Socialism: Yugoslavia at EXPO '58." *Journal of Contemporary History* 46:1 (January 2012): 160–183.
- Kulić, Vladimir. "'East? West? Or Both?': Foreign Perceptions of Architecture in Socialist Yugoslavia", *Journal of Architecture* 14:1 (2009): 87–105.
- Ристић, Снежана. „Завирити у будућност“, *Време* (612), 26. септембар 2002: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=322633>.

Истраживања која се односе на теорију и праксу архитектуре у Југославији:

- Благојевић, Љиљана. *Нови Београд: Оспорени модернизам*. Београд: Завод за издавање уџбеника (2007).
- Игњатовић, Александар. *Југословенство у архитектури: 1904–1941*. Београд: Грађевинска књига (2007).
- Кадиевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига (1997).
- Manević, Zoran. „Od socrealizma do autorske arhitekture“, *Tehnika* (Beograd), 3 (1970): 390–400a.
- Manević, Zoran. „Novija srpska arhitektura“, u: *Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti (1972): 7–38.
- Macura, Milorad. „Arhitekt i projektovanje (1950)“, u: *Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti (1972): 59–63.
- Manević, Zoran. *Leksikon srpskih arhitekata XIX i XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga (2000).
- Mrduljaš, Maroje. Vladimir Kulić, eds., *Unfinished Modernizations Between Utopia and Pragmatism*. Zagreb: Croatian Architects Association (2012).
- Просен, Милан. „О соцреализму у Србији и његовој појави у архитектури“, *Наслеђе* (Београд), 8. (2007):. 95–118.
- Perović, Miloš R. ur. *Istorija moderne arhitekture. Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti. Knjiga 2B*. Beograd: Arhitektonski fakultet (2000).
- Thaler, Wolfgang, Maroje Mrduljas, Vladimir Kulic, *Modernism In-between The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia* . Berlin: jovis Verlag GmbH (2012).

Историографски прикази који се односе на истраживани период у оквиру југословенског друштва:

- Bošković, Dušan. *Stanovišta u sporu: stanovišta i sporovi o slobodi duhovnog stvaralaštva u srpsko-hrvatskoj periodici 1950–1960*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije (1981).
- Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*. Beograd: Rad (1988).

- Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik (2013).
- Galjer, Jasna. "Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. Stoljeća." *Radovi instituta povijesti umjetnosti* 36 (2012): 219 – 226.
- Galjer, Jasna i Iva Ceraj. "Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama Porodica i domaćinstvo 1957.-1960. Godine." *Radovi instituta povijesti umjetnosti* 35 (2011): 277-296.
- Klasić, Hrvoje. *Jugoslavija i svijet 1968*. Zagreb: Ljevak (2012).
- Kolešnik, Ljiljana. *Između istoka i zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti (2006).
- Kolešnik, Ljiljana. "Delays, Overlaps, Irruptions: Croatian Art of 1950's and 1960's", in *Different Modernisms, Differnt Avantgardes*, ed. Sirje Helme. Tallinn: KUMU (2009): 123–140.
- Kolešnik, Ljiljana. "A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions. Yugoslav society in the 1960s as a Framework for New Tendencies." *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010): 211 – 224.
- Kolešnik, Ljiljana. "Prilozi interpretaciji hrvatske umjetnosti 50-ih godina. Prikaz formativne faze odnosa moderne umjetnosti i socijalističke Države." *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 29 (2005): 307-315.
- Марковић, Предраг Ј. *Београд између Истока и Запада 1948–1965*. Београд: Новинско-издавачка установа / Службени лист СРЈ (1996).
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1978*. Beograd: Nolit (1980).
- Piotrowski, Piotr. *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
- Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik (2012).

ИЗВОРИ КОЈИ СЕ ОДНОСЕ НА ШИРИ ПРИКАЗ ИЗЛОЖБИ КАО МЕДИЈА У ОБЛАСТИ ВИЗУЕЛНИХ УМЕТНОСТИ И АРХИТЕКТУРЕ

Радови и истраживања који се директно односе на изложбе архитектуре:

- Arrhenius, Thordius, Mari Lending, Wallis Miller and Jeremie Michael McGowan, eds. *Exhibiting Architecture: Place and Displacement*. Zurich: Lars Muller Publishers, 2014.
- Betsky, Aaron, Jeffrey Kipnis, Frederic Migayrou, Terence Riley and Joseph Rosa. "Exhibiting architecture, The Praxis questionnaire for architectural curators." *Praxis: Journal of writing and building* vol. 7 (2005): 106–119.
- Bergdoll, Barry. "The pavilion and the expanded possibilities of architecture." In *The Pavilion: Pleasure and Polemics in Architecture*, edited by P. C. Schmal, 13–33. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Bergdoll, Barry. "Curating History." *Journal of the Society of Architectural Historians* 57/3 (1998): 257+666.
- Bois, Yve-Alain, Denis Hollier and Rosalind Krauss. "A conversation with Jean-Louis Cohen." *October* (1999): 3–18.

- Buchanan, Peter. "Exhibiting Architecture." *The Architectural Review* vol.181 (1987): 4–6.
- Васиљевић Томић, Драгана и Мариела Цветић, „Wohnlich, Венецијанско бијенале архитектуре 2008 – изложба и њена генеза“, *Архитектура и урбанизам*, 24–25 (2009): 22.
- Castillo, Greg. „Peoples at an Exhibition. Soviet Architecture and the National Question“, in: Lahusen, Thomas and Evgeny Dobrenko, ed. *Socialist Realism Without Shores*. Durham and London: Duke University Press, 1997, pp. 91–119.
- Carter, Jenifer. "Architecture by Design: Exhibiting Architecture Architecturally." *Media Tropes* 8/2 (2012): 28–51.
- Colomina, Beatriz. *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*. Sternberg Press, 2014.
- Cohen, Jean-Louis. "Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History." *Journal of the Society of Architectural Historians* 58/3 (1999): 316–325.
- Di Carlo, Tina. *The Construction of an Exhibition within Architecture Culture: Deconstructivist Architecture The Museum of Modern Art, 1988*. Doctoral thesis. The Oslo school of Architecture and Design, 2016.
- Derossi, Pietro. "Exhibiting Architecture" *Domus* no. 794 (1997): 108.
- Eco, Umberto. "How an exposition exposes itself" In *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, edited by N. Leach, London: Routledge (1997): 202–204.
- Eco, Umberto. "A Theory of Expositions." In *Travels in Hyperreality: essays*, edited by Harcourt, (1986): 291–307.
- Exhibitions Showing and Producing Architecture, *OASE* 88 (2012).
- Feireiss, Kristin. Jean-Louis Cohen, *The Art of architecture exhibitions*. Rotterdam: NAI Publishers, 2001.
- Feireiss, Kristin. "It's not about Art." In *The Art of Architecture Exhibitions*, edited by Kristin Feireiss, 14. Rotterdam: Nai Publishers, 2001.
- Lootsma, Bart. "Forgotten Worlds, Possible world." In *Art of Architecture Exhibitions*, edited by Kristin Feireiss and Jean-Louis Cohen, Rotterdam: NAI Publishers, (2001): 16–24.
- Kipnis, Jeffrey. "Exhibiting Architecture: The Praxis Questionnaire for Architectural Curators." *Praxis Journal of Writing and Building*, no. 7 (2005): 110.
- Levy, Aaron and William Menking, eds. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: Architectural Association (2010).
- Markovitz, Gayle. "Exhibit eg? When Architecture Makes a Show of Itself, Something Always Gets Lost." *Icon* no.1. (2003). Available at: www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2381#_jump0_. Accessed 15. 05.2015.
- Miller, Wallis. "Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880–1931." In *Architecture and Authorship*, edited by Tim Anstey, Katja Grillner and Roff Hugues, London: Black Dog Publishing (2007): 98–107.
- O'Donnell, Natalie Hope. *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct*. Doctoral Thesis. Oslo School of Architecture and Design, 2016.
- Pekonen, Eeva Liisa, Carson Chan and David Andrew Tasman, eds. *Exhibiting Architecture: A Paradox?*. New Haven: Yale School of Architecture, Yale University (2015).
- Podrecca, Boris. "The Exhibition: A Substitute Reality." In *The Art of Architecture Exhibitions*, Edited by Kristin Feireiss, 54. Rotterdam: Nai Publishers (2001).

- Sparke, Penny and Deyan Sudjic. *Representing Architecture. New Discussions: Ideologies, Techniques, Curation*. London: Design Museum (2008).
- Stritzler-Levine, Nina. "Curating History, Exhibiting Ideas: Henry-Russell Hitchcock and Architecture Exhibition Practice at the MoMA." In *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography*, edited by Frank Salmon. New Haven and London: University Press (2006): 33–67.
- Schrenk, L. "From historic village to modern pavilion: The evolution of foreign architectural representation at international expositions in the 1930s." *National Identities* vol.1, no.3 (1999): 287–311.
- Tabibi, Baharak. *Exhibitions as the Medium of Architectural Reproduction 'Modern Architecture: International Exhibition'*. Master thesis. Middle East Technical University, 2005.
- Treib, Marc. "The Subject and its Surrogate: the Grammar of Architectural Exhibitions." In *ICAM8, 8th International Confederation of Architectural Museums*, edited by Angela Giral. New York: ICAM (1996): 93–99.
- Ursprung, Philip. "The Indispensable Catalogue." *Log Journal for Architecture*, no. 20 (2010): 50.
- Valle, Pietro. "Exhibiting Architecture, Another Missed Opportunity." *Esposizioni* (2006). Available at: http://architettura.supereva.com/esposizioni/2002092/index_en.htm. Accessed 15.05.2015.
- Wesemal, Pieter van. *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798–185–1970)*. Rotterdam: 010 Publishers, 2001.
- West, Kim. *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963 – 1977*. Doctoral thesis. Södertörn University, 2017.

Музеји и музеологија

- Altshuler, Bruce. (ed.) *Collecting the New- Museums and Contemporary Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Barrett, Jennifer. *Museums and the Public Sphere*. Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2007.
- Bennett, Tony. *The birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1995.

Радови и истраживања која се односе на изложбе у области визуелних уметности

- Alpers, Svetlana. "The Museum as a Way of Seeing," in *Exhibiting Cultures*, ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991): 26.
- Bennett, Tony. „The Exhibitionary Complex,“ in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996): 82;

- Greenberg, Reesa – Ferguson, Bruce – Nairne, Sandy eds. *Thinking About Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996.
- Filipovic, Elena. „The Global White Cube“, In *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic. Cambridge/MA,: MIT Press, 2006.
- Hui, Yuk and Andreas Broeckmann (eds.). *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Meson Press.
- Kastelic, Maja „Contemporary exhibition: The rhetoric of the image“, pristupljeno 12. decembra 2011, <http://koperseminar.pbworks.com/w/page/6815898/Papers>.
- László, Zsuzsa ed. *Parallel Chronologies – An Archive of East European Exhibitions*. Доступно на: tranzit.org. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>
- Maroević, Ivo. „Izložba kao oblik muzejske komunikacije“. *Osječki zbornik* 21 (1994): 290.
- Mensch, Peter van. “Characteristics of exhibitions.“ *Museum Aktuell* 92 (2003): 3980-3985.
- McLuhan, Marshall. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2008.
- Mirzoeff, Nicholas. (ed.) *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 1998.
- Roche, M. “Mega-events, time and modernity: On time structures in global society.” *Time and Society* vol.12, no.1 (2003): 99–126.
- Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass,: MIT Press, 1998.
- Šuvaković, Miško. „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“, *PlatformaSCCA* 3 (2002), www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm;
- Dorothee Richter, „Exhibitions as cultural practices of showing- pedagogics, “ *On curating* 9 (2011): p.49, pristupljeno 15. januara, 2010, http://www.on-curating.org/issue_09.php.
- Ward, Martha „What's Important About the History of Modern Art Exhibitions?“, in *Thinking about Exhibition*, ed. Reesa Greenberg, Sandy Nairne, and Bruce W. Ferguson (New York: Routledge, 1996): 454.

Теоријски извори који се односе на појам излагања и на изложбене праксе генерално

- Barker, Emma. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion, 2001.
- Chaplin, Sarah and Alexandra Stara. Eds. *Curating Architecture and the City*. London and New York: Routledge, 2009.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass,: The MIT Press, 1990.
- Karp, Ivan , Lavine, Steven D. eds. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. London, Washington D.C.,: Smithsonian Institution Press, 1991.

- Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. London, New Haven: Yale University Press, 2009.
- Macdonald, Sharon. *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. London, New York: Routledge, 1997.
- MacLeod, Suzanne, Laura Hourston Hanks and Jonathan Hale, eds. *Museum Making - Narratives, Architectures, Exhibitions*. London and New York: Routledge, 2012.
- Noordegraaf, Julia. *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam: Nai, 2004.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded edition. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999 (1976).
- O'Neill, Paul, Mik Wilson eds. *Curating and the Educational Turn*. London, Amsterdam: Open Editions-de Appel, 2010.
- O'Neill, Paul. Action Man: Interview with Seth Siegelaub. *The Internationaler*, 1 (2006): 5–7.
- Osten, Marion von. „A Question of an Attitude—Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Public, Organising Exhibitions.“ In *In the Place of the Public Sphere?* ed. Simon Sheikh. Berlin: B_Books (2005): 142–166.
- Putnam, James. *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London: Thames and Hudson, 2009.
- Sherman, Daniel J. – Rogoff, Irit. eds. *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. CA: Sage, 1997.

ОСТАЛИ ИЗВОРИ И РЕЛЕВАНТНЕ ИНФОРМАЦИЈЕ – ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

Историографија

- Bak-Mors, Suzan. *Svet snova i katastrofa. Nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*. Prevod Aleksandra Kostić. Beograd: Beogradski krug, 2005.
- Hobsbaum, Erik. *Doba extrema: istorija kratkog dvadesetog veka 1914–1991*. Beograd: Dereta, 2002.

Југославија

- Bošnjak, Sreto, Jasminka Đerković, Natalija Cerović. *Socijalistički realizam u Srbiji 1945–1950. Izložba*. Beograd: Udruženje likovnih umetnika Srbije, 1989.
- Gal Kirn, Conceptualisation Of Politics And Reproduction In The Work Of Louis Althusser: *Case Of Socialist Yugoslavia*, DISSERTATION, UNIVERSITY OF NOVA GORICA GRADUATE SCHOOL, Nova Gorica, 2012.
- Lampe, John R. *Yugoslavia as History: Twice There Was a Country*. 2nd ed. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2000.

- Luthar, Breda and Maruša Pušnik (eds.). *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*. Washington: New Academia Publishing, 2010.
- Marković, Predrag. „Ideologija standarda jugoslovenskog režima 1948–1965“. *Tokovi Istorije*, 1–2 (1996): 7–20.
- Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis/Remont, 2001.
- Meier, Viktor. *Yugoslavia: A History of its Demise*. London and New York: Routledge, 1999.
- Patterson, Patrick Hyder. *Bought and Sold: Living and Losing the Good Life in Socialist Yugoslavia*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- Prica, Ines i Lada Čale Feldman, ur. *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006.
- Ramet, Sabrina P. *Thinking about Yugoslavia: Scholarly Debates about the Yugoslav Breakup and the Wars in Bosnia and Kosovo*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Revolucionarno slikarstvo: umetnost i revolucija*. Zagreb: Spektar, 1977.
- Senjković, Reane. *Izgubljeno u prijenosu. Iskustvo soc kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2008.
- Тодић, Миланка. *Фотографија и пропаганда 1945–1958*. Бања Лука: Књижевна задруга, 2005.
- Đurić, Dubravka, and Miško Šuvaković. *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Архитектура

- Argan, Giulio Carlo. *Arhitektura i kultura*. (1989). Prevod Smiljka Malinar. Ur. Ješa Denegri. Split: Logos, 1989.
- Avermaete, Tom and Dirk van den Heuvel. *Architecture And The Welfare State*. Edited by Mark Swenarton. London and New York: Routledge, 2015.
- Benjamin, Andrew. *Writing Art and Architecture*. Melbourne: RE.Press, 2010.
- Coates, Nigel. *Narrative Architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2012.
- Colomina, Beatriz и Joan Ockman, *Architectureproduction*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988.
- Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, (1994), The MIT Press, Cambridge, Mass. 1996.
- Crysler, C. Greig. *Writing Spaces: Discourses of Architecture, Urbanism, and the Built Environment, 1960-2000*. New York and London: Routledge, 2003.
- Elman Zarecor, Kimberly. *Manufacturing A Socialist Modernity: Housing in Czechoslovakia, 1945–1960*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 2011.
- Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura. Kriička istorija*. Prevod Marko Nikolić. Beograd: Orion Art, 2004.
- Hayes, Michael K. ed. *Architecture Theory since 1968*. New York: MIT Press, 1998.
- Hayes, Michael K. *Modrnism and Posthumanist Subject*. Cambridge. Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992.

- Ibelings, Hans. *Supermodernism – Architecture in the Age of Globalization*. NAI Publishers, Rotterdam, 2002.
- Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- Jarzombek, Mark. “The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 58/3 (1999): 488-493.
- Jovanović, Miodrag. *Muzeologija i zaštita spomenika kulture*. Beograd: Filozofski fakultet, Plato, 1994.
- Kostof, Spiro. *A History of Architecture: Settings and Rituals*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kwinter, Sanford. *Architectures of Time: Toward the Event in Modernist Culture* (2002). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Lavin, Sylvia. “Theory into History, Or, the Will to Anthology.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 58/3 (1999): 494 – 499.
- Lipstadt, Hélène. „Can ‘Art Professions’ Be Bourdieuean Fields Of Cultural Production?The Case Of The ArchitectureCompetition“, *CULTURAL STUDIES* 17 (3/4) (2003): 390 – 418.
- Lavin, Silvia. “A little less conversation please.” *Journal of Architectural Education* Vol 64. no. 2 (2011): 83.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1531314X.2010.01131.x/abstract>.
- Manević, Zoran. *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 1979.
- Marković, Tomislav. *Neimar arhitekta Mihailo Janković. Arhitektura urbanizam* (Beograd), 78–79. Beograd, 1977.
- Markus, Thomas A. i Deborah Cameron. *The Words Between the Spaces: Building and Language*. London and New York: Routledge, 2002.
- Merrifield, Andy. *Dialectical Urbbanism: Social Struggles in the Capitalist City*. New York: Monthly Review Press, 2002.
- Ots, Enn. *Decoding Theoryspeak: An illustrated guide to architectural theory*. London and New York: Routledge, 2011.
- Psarra, Sophia. *Architecture and Narrative: The formation of space and cultural meaning*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.
- Reinhold, Martin. *The organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge, London: MIT Press, 2003.
- Rendell, Jane, Jonathan Hill, Murray Fraser and Mark Dorrian. (eds.) *Critical Architecture*. London and New York: Routledge, 2007.
- Saunders, William (ed.). *Commodification and Spectacle in Architecture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005.
- Snodgrass, Adrian and Richard Coyne. *Interpretation in Architecture: Design as a Way of Thinking*. London: Routledge, 2006.
- Stieber, Nancy. “Architecture between Disciplines.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 62/2 (2003): 176-177.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. (1973) Cambrige. Mass: MIT Perss, 1979.
- Udovički, Danilo. “Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin’s Revolution from Above, 1928–1938”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 4 (2009): 467–95.

Wallenstein, Sven – Olov. *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

Уметност

Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*. Novi Sad: Svetovi, 1993.

Denegri, Ješa. *Šezdesete: teme srpske umetnosti 1960–1970*. Novi Sad: Svetovi, 1995.

Denegri, Ješa. *Sedamdesete: teme Srpske umetnosti (1970–1980)*. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Erjavec, Ales. Ed. *Postmodernism and the Postsocialist Condition - Politicized Art under Late Socialism*, London, Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 2003.

Lebhaft, Karla. "Benigna subverzija: umjetnost i ideologija u visokom modernizmu." *Art and Subversion* No. 1/3 (2012): LC.5.

Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945–1968* (2001). Beograd: Beopolis, 2001.

Мереник, Лидија. *Међунпростор, амбис, стил губитка* (1994). cyberrex.org/visualart/tekst

Merenik, Lidija. *The Yugoslav experience or what happened to Socialist Realism*. (1998). Moscow Art Magazine N°22, str.71–77. Moskva, 1998.

Protić, Miodrag. B. *Srpsko slikarstvo XX veka*, drugi tom. Nolit: Beograd, 1970.

Trifunović, Lazar. *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Nolit: Beograd, 1973.

Šuvaković, Miško. „Od socrealizma preko modernizma do neoavangarde, *Tesalina* (Beograd), 1 (zima 1993): 65–71.

Општа литература

Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? And Other Essays*. (translated by David Kishik and Stefan Pedatella). Stanford: Stanford University Press, 2009.

Arent, Hana. *Izvori totalitarizma*. Prevod Slavica Stojanović, Aleksandra Bazajetov-Vučen. Beograd: Feministička izdavačka kuća, 1998.

Benjamin, Walter. *Eseji*. Prevod Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.

Benjamin, Walter. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*. Prevod Milan Tabaković. Beograd: Nolit (1974): 114–149.

Benjamin, Walter. *Uz kritiku sile*. Prevod: Snješka Knežević. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1971.

Benjamin, Valter. *O fotografiji u umetnosti*. (1982). Prevod: Jovica Aćin. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.

Gilman, Nils. *Mandarins of the Future: Modernization Theory in Cold War America*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2003.

- Giorgi, Liana, Monica Sassatelli, Gerard Delanty. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London and New York: Routledge, 2011.
- Епштејн, Михаил. *Постмодернизам*. Превод Радмила Мечанин. Београд: Зеpter, 1998.
- Lukić, Sveta. *Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava*. *Politika* 28. 6. 1963.
- Džejmson, Fredrik. *Marksizam i forma. Dijalektičke teorije književnosti XX veka*. Beograd: Nolit, 1974.
- Hobsbom, Erik, Terens Rejndžer, ur. *Izmišljanje tradicije*. Prevele Slobodanka Glišić i Mladena Prelić. Beograd: Biblioteka XX vek, 2002.
- Habermas, Jirgen. *Teorija i praksa* (1963). Prevod: Dubravko Kolendić. Beograd: BIGZ, 1980.
- Habermas, Jirgen. „Modernost – jedan necelovit projekat“ (1980). *Umetnost i progres*. Beograd: NIRO „Književne novine“ (1988): 28–37.
- Habermas, Jirgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Partner, Nancy and Sarah Foot (eds.) *The Sage Handbook of Historical Theory*. London: Sage Publications, 2013.

ИЛУСТРАЦИЈЕ

ТАБЛЕ 1-8

(Међународна изложба у Монреалу 1967. године)



сл.1. Павиљон Сједињених Америчких Држава, арх. Бакминстер Фулер
извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл.2. Ентеријер павиљона САД
извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл.3. Павиљон Сједињених Америчких Држава
извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл.4. Хабитат 67, арх. Моше и Давид Сафди и Булве
извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл.5. Павиљон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд
извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл.6. Хабитат 67, арх. Моше и Давид Сафди и Булве
Извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл. 7. Павиљон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд
извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



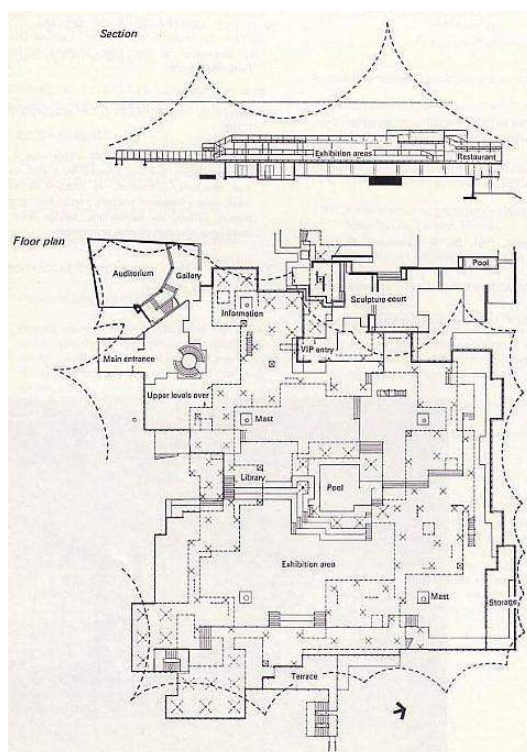
сл. 8. Хабитат 67, арх. Моше и Давид Сафди и Булве

извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



сл.9. Павильон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд

извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



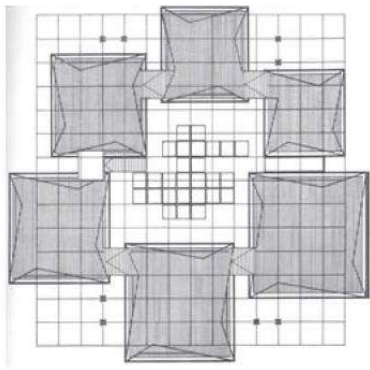
сл.10. Павильон СР Немачке, арх. Ото Фрај и Ролф Гутборд

извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



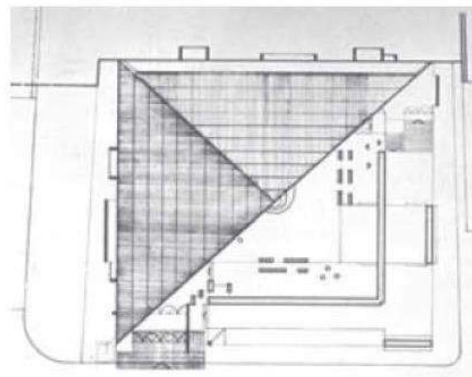
сл. 11. Павиљон Чехословачке

извор: <https://www.bie-paris.org/site/en/1967-montreal>



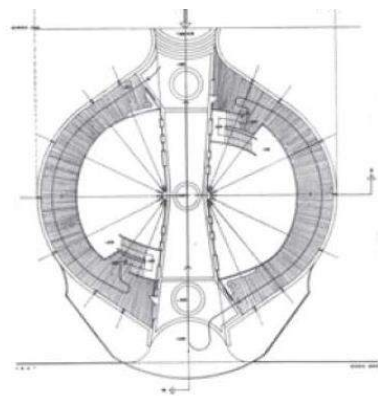
сл. 12. Конкурсно решење ауторског тима И. Филиповић и Б. Шербетић, 6. награда на конкурс, основа

извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.



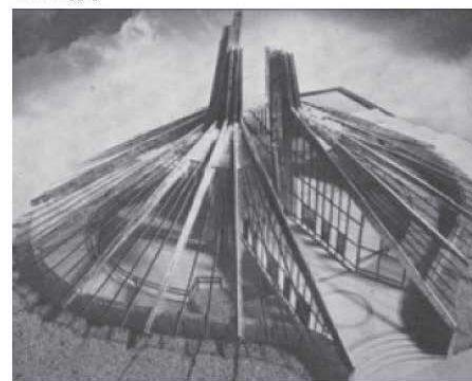
сл. 13. Конкурсно решење В. Рихтера, 2. награда на конкурс, основа

извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.



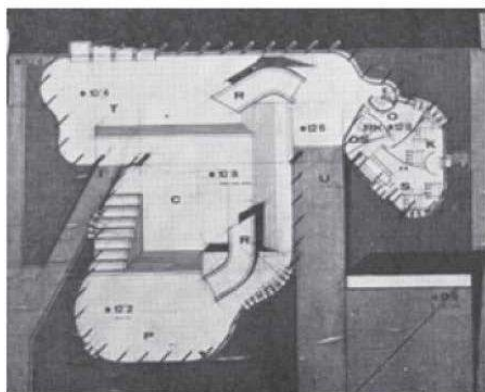
сл. 14. Конкурсно решење ауторског тима Миљковић и Милутиновић, 4. награда на конкурс, основа

извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.



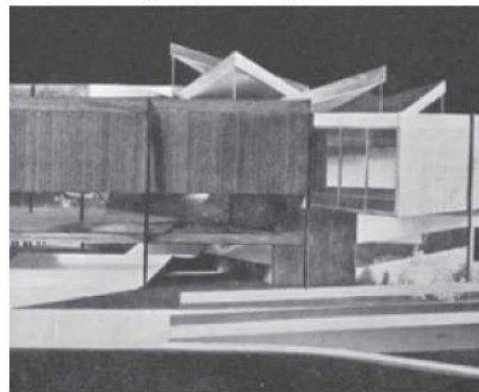
сл. 15. Конкурсно решење ауторског тима Миљковић и Милутиновић, 4. награда на конкурс, макета

извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.



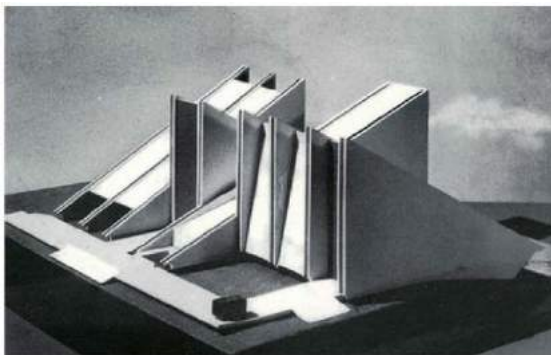
сл. 16. Конкурсно решење ауторског тима М. Мушић, Ј. Крајгер и Драшлер, 5. награда на конкурс, основа

извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.

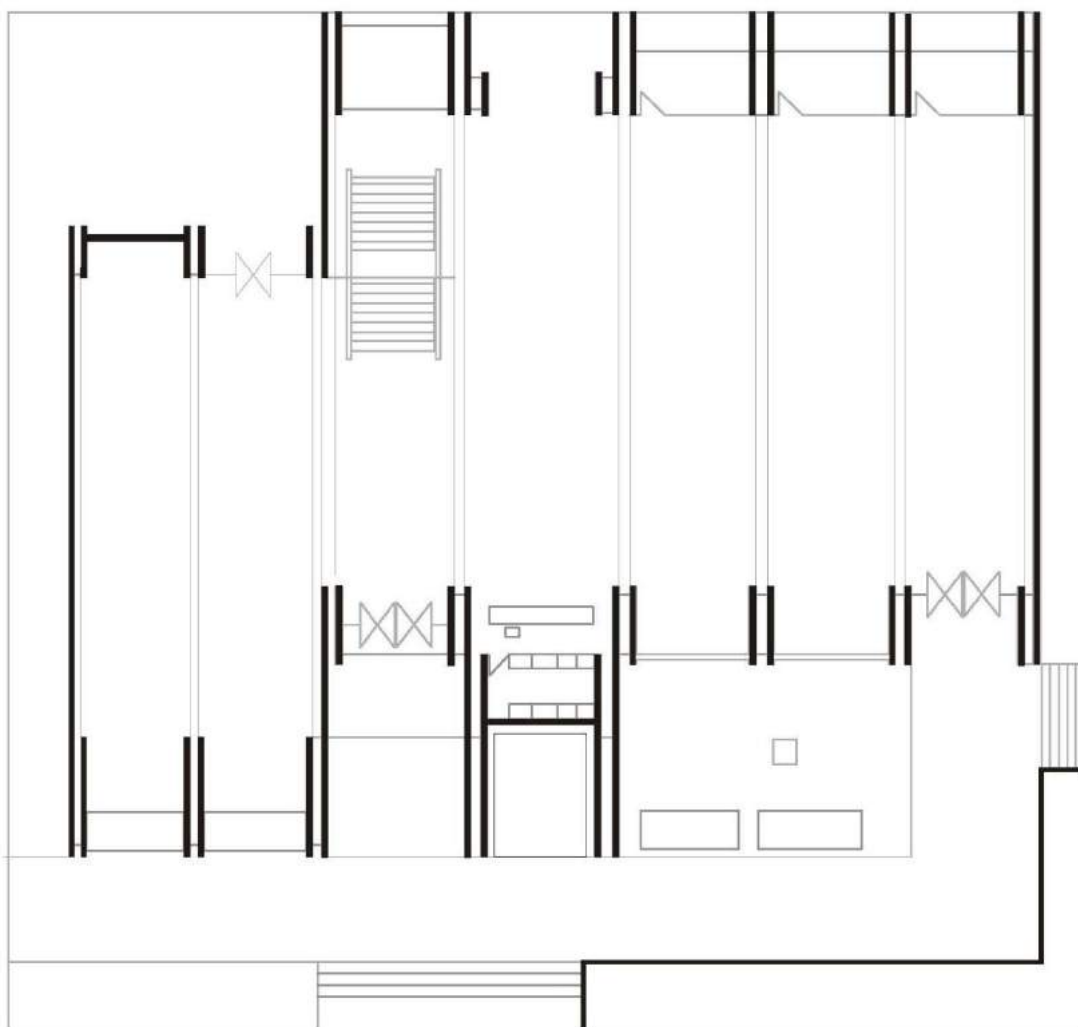


сл. 17. Конкурсно решење И. Штрауса, 3. награда на конкурс, макета

извор: Zoran Manević, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura* (Zagreb), 93–94 (1967): 53–56.



сл. 18. Изложбени павиљон на Изложби у Монреалу 1967. године, макета
извор: Uglješa Bogunović, „Jugoslovenski paviljon u Montrealu“, *Arhitektura i Urbanizam* (Beograd). 47 (1967): 71–72.



сл. 19. Изложбени павиљон на Изложби у Монреалу 1967. године, основа
извор: цртеж аутора



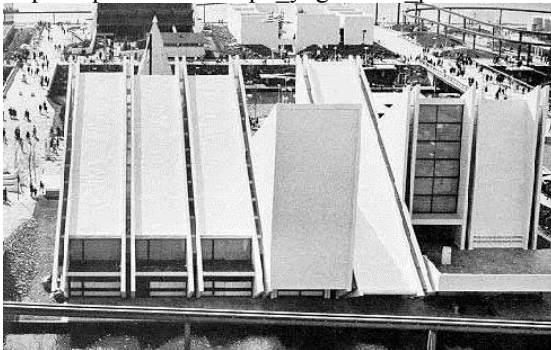
сл. 20. Павиљон СФР Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 21. Павиљон Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 23. Павиљон СФР Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 25. Павиљон СФР Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 22. Павиљон СФР Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 24. Павиљон СФР Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 26. Павиљон СФР Југославије
извор:
http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html



сл. 27. Павиљон СФР Југославије, Изложбени павиљон на Изложби у Монтреалу 1967. године, ентеријер

извор: http://expo67.ncf.ca/expo_yugoslavia_p2.html

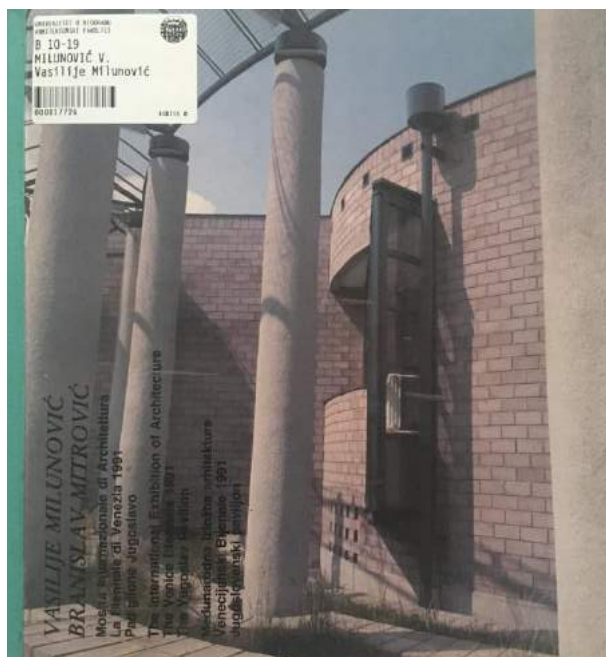


сл. 28. Данашњи изглед и локација павиљона – Гран Бенк (Grand Bank), Њуфаундленд Поморски музеј

извор: <http://www.dchillier.com/expor/yugohome.html>

ТАБЛЕ 9–12

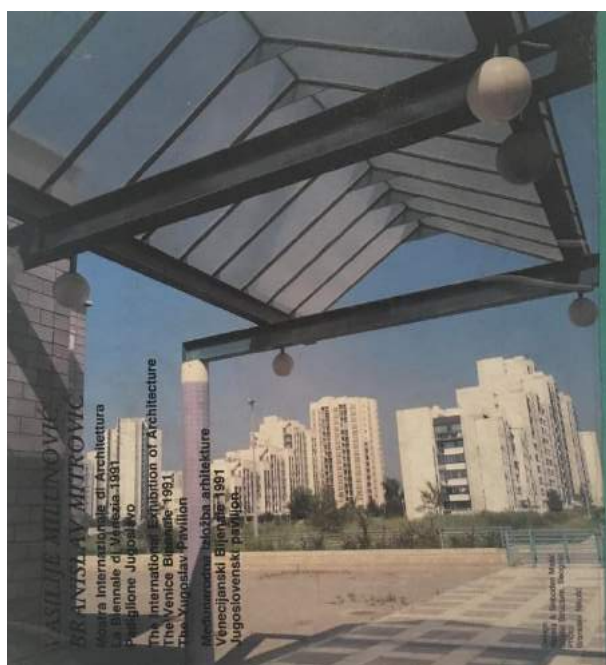
(Међународна изложба архитектуре, Венецијанско Бијенале 1991 – југословенски павиљон, репродукције из Каталога)



сл. 1. Насловна страна Каталога Међународне изложбе архитектуре – Венецијанског Бијенала 1991

Југословенски павиљон

извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991 Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991).



сл. 2. Задња страна Каталога Међународне изложбе архитектуре – Венецијанског Бијенала 1991

Југословенски павиљон

извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991 Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991).



сл. 3. Приказ објекта Факултета ликовних уметности у КATALOGУ изложбе (аут. Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић)
извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 9.



сл. 4. Приказ објекта Факултета ликовних уметности у КATALOGУ изложбе (аут. Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић)
извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 11.

Kada se svojevremeno Robert Venturi, u težnji da pobjegne od tipično modernističkog pojma apstraktnog Osvinčanog grada, zalagao za Učenje od Las Vegasa, bio je to izazovan, za mnoge čak drzak gest populističke antiutopije. U njemu je, zapravo, bio sadržan razumini poziv arhitektima u svim sredinama da se okrenu učenju na temeljima sopstvenih izbora, u ovom bližem ili daljem arhitektonskom naslijeđu, u svojoj bližoj ili daljoj arhitektonskoj okolini, odnosno u arhitektonskoj kulturi koja očaja svojom, na koju imaju pravo kao na svoju. Nije se, dakle, u ovom pozivu radilo o zatvaranju u bilo kakvo lokalno okruženje, mada je za primer uzet jedan izrazito američki model. Naprotiv, bilo je to, u principu, zastupanje jednog načina ponašanja u čijoj je osnovi slobodni izbor uzora, predaka, istorijskih ili aktuelnih referenci, nasuprot svih obaveza, suzdržavanja, poštovanja neprikosnovanih autoriteta i tradicija. Specifično naspram uniformnom, posebno naspram opštem, simboličkom naspram formalnom — to je, u suštini, bio smisao i značenje ove, na prvi pogled precrtačke, kako se danas vidi — normalne, sasvim prihvatljive, opravdane opcije.

To je bila priča i primer jednog američkog arhitekta, a nas sada zanima pitanje od čega može i treba da uč, šta može i treba da smatra svojim izborom, nasleđem, svojim osloncem arhitekt formiran i aktivan u jednom specifičnom području Evrope, u Jugoslaviji, još konkretnije u Beogradu, koji je mesto profesionalnog delovanja dvojice učesnika ove izložbe. Već je postala fraza kazivanja kada se kaže da je područje današnje Jugoslavije bilo

41. Mitrovski/Mitrović
**ARHITEKTURA KAO
AUTORSKI STAV**
Jelja Deneđrić

сл. 5. Текст Јеше Денеђрија, „Архитектура као ауторски став“ у КATALOGУ изложбе извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 41.

U gradiću Los Alamos, u Novom Meksiku, policajci su sa čuđenjem posmatrali noćne etnje i zat upaljene cigarete mladića koji je satima, svake noći, zamišljeno bio sporednim licama i sam sa sobom gotovo razgovarao. I njegove kolege fizičari iz Teorijskog odeljenja Nacionalne laboratorije — koju je tri decenije ranije osnovao Robert Oppenheimer (Robert Oppenheimer) — nisu manje iznenađeno pratili ovaj pokušaj „proširenja vremena“, odnosno eksperimenta danom koji „traje“ devadeset i šest časova.¹ Kasniji nobelovac, Michel Ingenbaum (Michel Ingenbaum) pokušavao je upravo ono što je u istom tom trenutku, 1974. godine, na samom završetku studija arhitekture, bilo neophodno dvojici mladih beogradskih arhitekata. Još od početka studija — krajem 1960-ih — i od prvih zajedničkih adova, vreme je bilo faktor u koji je trebalo smestiti neobično veliki broj do danas avrirenih projekata različitih nivoa: od jednorodničkih objekata do rbihektionsko-urbanističkih planova većih gradskih celina, radova iz domena grafičkog izajna, do projekata za internacionalna arhitektonska nadmetanja...

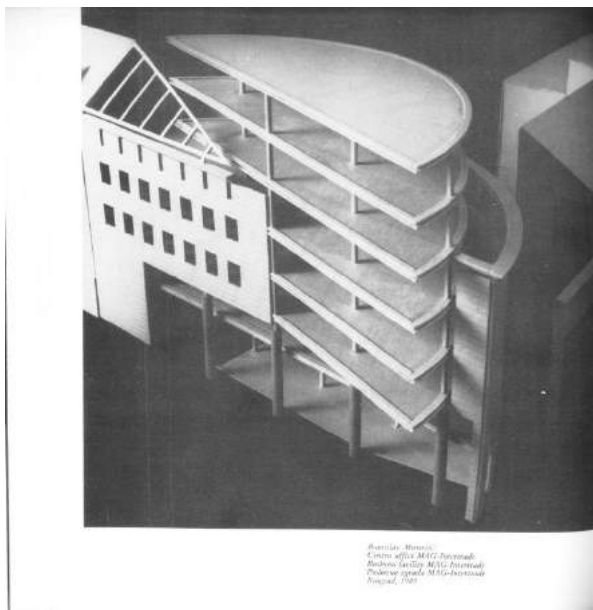
No, naravno, kvantitet je u ovom slučaju, u bilo kojem vremenskom intervalu, napmanje elevantan. Koje su odrednice arhitekture Branislava Mitrovića i Vasilija Mitrovića i da li e ona u opštem smislu kretala stazama uobičajenim za arhitekturu malih sredina? Da li su ikad pozitivni, a ponekad pogubni uticaji takozvanih svetskih tendencija direktno smeravali i njihov ukupni rad — u epohi „tehničke reproduktivnosti umetničkog dela“?²

1. Istra kosmosodora zbirkezen
(Lutz Meikon Architecture) 1977
galerije, otvori u sporedni City
Dizajna (Charles Jencks) de la
primo (negativni) rečima, jedinstvo
arhitekture, dizajna, umetnosti, od
vseh ostih drugih (to je rad mezon
postmodernizma, arhitekture, To je
cudniar magije knjige objavljene u
polici karne (Academy Edition,
Londan 1982).
2. Jona Gluck, Chen, Walling u
New Science, New York 1987 str. 1
3. Walter Benjamin (Walter Benja-
min)



49. Mitrovski/Mitrović
**PRIMERI
KASNE MODERNE!**
Danko Popović

сл. 6. Текст Дарка Поповића, „Примери касне модерне“ у КATALOGУ изложбе извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 69.



сл. 7. Пословна зграда „MAG-Intertrade“, Београд, 1989.

извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 72.

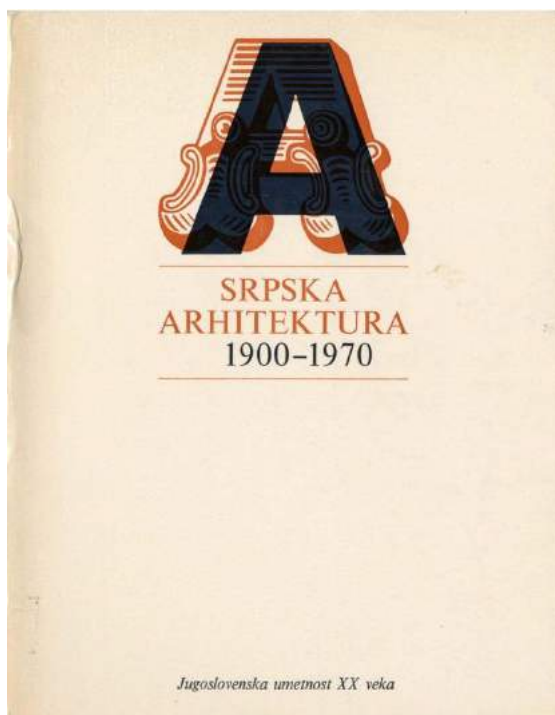


сл. 8. Приказ објекта Факултета ликовних уметности у Каталогу изложбе (аут. Бранислав Митровић и Слободан Лазаревић)

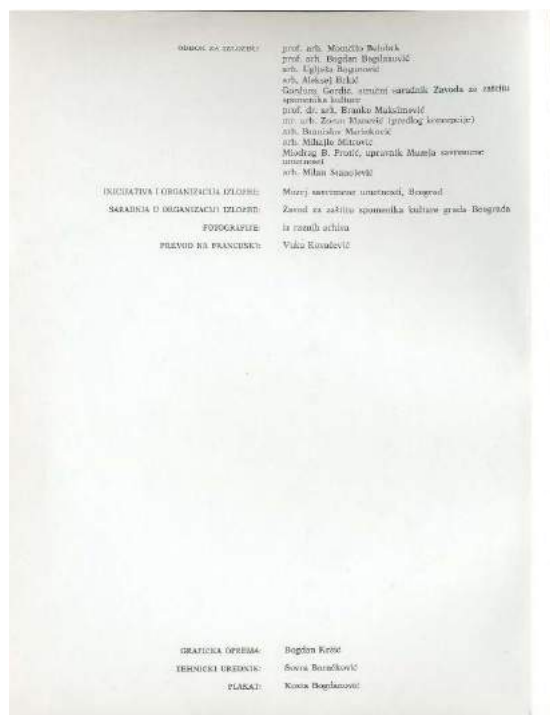
извор: Каталог Међународне изложбе архитектуре – Венецијанско Бијенале 1991, Југословенски павиљон (Београд: Музеј примењене уметности, 1991), 8.

ТАБЛЕ 14–52

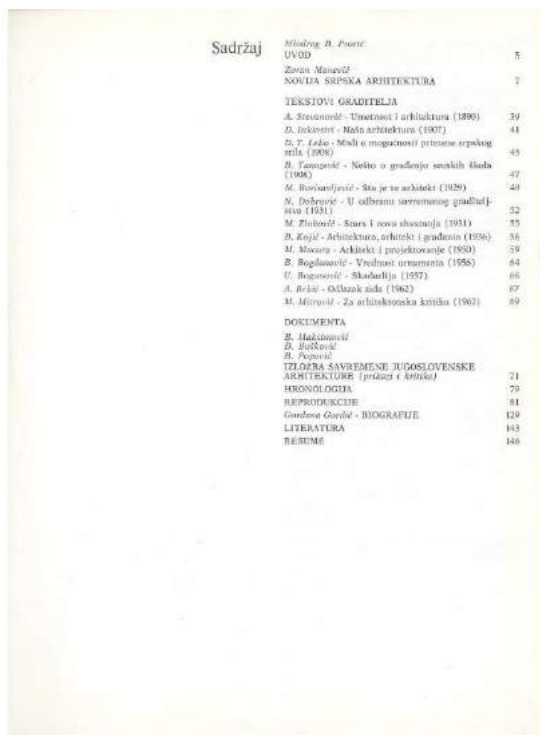
(Изложба „Српска архитектура 1900 – 1970“, репродукције изложбених паноа са изложбе из Каталога)



сл. 1. Насловна страна Каталога изложбе
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура
1900–1970“, фотографија аутора



сл. 2. Организациони одбор изложбе, страна
Каталога
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура
1900–1970“, фотографија аутора



сл. 3. Садржај Каталога, страна каталога
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура
1900–1970“, фотографија аутора



1. Ј. Илкић, Народна скупштина. Београд. 1906–36.

сл. 4. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

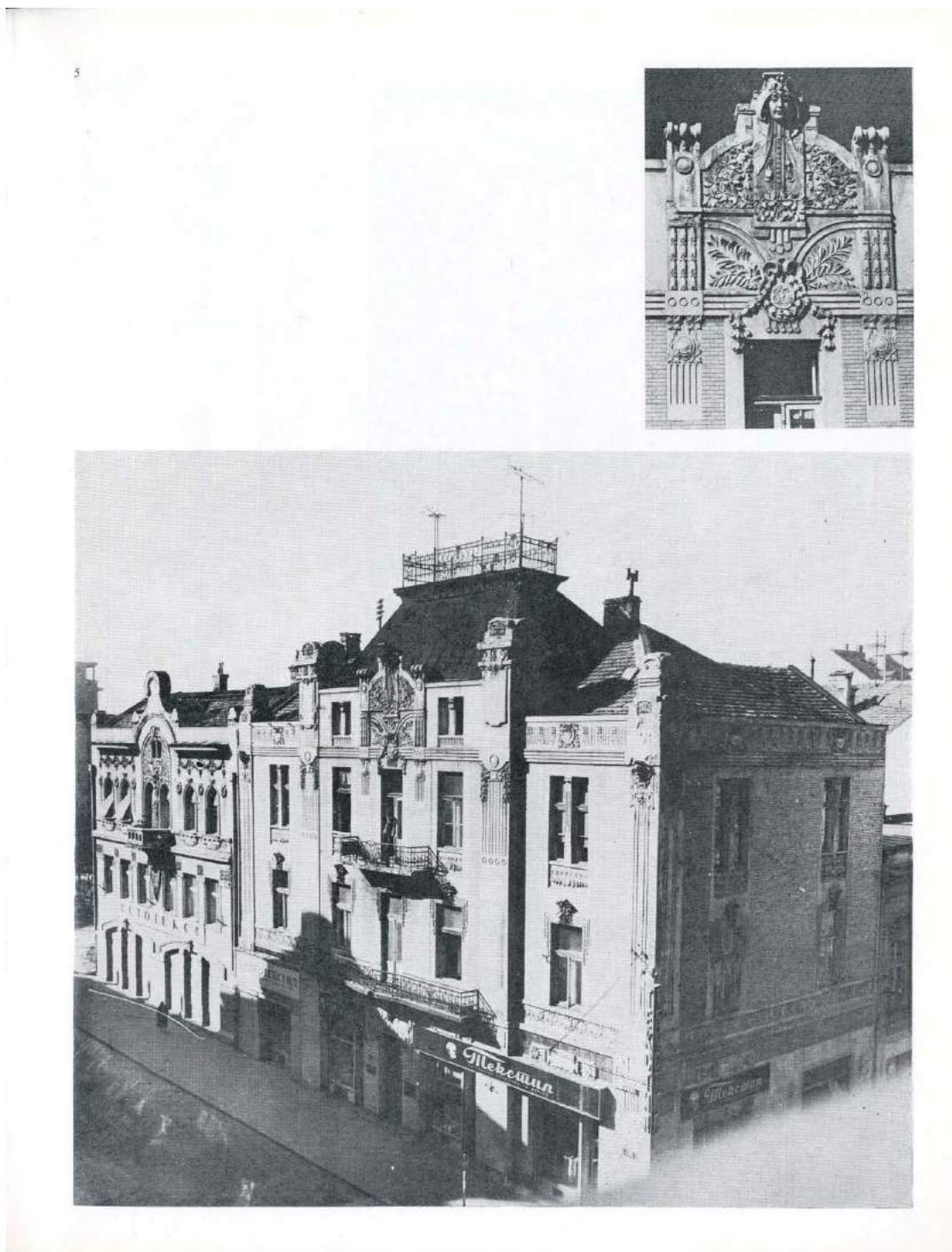


2. Ј. Начић, Школа Браће Рибар, Београд, 1906.

3. Д. Ђорђевић и Д. Живановић, Трећа мушка гимназија, Београд, 1906.

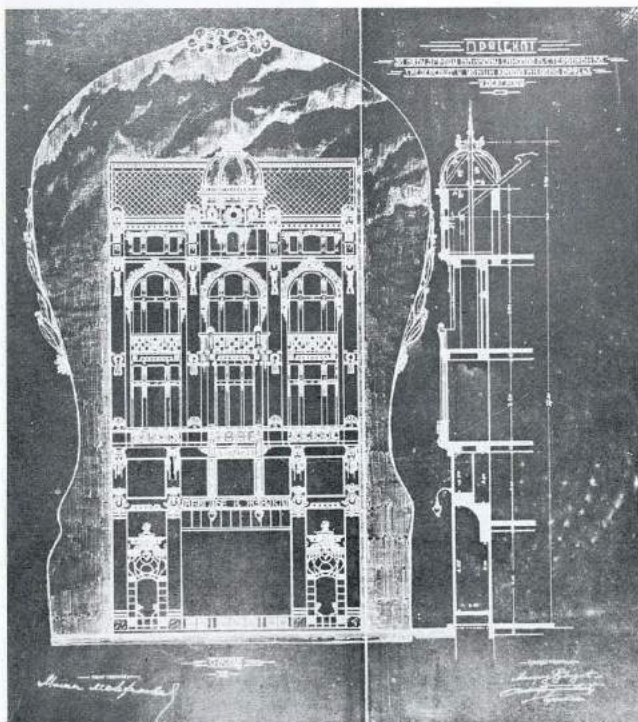
4. А. Стевановић и Н. Несторовић, Београдска задруга, Београд, 1905–1907.

сл. 5. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



5. А. Стевановић и Н. Несторовић, Зграда трговца Стаменковића, Београд, 1907.

сл. 6. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



6. М. Рувидић, Зграда Смедеревске банке, Београд, 1910.
7. М. Антоновић, Зграда Друштва за улепшавање Врачара, Београд, 1901.
8. С. Тителбах, Кућа Мијајла Поповића, Београд, 1904.
9. Д. Т. Леко, Вучина зграда на Сави, Београд, 1908.

сл. 7. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



10. В. Азријел, Робни магазин, Београд, 1907.

сл. 8. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



11. П. Поповић, Среска зграда, Врање, 1908.

сл. 9. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



12. М. Капетановић, Пројекат павиљона Краљевине Србије наизложби у Паризу, Београд, 1900.
 13. Д. Владисављевић, Војна болница, Београд, 1903.
 14. Б. Таназевић, Фасада реконструисане зграде Министарства просвете, Београд, 1912.

сл. 10. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

15 | 16
17



15. А. Дероко, Стамбена зграда у Његошевој ул., Београд, 1927.
16. Ј. Денић, Трговачка академија, Београд, 1925.
17. М. Крстић, Друга женска гимназија, Београд, 1929.

сл. 11. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



18 19 20
14



18. М. Коруновић, Соколски дом, Београд, 1929–35.
 19. М. Коруновић, Црква, Прилеп, 1928.
 20. М. Коруновић, Споменик на Зебрњаку, Куманово, 1932.
 21. М. Коруновић, Пошта, Београд, 1928–29.

сл. 12. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



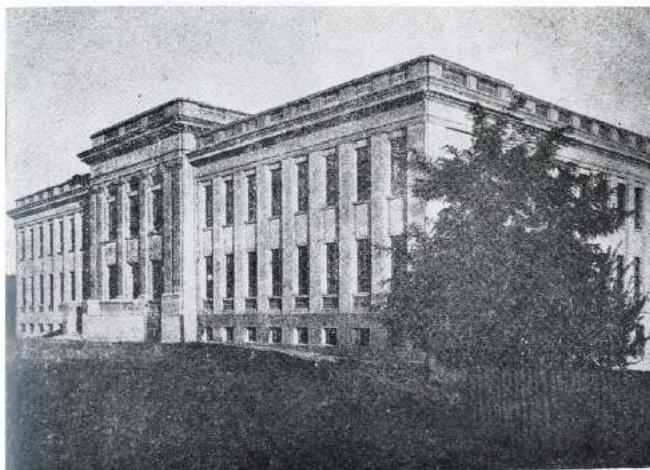
22. Н. Краснов, Зграда на Теразијама, Београд, 1930.

23. Н. Краснов, Министарство финансија, Београд, 1925–28.

24. В. Баумгартен, Генералштаб, Београд, 1928.

сл. 13. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

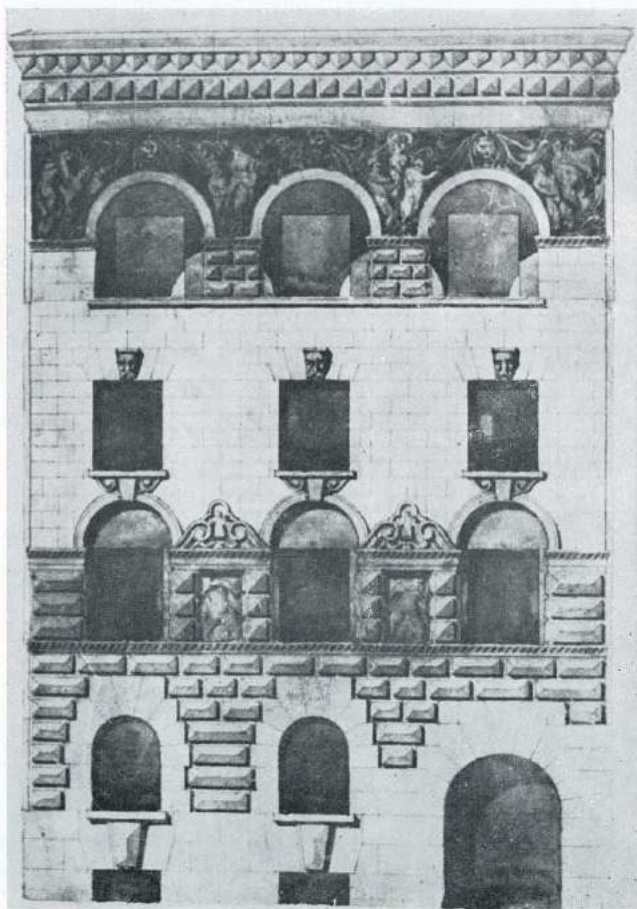
25 26
27
28



25. М. Борисављевић, Школа у Шуматовачкој ул., Београд, 1930.
26. М. Борисављевић, Кућа Флашар, Београд, 1932.
27. С. Јовановић, Министарство саобраћаја, Београд, 1930.
28. Д. М. Леко, Министарство социјалне политике, Београд, 1932–34.

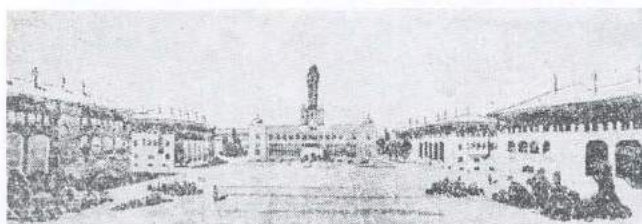
сл. 14. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

30
29 31
32



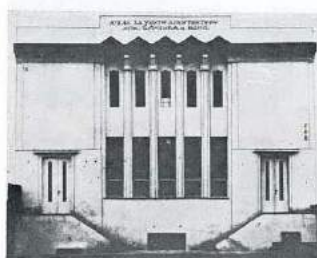
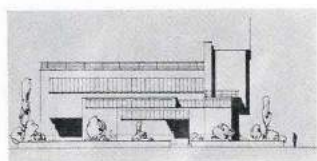
29. М. Злоковић, Стамбена зграда у ул. Краља Милутина, Београд, 1928.
30. Д. Брашован, Шкаркина вила, Београд, 1927.
31. Браћа Крстић, Аграрна банка, Београд, 1930–32.
32. В. Симеоновић, Аероклуб, Београд, 1932–34.

сл. 15. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



1. Б. Којић, Сопствена породична кућа, Београд, 1928.
2. Б. Којић и Д. Којић, Конкурсни рад за решење центра Скопља, Београд, 1930.
3. Б. Којић, Конкурсни рад за Уметнички павиљон Цвијете Зузорић, Београд, 1925.
4. Б. Којић, Вила у ул. Интернационалних бригада, Београд, 1930.

сл. 16. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

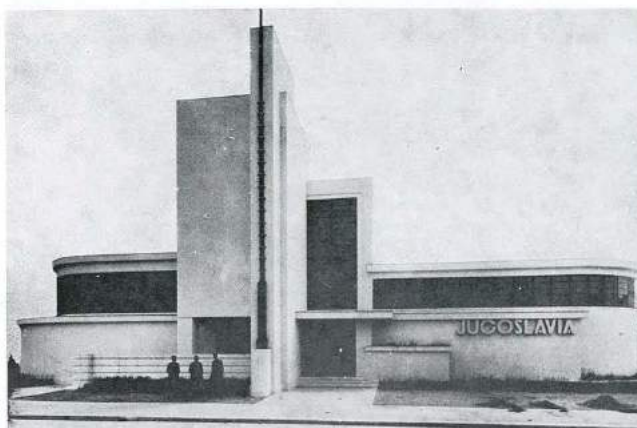


5
6
7
8
9
10
11



5. Б. Којић, Пројекат за Уметнички дом у Загребу, Београд, 1931.
6. Б. Којић, Соколски дом, Београд, 1931–33.
7. В. Симић, Пројекат Дечје болнице, Београд, 1929.
8. С. Лазић, Гусарски брод, Београд, 1933.
9. Ј. Дубови, Солид, Београд, 1929–31.
10. Ђ. Борошић, Хотел Праг, Београд, 1929.
11. М. Манојловић и И. Азријел, Гостионичарски дом, Београд, 1931.

сл. 17. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

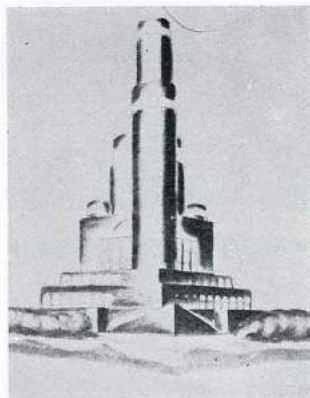
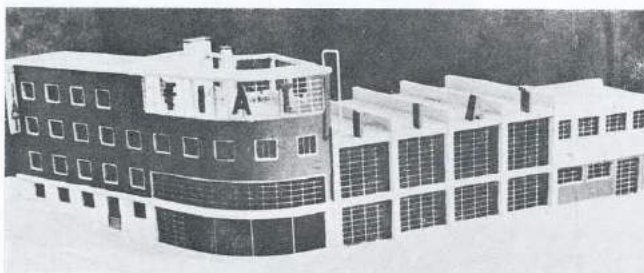


12	14
13	
15	

12. Д. Брашован, Вила, Београд, 1932.
13. Д. Брашован, Стамбена зграда, Београд, 1934.
14. Д. Брашован, Југословенски павиљон на Сајму у Милану, 1931.
15. Д. Брашован, Државна штампарија, Београд, (1933), 1935–40.

сл. 18. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900 – 1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

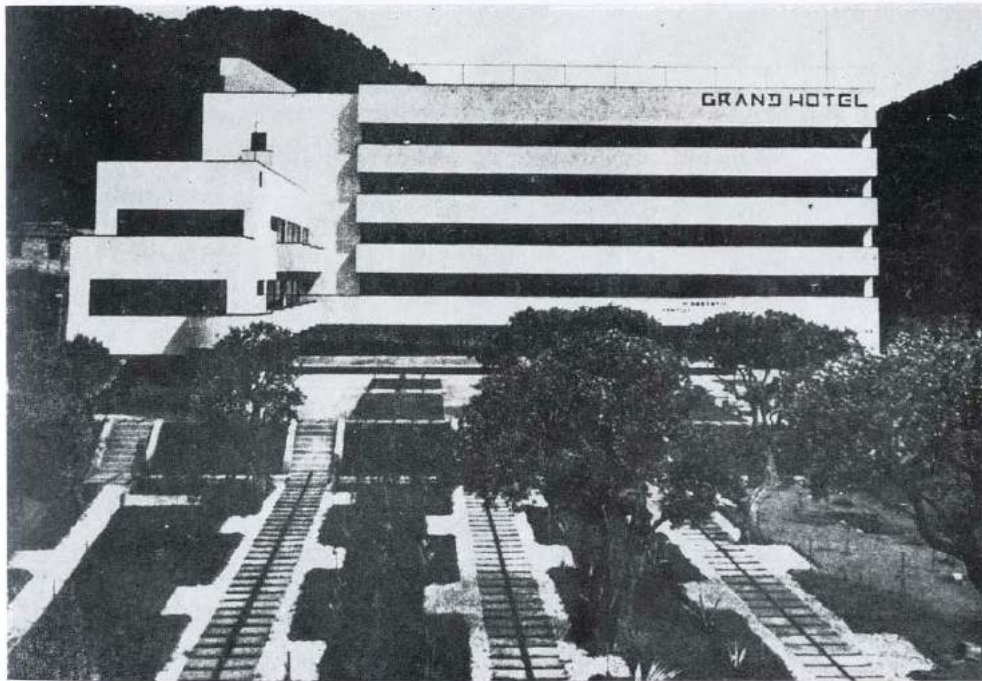
16	17
18	
19	



16. М. Злоковић, Фиат, Београд, 1939.
 17. М. Злоковић, Конкурсни рад за Колумбусову кулу, Београд, 1931.
 18. М. Злоковић, Вила, Београд, 1934.
 19. М. Злоковић, Дечја клиника, Београд, 1935–40.

сл. 19. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

20	22
21	
23	



20. Н. Добровић, Вила, Праг, 1929.
 21. Н. Добровић, Вила, Лопуд, 1936.
 22. Н. Добровић, ДСНО, Београд, (1953), 1957–61.
 23. Н. Добровић, Хотел, Лопуд, 1936.

сл. 20. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

24
25
26
27
28



24. М. Белобрк, Стамбена зграда у Његошевој ул., Београд, 1935.
25. А. Ђорђевић, Берза, Београд, 1932–34.
26. М. Прљевић, Стамбена зграда на углу Задарске ул., Београд, 1939.
27. М. Белобрк, Гаража, Београд, 1938.
28. Ђ. Табаковић, Берза рада, Суботица, 1935.

сл. 21. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



29 | 30 | 31
32



29. Б. Несторовић, Призад, Београд, 1939.
 30. Б. Маринковић, Вила, Београд, 1939.
 31. Б. Којић (А. Секулић), Борба, Београд, 1940, (1952).
 32. Б. Маринковић, Зграда Трговачког фонда, Београд, 1939.

сл. 22. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



33. Д. Брашован, Стамбено насеље Фабрике каблова, Светозарево, 1952.
34. Б. Петричић, Дом синдиката, Београд, 1953.

сл. 23. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



1	2
	3
4	

1. В. Максимовић, Инвестициона банка, Београд, 1958.
2. А. Секулић и Ђ. Стефановић, Природно-математички факултет, Београд, 1954.
3. Р. Богојевић, Дом штампе, Београд, 1958.
4. М. Мацура, Војна штампарија, Београд, 1950–54.

сл. 24. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



5. У. Богуновић, С. Јањић, ТВ торањ, Београд, 1963.
6. М. Јанковић и К. Поповић, Стадион ЈНА, Београд, 1954.
7. М. Пантовић, Б. Жежељ и М. Крстић, Сајмиште, Београд, 1954.

сл. 25. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“,



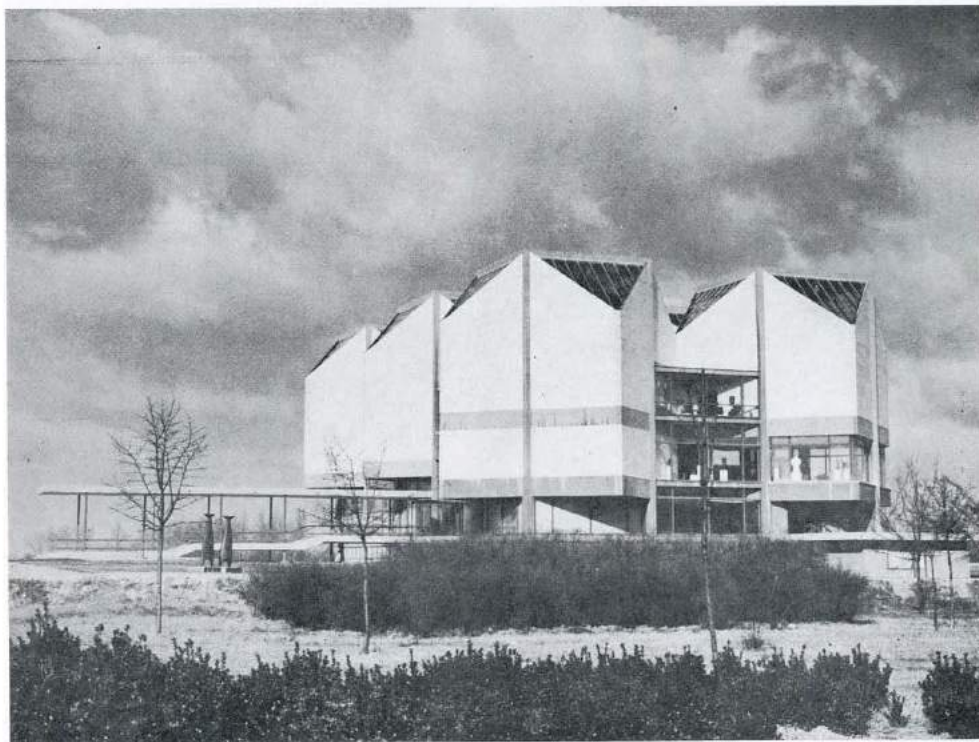
8. А. Бркић, Социјално осигурање, Београд, 1958.

сл. 26. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектурае 1900 – 1970“
извор:Каталог изложбе „Српска архитектура 1900 – 1970“,



9. У. Богуновић и С. Јањић, Политика, 1967-69.

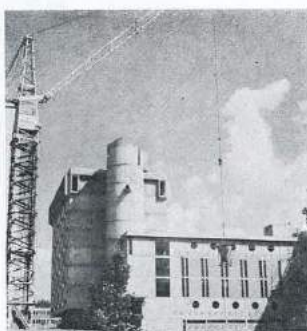
сл. 27. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектуре 1900 – 1970“
извор:Каталог изложбе „Српска архитектура 1900 – 1970“



10. И. Антић и И. Распоповић, Музеј савремене уметности, Београд, 1961–63.

сл. 28. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

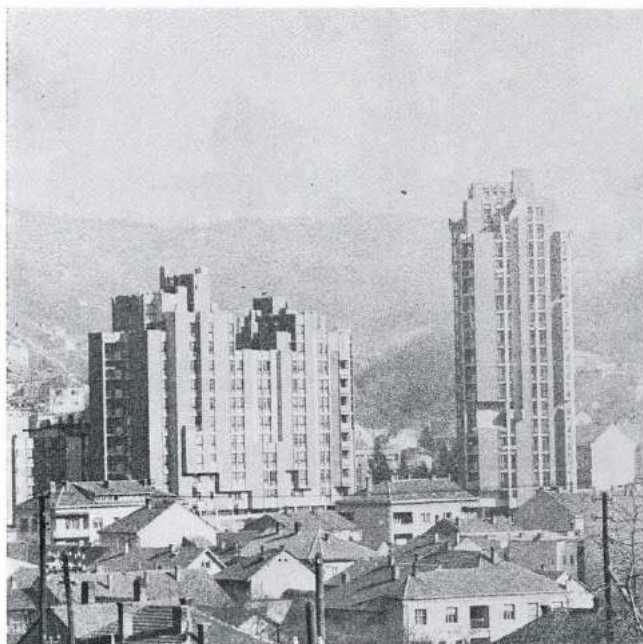
11 12
13



11. М. Митровић, Гарни хотел, Београд, 1971.
12. М. Митровић, Стамбена зграда у ул. Браће Југовића, Београд, 1967.
13. М. Митровић, Стамбени комплекс Пролеће, Чачак, 1970–71.

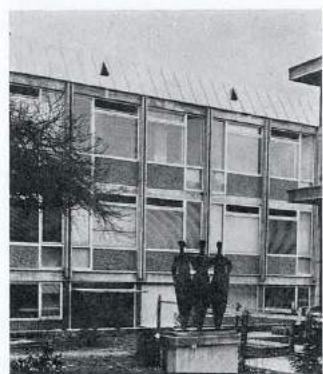
сл. 29. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

14
19 15
16
20 17
18



14. Б. Игњатовић, ИВ Србије, Београд, 1969.
15. Н. Шерцер, Стамбено насеље, Београд, 1958.
16. У. Мартиновић, Тржни центар, Београд, 1963.
17. И. Куртовић, Галерија Павла Бељанског, Нови Сад, 1962.
18. М. Јовановић, Стамбена зграда са атељеима, Београд, 1960.
19. С. Мандић, Комплекс Златибор, Титово Ужице, 1971.
20. М. Королија, Хотелски комплекс, Будва, 1964.

сл. 30. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

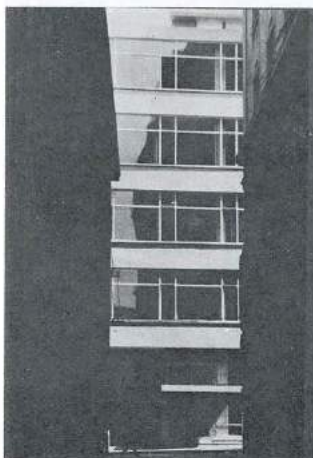
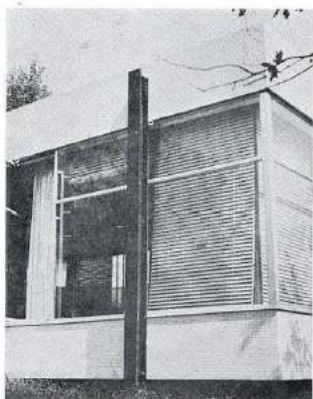


21
22 24
23

21. Ђ. Стефановић и И. Антић, Хемпро, Београд, 1954.
22. Н. Саичић, Здравствени центар, Чачак, 1971.
23. С. Михајловић, Србија пројект, Београд, 1958.
24. М. Штерић, Енергопројект, Београд, 1960.

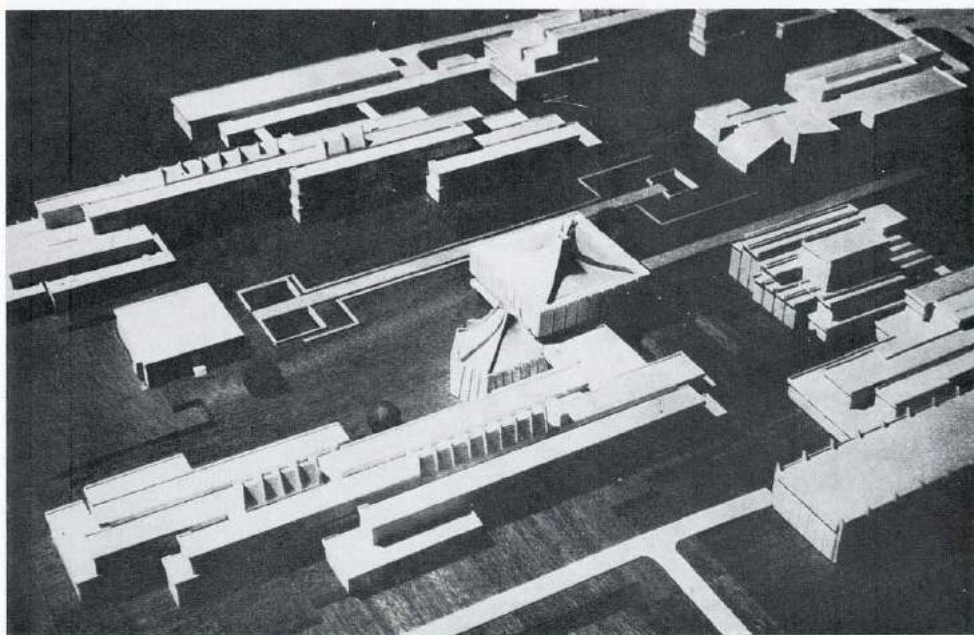
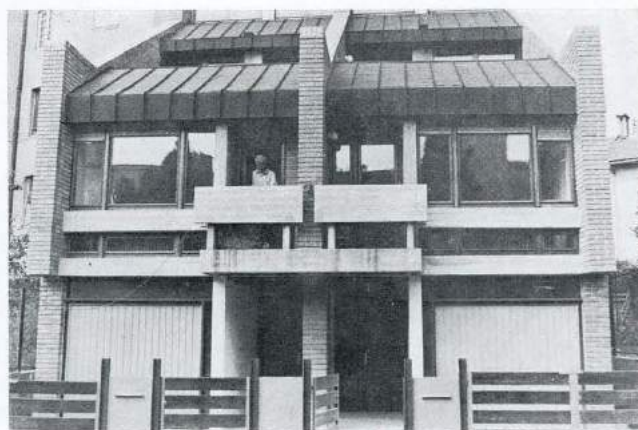
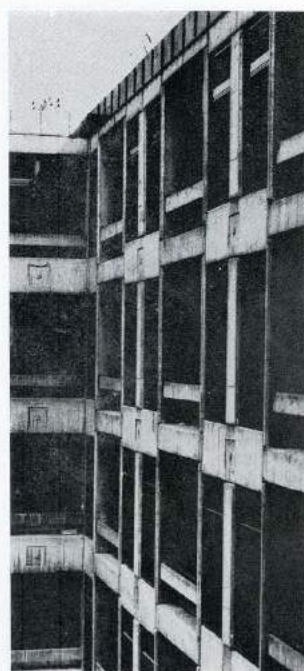
сл. 31. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

25	27
26	28
29	



25. С. Максимовић, Ресторан Ушће, Београд, 1963, детаљ структуре.
 26. Ђ. Петровић, Анекс Филозофског факултета, Београд, 1963.
 27. В. Блажин, Управа царина, Београд, 1970.
 28. П. Петровић, Царинарница, Ватин, 1965.
 29. В. Ивковић, С. Ненадовић, В. Матичевић, Н. Филипон и Д. Менегело, Аеродром, Београд, 1961.

сл. 32. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



30	30
31	31
32	32

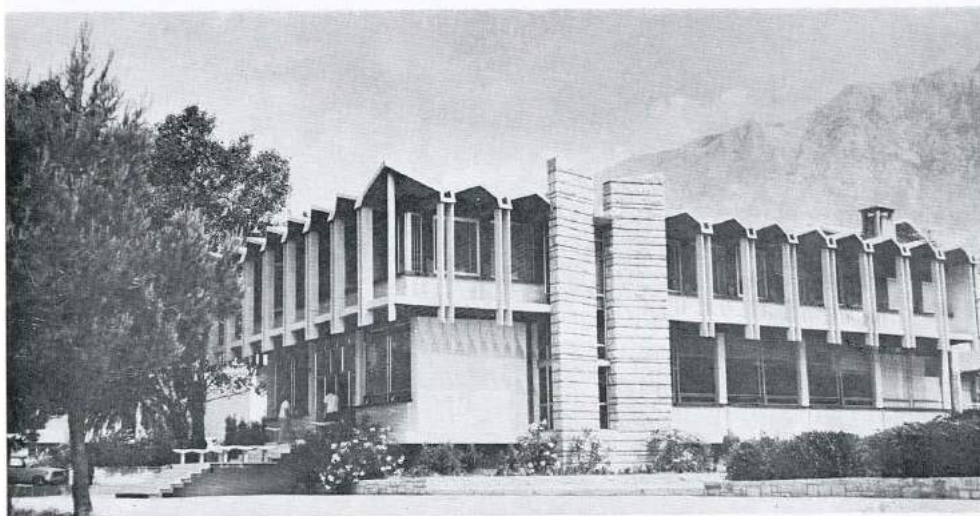
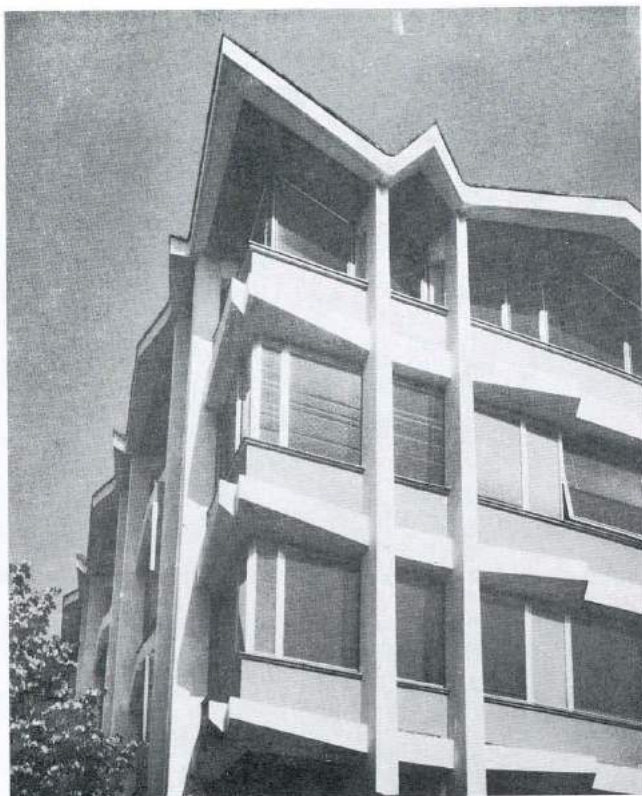
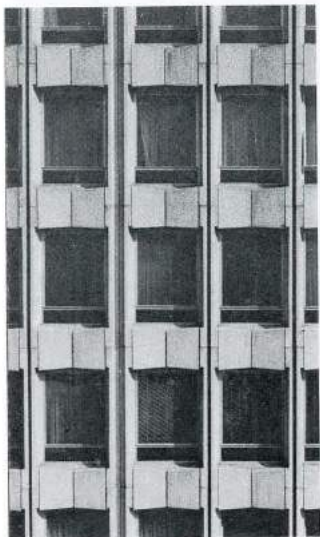
30. С. Личина, Филозофски факултет, Београд, (1963), 1968–72.

31. А. Стјепановић, Стамбена зграда, Београд, 1970.

32. А. Стјепановић и Б. Јанковић, Комплекс Академија, Београд, (1963), 1969–72.

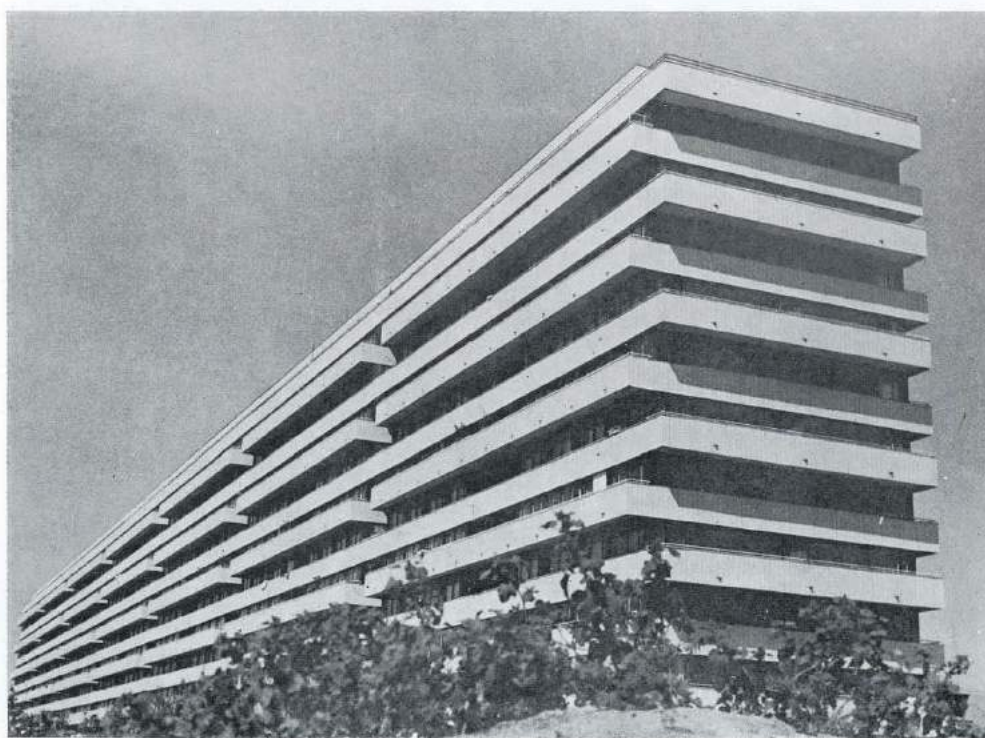
сл. 33. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

33 34
35



33. П. Вуловић, Зграда СДК, Београд, 1969, детаљ фасадног растера.
34. П. Вуловић, Банка у Цетињу, 1960–62.
35. П. Вуловић, Банка у Макарској, 1962.

сл. 34. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



36. З. Петровић, М. Павловић и А. Радојевић, Реонски центар, Београд, 1970.
 37. М. Чанак, М. Митић, Л. Ленарчић и И. Петровић, Стамбени блок, Београд, 1964.

сл. 35. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

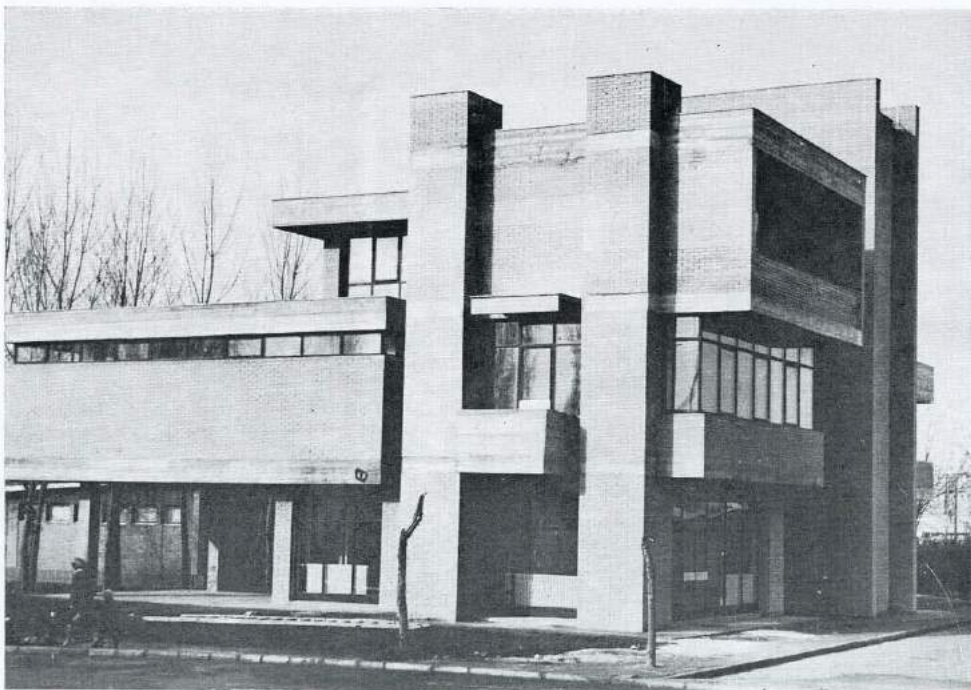


36	38	39
		40
37	41	

38. Б. Јовин, Урбанистички завод, Београд, 1971.
 39. М. Станојевић, Хотел Национал, Београд, 1967.
 40. А. Радојевић, Дом културе, Нова Варош, 1969.
 41. А. Кековић, Хотел на Златару, 1968.

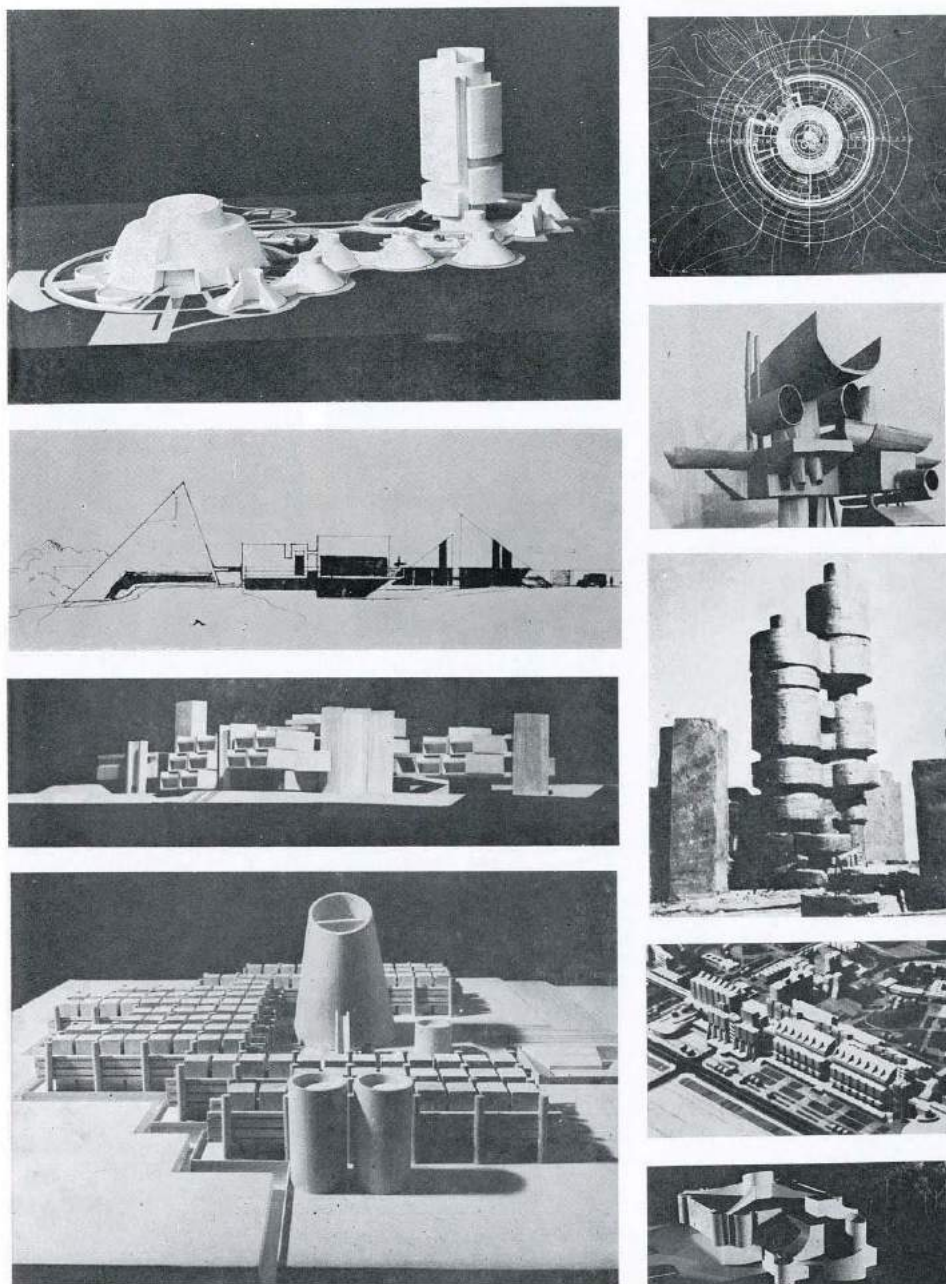
сл. 36. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

42	43	45	49
		46	50
		47	51
44		49	52
			53



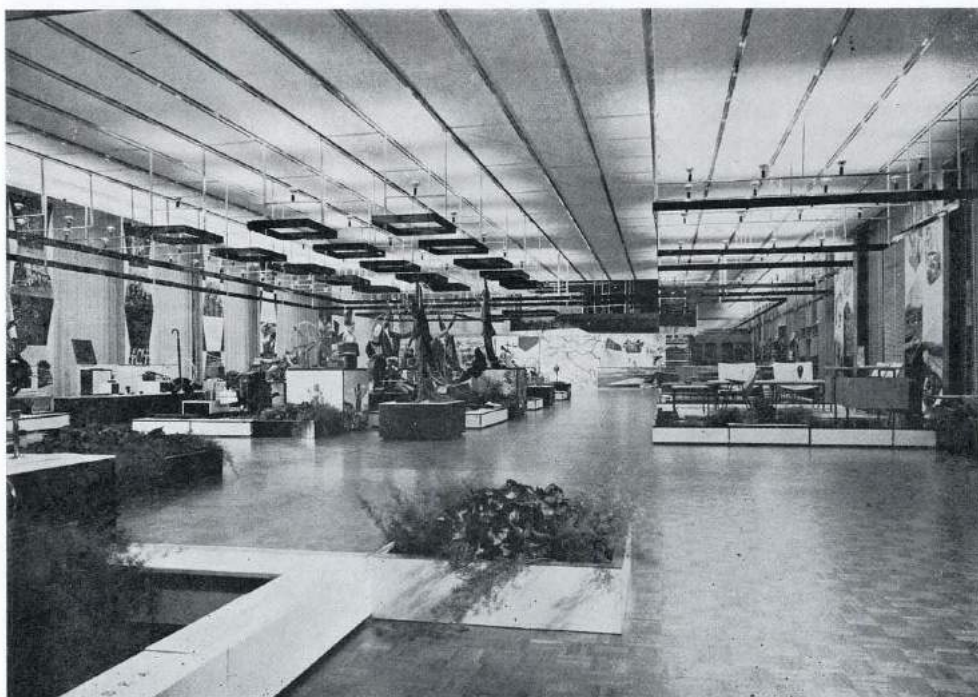
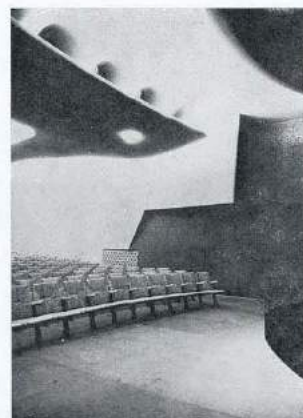
42. Т. Милановић, Стамбени блок, Нови Пазар, 1971.
 43. М. Лојаница, Б. Јовановић и П. Цагић, Јулино брдо, Београд, 1970.
 44. Д. Крстић, Друштвени дом, Нови Сад, 1970.

сл. 37. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
 извор:Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



45. Д. Бакић, Седиште Владе Замбије, Београд, 1969. (пројекат)
46. М. Ракочевић, Студентски центар, Париз, 1971.
47. А. Ђокић, школа, Београд, 1970. (пројекат)
48. М. Перовић, Градски центар, Београд, 1967. (пројекат)
49. З. Јаковљевић, Кружна кућа, Београд, 1964. (пројекат)
50. В. Мацура, Експериментална структура, Београд, 1967.
51. А. Ђокић, Конкурсни рад за пословну зграду, Београд, 1969.
52. А. Оцокољић, Конкурсни рад за реконструкцију центра Битоља, Београд, 1964.
53. М. Бојовић, Робна кућа у Добоју, Београд, 1971. (пројекат)

сл. 38. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



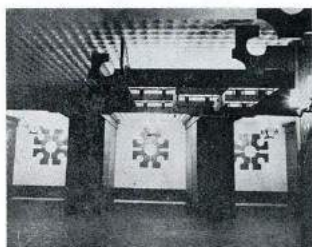
54. М. Белобрк, Дом омиладине, Београд, 1963.

55. М. Белобрк, Дечје позориште, Београд. 1965.

56. Б. Пешић, Југословенски павиљон у Лозани, 1962.

сл. 39. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

57
58
59
60



57. М. Станојевић, Пивница, Београд, 1971.
58. З. Петровић и А. Радојевић, Бар, Петровац на мору, 1965.
59. З. Стојнић, Атлас, Београд, 1970.
60. А. Шалетић, Мода, Београд, 1963.

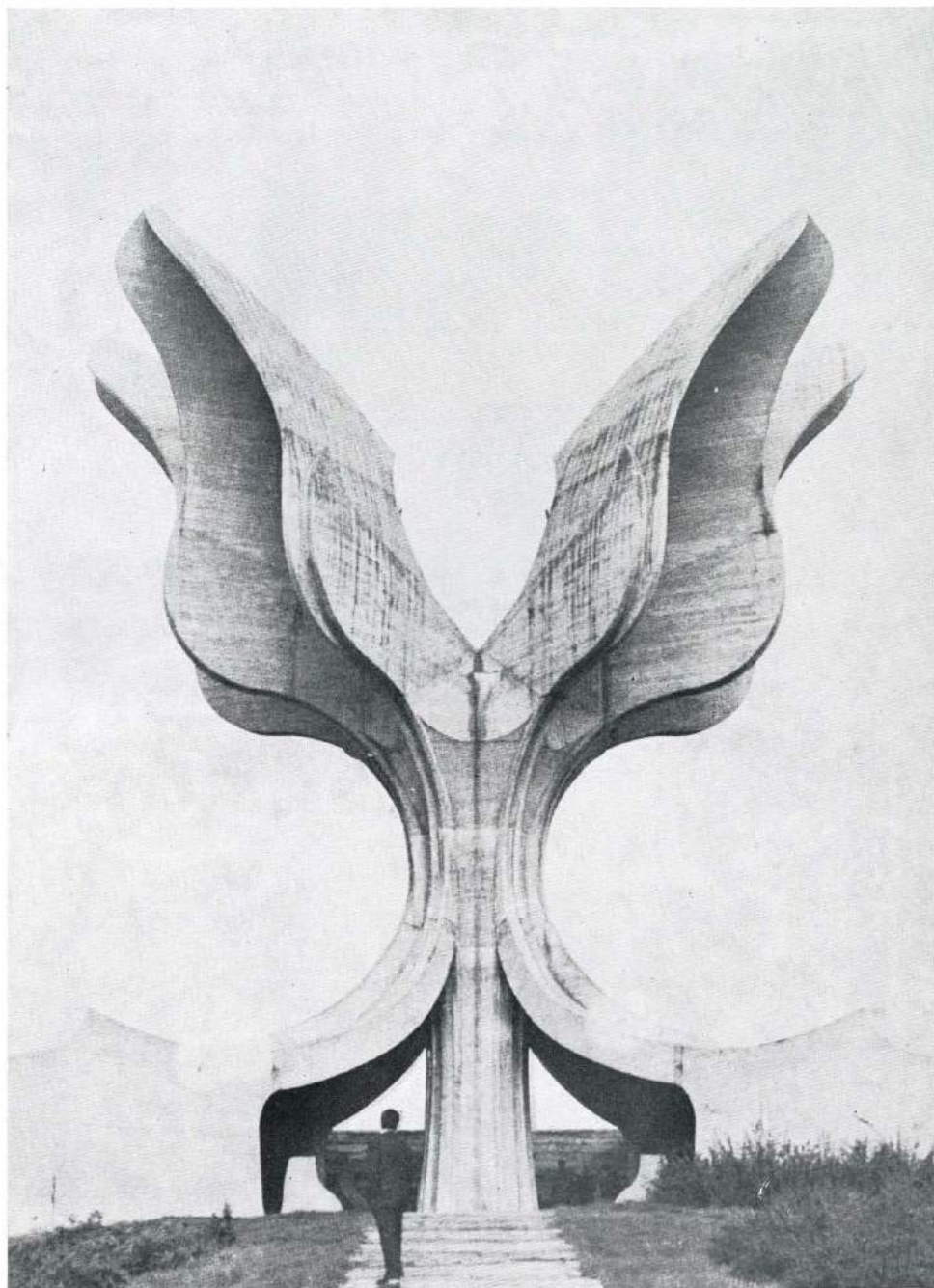
сл. 40. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

61	64
62	66
63	65



61. С. Миљковић, Спомен комплекс у Пећи, 1964, пројекат (школа Б. Богдановића).
62. С. Личина, Спомен комплекс у Приштини, 1964. (школа Б. Богдановића).
63. С. Личина, Гробље заслужних грађана, Београд, 1968.
64. Цртеж споменичног комплекса (школа Б. Богдановића), 1958.
65. Б. Богдановић, Спомен комплекс, Прилеп, 1961.

сл. 41. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“



66. Б. Богдановић, Спомен комплекс, Јасеновац, 1963.

сл. 42. Изложбени пано са изложбе „Српска архитектура 1900–1970“
извор: Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970“

ТАБЛЕ 53 – 59

(Насловне стране каталога Салона архитeктуpe)



сл. 1. Насловна страна Каталога 1. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 2. Унутрашња страна Каталога 1. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 3. Насловна страна Каталога 3. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 4. Унутрашња страна Каталога 3. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 5. Насловна страна Каталога 4. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 6. Унутрашња страна Каталога 4. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 7. Насловна страна Каталога 5. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



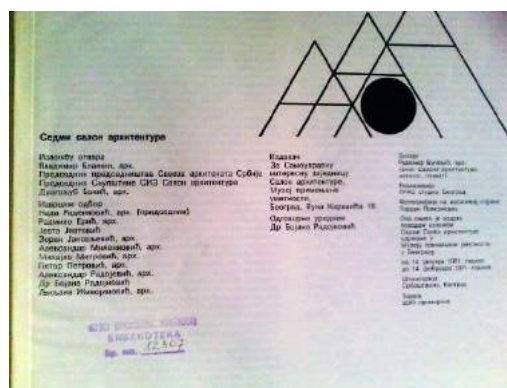
сл. 8. Унутрашња страна Каталога 5. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 9. Насловна страна Каталога 6. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора;



сл. 10. Насловна страна Каталога 7. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 11. Унутрашња страна Каталога 7. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 12. Насловна страна Каталога 8. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 13. Насловна страна Каталога 9. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



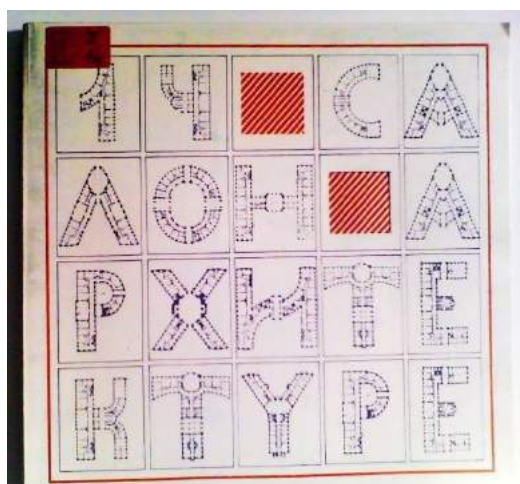
сл. 14. Насловна страна Каталога 11. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 15. Насловна страна Каталога 12. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 16. Насловна страна Каталога 13. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 17. Насловна страна Каталога 14. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 18. Насловна страна Каталога 15. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 19. Насловна страна Каталога 16. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 20. Насловна страна Каталога 17. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 21. Насловна страна Каталога 18. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 22. Насловна страна Каталога 19. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 23. Унутрашња страна Каталога 19. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



сл. 24. Насловна страна Каталога 20. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора



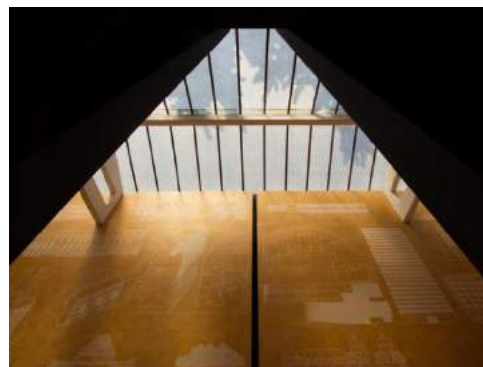
сл. 25. Унутрашња страна Каталога 20. Салона
архитектуре
извор: Архив МПУ, фотографија аутора

ТАБЛЕ 60– 61

(Фотографије изложби Републике Србије и Републике Хрватске на 14.
Међународној изложби архитектуре – Бијенале у Венецији 2014. године)



сл. 1. Павиљон Републике Србије, „14-14“
14. Међународна изложба архитектуре
Бијенале у Венецији, 2014.
извор: <http://www.superprostor.com/razgovor-sa-autorima-srpskog-paviljona-na-venecijanskom-bijenalu/12012>



сл. 2. Павиљон Републике Србије, „14-14“
14. Међународна изложба архитектуре
Бијенале у Венецији, 2014.
извор: <http://www.seecult.org/vest/srpski-paviljon-na-14-bijenalu>



сл. 3. Павиљон Републике Србије, „14-14“
14. Међународна изложба архитектуре
Бијенале у Венецији, 2014.
извор: <http://www.arh.bg.ac.rs/2015/11/04/konkurs-15-internacionalna-izlozba-arhitekture-venecijansko-bijenale-2016/pismo=lat>



сл. 4. Павиљон Републике Хрватске, „Fittin Abstraction“, 14. Међународна изложба архитектуре Бијенале у Венецији, 2014.
извор: <http://www.fittingabstraction.com>



сл. 5. Павиљон Републике Хрватске, „Fittin Abstraction“, 14. Међународна изложба архитектуре Бијенале у Венецији, 2014.
извор: <http://www.fittingabstraction.com>



сл. 6. Павиљон Републике Хрватске, „Fittin Abstraction“, 14. Међународна изложба архитектуре Бијенале у Венецији, 2014.
извор: <http://www.fittingabstraction.com>

БИОГРАФИЈА

Младен Г. Пешић (Лесковац, 1986), мастер инжењер архитектуре, завршио је Основне (2007) и Мастер академске студије (2009) на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Докторске академске студије на Архитектонском факултету у Београду уписао је 2009. године. У оквиру докторских студија бави се истраживањем односа између изложбених манифестација, кустоских пракси и архитектуре. Посебан фокус истраживања је на просторној репрезентацији, меморији, уметничким и изложбеним праксама у контексту социјалистичке Југославије и њиховим односом са архитектуром и савременим кустоским праксама.

У периоду од 2006. до 2010. године учествује у настави на Архитектонском факултету у Београду као демонстратор и сарадник у настави. Од септембра 2016. године ангажован је на истом факултету у звању асистента на Департману за урбанизам.

Паралелно са научним и педагошким радом, бави се стручним радом у области архитектонског и урбанистичког пројектовања. Као аутор или коаутор учествовао је у изради већег броја пројеката и студија, као и на архитектонско-урбанистичким конкурсима и добитник је више награда, а конкурсна решења су излагана на изложбама и публикована у стручним публикацијама. Као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, учествовао је на научно-истраживачким пројектима у оквиру Архитектонског факултета.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Младен Пешић

Број индекса: Д04/ 2009

Изјављујем

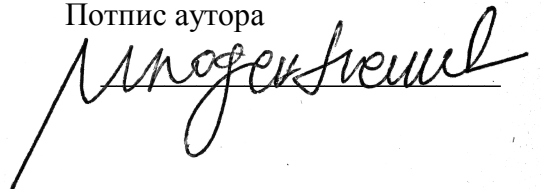
да је докторска дисертација под насловом

ИЗЛОЖБЕНЕ ПРАКСЕ АРХИТЕКТУРЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ КУЛТУРНИ ПРОСТОР ОД 1945. ДО 1991.

- резултат сопственог истраживачког рада
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени;
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду 14.05.2018.

Потпис аутора

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Mladen Pešić', written over a horizontal line.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Младен Пешић
Број индекса	Д04/ 2009
Студијски програм	Докторске академске студије, област истраживања Архитектура и урбанизам
Наслов рада	ИЗЛОЖБЕНЕ ПРАКСЕ АРХИТЕКТУРЕ У ЈУГОСЛАВИЈИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ КУЛТУРНИ ПРОСТОР ОД 1945. ДО 1991.
Ментор	ванредни професор, др Мариела Цветић

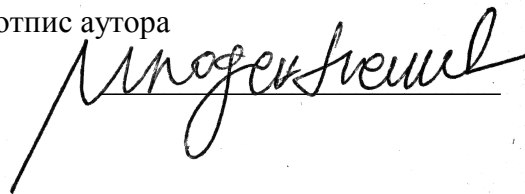
Изајвљујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао ради похрањења у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним станицама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду 14.05.2018.

Потпис аутора



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Изложбене праксе архитектуре у Југославији и југословенски културни простор од 1945. до 1991.

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Београду 14.05.2018.

Потпис аутора

