

Александра Стаменковић

**МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ И АРХИТЕКТУРА СПЕКТАКЛА:
СРПСКИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПАВИЉОНИ 1889–1941.**

БИБЛИОТЕКА
ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Главни и одговорни уредник
Др Небојша Кузмановић

Уредници
Кристијан Обшуст
Др Данијела Милошевић
Татјана Цавнић

Корице
Милутин Маринков

Слике на корици
Wikipedia.org, збирка фотографија Милоша Јуришића

Рецензенти
Др Александар Кадијевић, редовни професор,
Универзитет у Београду – Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Др Светлана Смолчић Макуљевић, редовни професор,
Факултет дигиталних уметности, Универзитет Метрополитан
Др Ана Костић, ванредни професор,
Универзитет у Београду – Филозофски факултет, Одељење за историју уметности

Александра Стаменковић

**МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ И
АРХИТЕКТУРА СПЕКТАКЛА:
СРПСКИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ
ПАВИЉОНИ 1889–1941.**



Нови Сад
2024.

Садржај

Увод: изложбени павиљони између заборава и историографског фокуса	7
--	----------

Међународне изложбе и национални павиљони: између традиционалног и модерног	13
--	-----------

Међународне изложбе: историја и развој.....	14
Павиљони на међународним изложбама.....	18
Национални идентитет на међународним изложбама.....	21
Репрезентативни модели у наступу Србије и Југославије на међународним изложбама.....	24
Југословенска идеја.....	25

Краљевина Србија на међународним изложбама (1889–1918)	31
---	-----------

Национални павиљони Краљевине Србије на међународним изложбама.....	32
Међународна изложба у Паризу 1889. године.....	39
Павиљон Краљевине Србије на изложби у Паризу 1889. године.....	42
Међународна изложба у Паризу 1900. године.....	45
Павиљон Краљевине Србије на изложби у Паризу 1900. године.....	50
Међународна изложба у Лијежу 1905. године.....	63
Павиљон Краљевине Србије на изложби у Лијежу 1905. године.....	65
Међународна изложба у Торину 1911. године.....	72
Павиљон Краљевине Србије на изложби у Торину 1911. године.....	76
Међународна изложба у Риму 1911. године.....	85
Павиљон Краљевине Србије на изложби у Риму 1911. године.....	88

Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца и Краљевина Југославија на међународним изложбама (1918–1941)	99
---	-----------

Обликовање идентитета Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/ Краљевине Југославије на међународним изложбама.....	100
---	-----

Архитектонска сцена у Краљевини СХС/Југославији.....	101
Водећи утицаји на архитектонско обликовање националних павиљона на међународним изложбама.....	106
Међународна изложба у Паризу 1925. године.....	115
Павиљон Краљевине СХС на изложби у Паризу 1925. године.....	121
Међународна изложба у Филадельфији 1926. године.....	141
Павиљон Краљевине СХС на изложби у Филадельфији 1926. године.....	147
Међународна изложба у Барселони 1929. године.....	152
Павиљон Краљевине СХС на изложби у Барселони 1929. године.....	155
Међународна изложба у Милану 1931. године.....	172
Павиљон Краљевине СХС на изложби у Милану 1931. године.....	174
Међународна изложба у Паризу 1937. године.....	181
Павиљон Краљевине СХС на изложби у Паризу 1937. године.....	185
Међународна изложба у Будимпешти 1938. године.....	210
Павиљон Краљевине Југославијена изложби у Будимпешти 1938. године.....	210
Међународна изложба у Њујорку 1939/40. године.....	215
Павиљон Краљевине СХС на изложби у Њујорку 1939/40. године.....	220
Закључак.....	233
Извори и литература.....	239
Списак скраћеница.....	259
Порекло фотографија.....	260
Регистар имена.....	261

Увод: изложбени павиљони између заборава и историографског фокуса

Појава Краљевине Србије, а касније Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевине Југославије на међународним изложбама¹ дискурзивна је платформа за интерпретацију политичких потреба са циљем учвршћивања доминантних идеолошких ставова и модела. У истраживању контекста ових манифестација посебно су се издвојили национални павиљони као простори у којима су изложени сви сегменти модерног друштва, указујући на етничку различитост народа који се у њима презентују. Наратив ових просторних структура одредило је временски ограничено трајање изложбе, али их та категорија привременог феномена није лишила идеолошке матрице. Изложени артефакти у њима су, кроз везу са дешавањима из прошлости, постали средства „културне меморијализације” са консеквенцама на обликовање будућности.²

Током историје, а подстакнута естетизованим укусом аристократије, развијала се архитектонска форма павиљона. Временом је и концепт павиљонских структура еволуирао, па су од простора намењеног за представљање производних и индустријских добара и уметничких предмета који стварају „идеализовану слику света”,³ постали инструменти у служби промоције циљева и убеђења политичких ауторитета, док је привремена конструкција стављена у контекст носиоца ангажоване националне функције. Улога коју су имали у ширењу идеје национализма, нарочито од средине четврте деценије XX века, захтевала је монументалније грађевине, али није променила примарно ефемерни карактер павиљона.

У оквиру ове монографије посматрају се, класификују и валоризују павиљонске структуре (како у свеобухватном архитектонском дискурсу, тако и у оквиру одабраног типа објеката) којима се промовисала репрезентативна политика Србије и Југославије у последњој деценији XIX века и у првих четрдесет година XX века. Узимајући у обзир чињеницу да истраживање обухвата период од пет деценија и две краљевине и да се анализирају објекти специфичног архитектонског израза, хронолошка подела је

¹ Енг. *international exhibitions, expositions and world's fairs*. У монографији ће се у истом значењу употребљавати појмови „међународне изложбе”, „светске изложбе” и „светски сајмови”.

² Више о томе: А. Asman, *Duga senka prošlosti*, Beograd, 2006.

³ Ј. Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb, 2009, 120.

наметнула поделу по стилу, па посматрање формалних одлика и садржаја упућује на присуство и преплитање конзервативнијих образаца са радикалнијим тенденцијама. Уз типолошке особености павиљона тражили су се идеолошки мотиви, а пре свих одједи идеологије интегралног југословенства. Кроз визуелно манифестовање југословенске идеје у домену уметничког обликовања павиљона, може се утврдити колико је она била заступљена у националним репрезентативним програмима Србије и Југославије.

Политички, културни и социјални фактори, који су (не)посредно утицали на изглед националних павиљонских структура, методом дедукције су формално идентификовани са употребљеном архитектуром.⁴ На тај начин павиљон престаје да буде само и искључиво простор за забаву великог броја посетилаца изложбе и постаје место за размену идеја, ставова и преференција политичких и уметничких ауторитета и, на концу, модел за јавне грађевине које су оличење колективног идентитета. С тим у вези је преиспитивање односа државе (као наручиоца пројекта) према архитекти полазна тачка за разумевање позадине изградње која се везивала или за моделе из Европе, или за примере из локалне праксе. Анализа порекла градитеља и утицаја који су имали у водећим уметничким круговима у тренутку реализације градње доприноси дефинисању вредносног суда о објектима који би у ограниченом временском периоду требало да конструишу одређену представу за публику. Осим тога, акцентовањем тог односа читава се у којој мери је уметничка креативност архитекте била толерисана од стране самих наручилаца.

Експериментална улога павиљона претворила их је у *месџа инкубације* нових облика архитектуре која је у неретком броју случајева била толико оригинална да је малтене одредила смер будућег уметничког стваралаштва и поред тога што је било неизвесно да ли ће држава, односно окружење у коме се изложба реализовала препознати тај потенцијал.⁵ Тако утемељена, идеологија националних павиљона има значење аксиома, иако је њихова ефемерна структура кроз суочавање с прошлшћу била подложна трансформацијама да би могла да поднесе бремене културног репрезента нације.

Било да посматрамо националне павиљоне као појединачне структуре, или сагледавамо комплетан простор међународне изложбе, њихова

⁴ J. Galjer, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon...*, 195.

⁵ Цитат преузет из: В. Kolomina, *Paviljoni budućnosti*, *Oris* 48, 2007, 16. Као примери иновативне архитектуре на изложбама, који су подстакли размишљање о примени нових просторних структура и односа у дефиницији објекта (у теоријском и практичном смислу), могу се издвојити немачки павиљон архитекте Миса ван дер Роа на изложби у Барселони и Ле Корбизјеов павиљон *L'Esprit Nouveau* на изложби у Паризу 1925. године. Оба павиљона реконструисана су у потоњем периоду.

реализација проблематизује још један контекст, а то је значај пропаганде у најширем друштвеном смислу. Међународне изложбе у основи имају трговачки карактер и не могу се дистанцирати од комерцијалног система. С друге стране, павиљони су места на којима се локална пракса укључивала у глобалне токове, а нова уметност од локалне постајала предмет интересовања других култура, што је подстицало размену. Државе које учествују на изложби имају прилику да информишу о успеху и визијама и испрговишу национална постигнућа, те припрема и селекција репрезентативне политике подразумева креирање пожељне слике,⁶ што неретко захтева озбиљно планирање и велике финансијске издатке.

Иако привремене структуре, павиљони су оставили траг у историји архитектуре. Истраживање за потребе писања докторске дисертације *Архитектура националних павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900–1941. године*, одбрањене на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду 2017. године (на основу које је настала ова монографија), обухватило је и различите појаве и феномене помоћу којих се могу тумачити програм и стилови градње националних павиљонских структура, али и њихов значај у општем архитектонском дискурсу и позиција у односу на идеју о визуелној репрезентацији Србије и Југославије у првој половини прошлог века. У складу са консултованом литературом, изношене су претпоставке и закључци који би требало да подстакну будуће интересовање за бављење овом тематиком.

Отежавајућа околност у разумевању архитектуре изложбених павиљона јесте та што објекти нису сачувани и подаци о њиховом изгледу постоје само у фототечкој и хемеротечкој грађи. Стога је окосницу рада чинило истраживање архивске грађе у историјским архивима⁷ и у појединим музејским збиркама.⁸

⁶ Ј. Чубрило, Како међународне изложбе мисле, *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности* 37, 2009, 301.

⁷ Архив Србије (фондови „Министарства иностраних дела” и „Министарства народне привреде”), Архив Југославије (фонд „Министарства трговине и индустрије”), Архив Радио Београда (тонски записи са отварања изложбе у Њујорку 1939/40), Хрватски државни архив (Hrvatski državni arhiv, фонд „Zagrebački zbor”), Архив за ликовне уметности ХАЗУ (Arhiv za likovne umjetnosti HAZU), Национални архив Француске (Archives nationales des France) у Паризу, Историјски музеј у Сент Луису (Missouri History Museum Library and Research Center, фонд: „1904 St. Louis World's Fair [Louisiana Purchase Exposition] from construction to demolition”), Историјски архив у Торину (Archivio Storico di Torino).

⁸ Музеј српске православне цркве (заоставштина архитекте Петра Ј. Поповић), Етнографски музеј у Београду (ретроспективни каталози са изложби на којима је музеј учествовао), Народни музеј у Вршцу (заоставштина архитекте Драгише Брашована),

Значајан извор и једну од полазних тачака у праћењу позадине на којој су се одвијале промоција и афирмација архитектуре представљају чести информативни осврти у дневним новинама⁹ и специјализованим часописима.¹⁰ Анализа штампе указује на начин на који је актуелна влада покушавала да презентује домаћој јавности главна дешавања у земљи и свету.

Многи домаћи и страни историографи бавили су се проблематиком међународних изложби и националних павиљона и резултате својих истраживања објављивали су у значајним студијама. У примарне библиографске изворе убрајају се радови који се према павиљонској архитектури односе веома афирмативно и имају циљ да је легитимишу као напредан и рационалан сегмент општег архитектонског дискурса. Мисли се на радове Џона Алвуда,¹¹ Колин Симкин,¹² Беатриз Коломине,¹³ Пола Тенкота,¹⁴ Бартон Бенедикта,¹⁵ Роџера Лукхарста¹⁶ и других. У домаћој и регионалној историографији значајне доприносе тумачењу архитектуре српских и југословенских павиљона начинили су Александар Игњатовић,¹⁷ Александар

Музеј за умјетност и обрт (Музеј за umjetnost i obrt) у Загребу (заоставштина архитекте Стјепана Хрибара), Убу галерија у Њујорку (Ubu Gallery, New York, заоставштина архитекте Ернеста Вајсмана, фондови: „New York World’s Fair” и „New York World’s Fair Yugoslav Restaurant”). Значајна грађа о изложбама одржаним у Паризу и Лијежу чува се и у Националној библиотеци Француске (Bibliothèque nationale de France).

⁹ *Политика, Време, Правда, Илустрирани листи, Обзор и Словенски јуи*.

¹⁰ *Умјетнички њејед, Архитектура, Српски књижевни гласник, Мисао, Босанска вила, Ријеч* итд.

¹¹ J. Alwood, *The Great Exhibitions*, London, 1977.

¹² C. Simkin, *Fairs: Past and Present*, Hartford, 1939.

¹³ B. Kolomina, *Paviljoni budućnosti...*, 16.

¹⁴ P. A. Tenkotte, *International Exhibitions and the Concept of Culture – Place, 1815–1915*, *American Studies* 28, No. 1, 1987, 5–29.

¹⁵ B. Benedict, *International Exhibitions and National Identity*, *Anthropology Today*, Vol. 7, No. 3, January 1991, 5–9.

¹⁶ R. Luckhurst, *Laboratories for Global Spaces-Time: Science/Fictionality and the World’s Fairs, 1851–1939*, *Science Fiction Studies*, Vol. 39, No. 3, November 2012, 385–400.

¹⁷ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2005; Исти, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd 2007; Исти, *Између жезла и кључа: национални идентитети архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века*, *Наслеђе* IX, 2008, 51–73; Исти, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions at the Paris World Exhibitions in 1925 and 1937*, *Centropa*, Vol. 8, No. 2, May 2008, 186–197; Исти, *Između politike i kulture: integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost*, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 6, 2010, 7–20; Исти, *Competing Byzantinisms: The Architectural Imaginations of the Balkan Nations at the Paris World Exhibition in 1900*, Székely, M. (ed.), *Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, Paris, 2015, 112–113 итд.

Кадијевић,¹⁸ Драгутин Тошић,¹⁹ Зоран Маневић,²⁰ Слободан Данко Селиникић,²¹ Бојана Поповић,²² Симона Чупић,²³ Тамара Бјажић Кларин и Јасна Гаљер,²⁴ Звездана Елезовић,²⁵ Жељка Чорак,²⁶ Лара Сливник²⁷ и многи други тумачи историје новије архитектуре и уметности.

¹⁸ А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX–средина XX века)*, Београд, 1997 (2007); Исти, Живот и дело Драгише Брашована (1887–1965), *Годишњак града Београда XXXVII*, 1990, 141–173; Исти, Југословенски павиљон у Барселони 1929. године, *Гласник Друштва конзервативора Србије* 19, 1995, 213; Исти, *Византијско традиционално као инспирација српских неимара новије доба/ Byzantine Architecture as Inspiration for Serbian New Age Architects*, Београд, 2016 итд.

¹⁹ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд, 1983.

²⁰ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 1979; Исти, Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 17, Miami, 1990, 70–75 итд.

²¹ S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu 1911. Modernizam, arhitektura i rana ideja jugoslovenstva*, Novi Sad, 2021.

²² Б. Поповић, Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности, *Зборник Народне музеја XVI/2*, 1997, 233–243; Иста, *Мода у Београду 1918–1941*, Београд, 2000; Иста, *Применјена уметност и Београд: 1918–1941*, Београд, 2011.

²³ S. Čupić, Европа и/или национални идентитет: Павиљон Краљевине Србије на светској изложби 1900. године и његове последице, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti III/IV*, 2008, 107–117.

²⁴ Т. Бјажић Кларин, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2011; Иста, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937 i reprezentacijska paradigma nove državne kulturne politike, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, 2013, 179–192; J. Galjer, Dizajn kao umjetnički ideal: Tomislav Krizman i počeci dizajna u Hrvatskoj, *Kontura* 7, 1992, 12–13; Иста, *EXPO 58 i jugoslavenski paviljon...*, 195.

²⁵ З. Елезовић, Косовске теме павиљона Краљевине Србије на међународној изложби у Риму 1911. године, *Башићина* 27, 2009, 261–267; Иста, Успех српске скулптуре на светској изложби у Паризу 1900. године, *Башићина* 28, 2010, 349–355.

²⁶ Ž. Čorak, *U funkciji znaka – Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, 2000.

²⁷ L. Slivnik, J. Kušar, Архитектура павиљонив на световни разстави лета 1925, *Архитектура, Raziskave* 1, 2004, 50–55; Иста, *Zgradbe slovenskih sejemskih razstavišč: arhitektura in konstrukcija*, Ljubljana, 2006; Иста, Уметностни павиљони, ликовна разставишта в јавних парких, *Архитектура, Raziskave* 1, 2009, 64–96; Иста, Конструкције из леса на световних разставих, *Les Wood, revija o lesu in pohištvi*, god. 62, br. 2, 2010, 46–53; Иста, Architecture, competition, pavilion: yugoslav pavilion at montreal expo 67, *Архитектура, Raziskave* 1, 2014, 60–61; Иста, Jugoslovenski paviljoni na svetovnih razstavah, *Архитектура, Raziskave* 2, 2014, 33–40 итд.



Од великог значаја за објављивање овог истраживања била је подршка коју сам од самих почетака добијала. Неизмерну захвалност дугујем ментору и рецензенту проф. др Александру Кадијевићу на подстицању и несебичној помоћи у раду, затим рецензентима проф. др Светлани Смолчић Макуљевић и проф. др Ани Костић на значајним професионалним саветима, али и колегиницама Александри Илијевски и др Данијели Милошевић на разумевању и помоћи у прикупљању одговарајуће грађе.

Посебну захвалност дугујем Милошу Јуришићу на несебичној помоћи током прикупљања грађе и уступању права за објављивање фотографија и разгледница из своје колекције, којима је умногоме обogaћен садржај монографије. Захваљујем се и колегама из Архива Југославије, Државног архива Србије, Завода за заштиту споменика културе града Београда, Музеја града Београда, Музеја савремене уметности и Народне библиотеке Србије на помоћи око прикупљања и публиковања грађе.

На подршци за објављивање монографије нарочиту захвалност изражавам директору Архива Војводине др Небојши Кузмановићу.

На крају, посебно се захваљујем својој породици на разумевању, стрпљењу и охрабривању у научном и професионалном усавршавању због чега им посвећујем ову књигу.



МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ
И НАЦИОНАЛНИ ПАВИЉОНИ:
ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНОГ
И МОДЕРНОГ

Међународне изложбе: историја и развој

Развој модерних нација средином XIX века подстакао је размишљање о специфичним амбијенталним формама и одговарајућим репрезентативним симболима с којима би се сваки појединац идентификовао.²⁸ Међу таквим формама истакле су се међународне изложбе.²⁹ Промовисањем националне историје и кроз упечатљиву архитектуру, ове изложбе су материјализовале социјалне, духовне, културне и естетске особености једног народа.³⁰ Као простори размене на којима модерне нације (веома често и први пут јавно)³¹ излажу различите производе и промовишу постигнућа у разним областима живота и рада, указивале су на свој цивилизацијски напредак, а сходно томе и на историјско трајање.³²

Свака референца на међународну изложбу подразумева просторни контекст у коме се одређена идеја трансформише кроз поступке рађања, конструисања и интерпретације.³³ Уз пропаганду свега што је у актуелном тренутку било вредно да се сачува као израз идентитета, развијала се потреба за промоцијом различитих и аутентичних националних култура. Осим посебних амбијенталних вредности, а упркос ефемерном карактеру, међународне изложбе садржале су квалитете који се подразумевају под појмом *традиција* и то не само када је у питању њихова препознатљива морфологија, већ и *дух* настао под утицајем специфичног поднебља.³⁴

²⁸ Више о томе: E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, 1990, 101–131; E. Hobsbawm, T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, 263–309.

²⁹ Енг. *international exhibitions, expositions and world's fairs*.

³⁰ P. A. Tenkotte, *International Exhibitions and the Concept of Culture – Place, 1815–1915*, *American Studies* 28, No. 1, 1987, 5; P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge, 1999, 23; M. Šuvaković, *The Ideology of Exhibition. On the Ideologies of Manifesta*, Ljubljana, 2002 (доступно на: http://www.artefact.mi2hr/_a04/lang_eu/theory_suvakovic_eu.htm) (приступљено 12. 11. 2022).

³¹ R. Luckhurst, *Laboratories for Global Spaces-Time...*, 385.

³² Готово без изузетака, највеће међународне изложбе организовале су нације с колонијалним аспирацијама. Више о томе: B. Benedict, *International Exhibitions and National Identity*, *Anthropology Today*, Vol. 7, No. 3, January 1991, 5.

³³ Погледати анализу три ступња транспоновања идеје Вилијама Вајта у: W. Whyte, *How do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture*, *History and Theory*, Vol. 45, No. 2, 2006, 155.

³⁴ У тумачењу Кристијана Норберг-Шулца, дух места је израз традиционалног духа народа и материјализација свега што је том простору дало аутентичност. Више о томе: C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, London, 1991. У својим есејима о историји уметности, Гомбрих је заступао мишљење да је уметност

Посматрање међународних изложби на такав начин, захтева издвајање свега што доприноси да се поједине међу њима издвоје и истакну као нематеријална сведочанства националне историје.

Употреба уметности у служби величања одређених идеолошких програма утицала је на поређење ових манифестација с врстом барокних свечаности које су се изводиле на улици.³⁵ Суштина ових ефемерних спектакла темељила се на идеји да се читав град претвара у позорницу на којој су се, обједињујући различите форме уметничких интерпретација, изводили перформанси. Како су привремене конструкције пратиле унапред дефинисану идеологију „нудећи конвенционална декоративна решења [...]”³⁶ с много пажње се приступало осмишљавању програма свечаности.³⁷ У циљу стварања снажног утиска на посматрача и у намери да се одређеном идејом обликује одређени простор, комбиновали су се ефекти изазвани употребом привремене архитектуре, ликовних мотива, светлости, музике и игре.³⁸

Успешности ефемерног спектакла доприносила је политичка позадина, односно могућност или потреба да се путем овакве манифестације као пропагандног медија изрази моћ владара и подстакне окупљање шире друштвене заједнице око култа владајуће династије, односно идеологије с којом се она поистовећивала. Из таквог контекста развила се идеја о изложбама које су средином XIX века добиле међународни карактер. Прва међународна изложба одржана је 1851. године у Лондону. Њен успех навео је управне власти великих градова, попут Париза, Беча, Будимпеште и Чикага, да организују сличне изложбе. Иако већина није била финансијски исплатива и оставила је велики број нерешених питања, проблеми нису утицали на организовање оваквих манифестација и у наредним годинама.³⁹

резултат традиције и културне историје једног народа. Видети и: Е. Н. Gombrich, In search of Cultural history, in: D. Arnold (ed.), *Reading Architectural History*, London/New York, 2002. Сличном темом бави се и Кадијевић у: А. Кадијевић, *Архитектура и дух времена*, Београд, 2010.

³⁵ Током XVIII века приређивале су се ефемерне свечаности да би се прославили најзначајнији догађаји у животу једне државе. Ове свечаности су се изводиле у црквама, краљевским палатама или на улицама и трговима. Комбинујући моменат забаве и фикцију са реалним, историјским мотивима градиле су се разне конструкције привременог карактера у славу значајних личности и догађаја у држави. Видети: А. P. G. Lopes, Os tempos da festa: Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na primeira metade do século XVIII, *A Festa*, Vol. I, 1992, 365–389.

³⁶ *Ibid.*, 5 (превод ауторке).

³⁷ A. Galhardo Couto, *Ephemeral Constructions in the Baroque Period Festivities: Aesthetic of Enchantment Design*, Issue 4, Lisbon, 2016, 3.

³⁸ J. DuVignaud, *Fêtes et Civilizations*, Paris, 1980, 63; A. Galhardo Couto, *Ephemeral Constructions in the Baroque Period Festivities...*, 2.

³⁹ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 7.

У почетку су се на међународним изложбама излагала пољопривредна или индустријска добра у привременим и импровизованим структурама. Временом су те структуре еволуирале и добиле су глобалне размере, па се јавила потреба за објектима који могу интегрисати и визуелно представити идеологију која се на самој изложби промовисала. Осим визије о идеалном месту, које ће приказати одређену нацију у „пуном сјају”, циљ је био изложити велики број производа из различитих земаља, подељених према врсти, како би се лакше упоредили и одабрали најбољи. Први значајан изложбени објекат била је Стаклена, односно Кристална палата (енг. *the Crystal Palace*), изграђена према пројекту Џозефа Пакстона (Sir Joseph Paxton) за Велику изложбу у Лондону, одржану 1851. године у Хајд парку (енг. *Hyde park*). Конструкција палате била је сачињена од ливеног гвожђа и стакла. На простору од 92.000 m² учесници из различитих земаља могли су да прикажу како је на њихов развој утицала Индустријска револуција. Због тога се Кристална палата у Лондону назива првим симболом архитектуре индустријске епохе.⁴⁰

Друштвена и економска обнова након револуције у Француској покренула је идеју да се изложбама да изглед који ће им осигурати популарност.⁴¹ Године 1867. у Паризу је одржана прва тематска изложба – *Exposition universelle [d'art et d'industrie] de 1867*. Тада се први пут појављују павиљони, као грађевине у којима је свака земља учесница изложила своје производе у националном окружењу.⁴² Иако привремене инсталације, павиљони су имали улогу у дефинисању и промовисању карактеристика према којима се конституишу нације. Опредељење за архитектуру националног стила са референцама на славну историју и богату културу било је обавезно и на томе су организациони одбори међународних изложби нарочито инсистирали.

Након неколико покушаја почетком XX века,⁴³ године 1928. формиран је Међународни изложбени биро (франц. *Bureau International des*

⁴⁰ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 13–24. Осим Кристалне палате, симболом архитектуре индустријске епохе сматра и Ајфелова кула у Паризу.

⁴¹ P. A. Tenkotte, *International Exhibitions and the Concept of Culture – Place...*, 5.

⁴² J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 7; L. Vale, *Architecture, Power and National Identity*, New York, 2008, 9; B. Stoklund, *The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th Century*, *Ethnologia Europae*, Vol. 24, No. 1, 1994, 35.

⁴³ Године 1912. немачка влада је организовала конференцију „Међународне изложбе и сајмови” на којој су учествовале све суверене државе. Циљ конференције био је договор о одређењу броја годишњих изложби и писању конвенције о правилима наступа на изложбама. Иако написана, конвенција није ступила на снагу због избијања Првог светског рата. Шеснаест година касније, између 12. и 22. новембра 1928. године, Влада Републике Француске је организовала конференцију са истим циљем и као резултат договора формиран је Међународни изложбени биро. АЈ, МТИ, 65–268–814,

Expositions – ВІЕ), који се бавио организацијским, правним, финансијским и културно-уметничким питањима.⁴⁴ Учешће страних земаља на изложбама за неке је било слободно, док су поједине земље морале проћи кроз поступак одобравања.⁴⁵ Пошто су изложбе биле конкурзивног карактера, за сваку се формирао Међународни жири који је оцењивао изложене производе.⁴⁶ Делиле су се велике награде (франц. *Grand prix*), почасне дипломе и медаље (златне, сребрне и бронзане).⁴⁷ У циљу унапређења услова организације и праћења захтева које доноси актуелни тренутак, једном годишње одржавале су се конференције на тему међународних изложби и сајмова.

Сходно улози коју међународне изложбе имају у друштвеним и политичким оквирима, потребно је истакнути разлику између општих, које су у оквирима данашњице обележене изразом *EXPO* и чије трајање се протеже на период од шест месеци, и специјализованих, које могу да се приређују чешће и чија правила одржавања нису тако строго дефинисана. Специјализоване изложбе се најчешће организују да би промовисале једну одређену делатност, вештину или технику, односно елементарну потребу и могу трајати најмање 10 дана, а највише три месеца.⁴⁸ Иако оне нису тема ове монографије, привредни сајмови у Милану (1931) и Будимпешти (1938) обухваћени су анализом, јер је Југославија своје производе и државну политику промовисала на тим изложбама у павиљонима које су градили еминентни југословенски архитекти.

бр. 5.407, 16. 3. 1928. године, Писмо директора Консултантско-трговинског одељења Министарству трговине и индустрије. АЈ, МТИ, 65–268–814, бр. 24.494, од 6. 11. 1928. године.

⁴⁴ Правила везана за организацију изложбе строго су дефинисана. О подели међународних изложби на категорије и правилима које земље морају испунити да би могле да их организују погледати *Споразум о Међународним изложбама* који се чува у Архиву Југославије (АЈ, МТИ, 65–268–814, Споразум о Међународним изложбама, Париз, 21. 11. 1928.).

⁴⁵ АЈ, МТИ, 65–268–814, Споразум о Међународним изложбама, Париз, 21. 11. 1928.

⁴⁶ *Ibid.*, члан 29. Примера ради, Иван Мештровић је неретко био именован за представника Краљевине СХС/Југославије у Међународном жирију, о чему сведочи сачувана документација из Архива Југославије, фонд Министарство трговине и индустрије, кутија „Међународне изложбе”.

⁴⁷ АЈ, МТИ, 65–268–814, Споразум о Међународним изложбама, Париз, 21. 11. 1928, члан 30.

⁴⁸ АЈ, МТИ, 65–268–814, Споразум о Међународним изложбама, Париз, 21. 11. 1928, члан 1–4.

Павиљони на међународним изложбама

Према етимологији, термин *павиљон* изведен је из старог француског израза *pavellun*, који потиче од латинске речи *papilio*, а значи шатор или, дословно, лептир.⁴⁹ Појам *павиљон* улази у употребу у XVIII веку да би описао монтажну конструкцију у пејзажној архитектури.⁵⁰ Политичке, економске и друштвене промене, изазване Француском буржоаском револуцијом, донеле су нову вредност прошлим временима и аутентичним и примитивним културама које валоризују једноставност и природност. Потреба за местом за одмор и контемплацију условила је појаву неформалних вртова,⁵¹ па су након дуге и скромно документоване историје средином XVIII века ефемерне павиљонске грађевине добиле на значају.⁵² Традиционалном погледу на лепо придодат је нови концепт питорескног, који је постао покретачка снага у визуелним уметностима.⁵³ Инспирирани стилским елементима Азије и оријенталног Истока, архитекти су почели стварати компактне привремене структуре које су својим драматичним елементима појачавале пикторалну естетику у вртovima. Чак и када су у XIX веку, са променом укуса аристократије, доживели драстичну промену

⁴⁹ B. Bergdoll, *The Pavilion and the Extended Possibilities of Architecture*, in: P. C. Schmal (ed.), *Der Pavillon: Lust Und Polemik in Der Architektur*, Ostfildern, 2009, 13.

⁵⁰ У XVIII веку павиљони су имали важну улогу у аранжирању вртова. Углавном су то биле структуре различитих облика и димензија, неодређених стилова и без строго дефинисаних елемената, које су дозвољавале пројектантима да користе своју машту да би створили нешто што изазива емоцију, инспирацију, мисао. Све што није било дозвољено у озбиљној градњи, могло се наћи у архитектури павиљона. Више о томе: B. Bergdoll, *The Pavilion and the Extended Possibilities of Architecture...*, 13–33; A. Vidler, *A History of the Folly*, in B. J. Archer and A. Vidler (eds.) *Follies: Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape*, New York, 1983, 11.

⁵¹ Естетски доживљај се почео сагледавати као нешто што није зависно од практичних или моралних правила и условио је развој укуса који фаворизује спонтане приказе свакодневног живота, руралних предела и природе. О томе су писали Баумгартен, Кант, Русо, Шилер и др.

⁵² J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 7–8.

⁵³ О интересовању за питорескно погледати: F. D. Klingender, *Le sublime et le pittoresque*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 75, No 1, 1988, 2–13; M. Greenhalg, *Destruction of Cultural Heritage in 19th-century France: Old Stones versus Modern Identities*, Leiden, 2015; J. I. Porter, *Sublime Monuments and Sublime Ruins in Ancient Aesthetics*, *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, Vol. 18, No. 5–6, October–December 2011, 685–96.

и добили елеганцију и монументалност, павиљони нису могли да се ослободе исконски ефемерног карактера.⁵⁴

С првим модерним нацијама су се одређени типови грађевина почели користити у репрезентативне сврхе. Сходно тој потреби, на међународним изложбама подижу се павиљони који сугеришу етничку различитост народа који су се у њима представљали. Као инструменти у промоцији националне културе и места на којима се локална пракса укључивала у глобалне токове, били су подлога на којој је нова уметност од локалне постајала предмет интересовања других култура, што је подстицало размену. Током дуге историје одржавања међународних изложби мењала се архитектонска форма националних павиљона. Еволуирао је и њихов концепт, па су од простора за излагање производних и индустријских добара и уметничких предмета, постали инструменти у служби промоције циљева политичких ауторитета. Привремена архитектонска конструкција је на тај начин добила улогу носиоца ангажоване националне функције, што је до средине четврте деценије XX века постало њена доминантна карактеристика.

Полазећи од тога да се архитектура развијала кроз индивидуалне интерпретације разноврсних тема, мотива и утицаја и да не одражава, већ легитимише друштвену стварност,⁵⁵ кроз примере националних павиљона на међународним изложбама може се пратити на који начин су се и у којој мери политичке идеје уграђивале у пројекте и објекте архитектуре. Њихови ефемерни просторни конструкти су, као одраз субјективних или апстрактних схватања, били подложни трансформацијама и погодни да понесу стигме визуелне културе нације. „Популарне” европске парадигме филтрирале су се кроз корективне процесе и обликовале у складу с визијама државног врха да би се приказале кроз архитектуру националних павиљона. Сходно томе, ове грађевине су, посредно или не, повезивале уметност са историјско-друштвеним контекстом и политичким појавама, чиме је континуирани дијалог између државе и заједнице био обезбеђен.

У оквирима овог специфичног типа објеката и у свеобухватном архитектонском дискурсу тумачиће се карактеристике које су српске националне павиљоне повезивале са европским примерима, а одвојиле од

⁵⁴ У једном кратком периоду (прва половина XIX века) павиљони су, у својој немогућности да актуелизују стварност, почели да се третирају као симболи фантазије о пропадању и смрти. Забринути да ће због деградирајућег размишљања о пролазности трпети естетика монументалности и узвишености, архитекте су покушавале да врате павиљонима првобитну вредност, па су експериментисале са новим материјалима и технологијама и стварале савремене просторе за забаву и доколицу. Више о томе: A. Vidler, *A History of the Folly...*, 3.

⁵⁵ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 14.

локалне градитељске праксе. За разумевање односа између изабраног стила и окружења није довољан само осврт на порекло градитеља и статус који су у тренутку реализације пројеката имали у водећим уметничким круговима, већ и компаративна анализа уметничких, културолошких и социолошких фактора. Идеја о југословенству је, као један од тих фактора, имала веома важну, а чак и покретачку улогу у осмишљавању програма репрезентације путем павиљона.⁵⁶

⁵⁶ Богата историја југословенске идеје у истраживачком смислу један је од најсложенијих проблема и да би се разумела потребна су сазнања свих друштвених наука. Прегледни и критички радови Александра Игњатовића, у којима се тумачи култ југословенства на примерима павиљонске архитектуре, од примарне су важности за ово истраживање. Значајна су и дела Љубодрага Димића (Држава, интегрално југословенство и култура, *Књижевност*, бр. 100, св. 1/3, год. 48, 1994, 171–207; *Културна историја Краљевине Југославије*, Београд, 1997; *Kulturna politika i modernizacija jugoslovenskog društva*, u: L. Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX века*, 1998, 193–209; *Integralno jugoslovenstvo i kultura 1929–1931. godine, Dijalog povjesničara – istoričara* III, 2001, 333–352), Дубравке Стојановић (Туризам и конструкција социјалног и националног идентитета у Србији крајем XIX и почетком XX века, *Годишњак за друштвену историју* 13, св. 1/3, 2006, 41–59), Бранислава Плигоријевића (*Kominternu jugoslovensko i srpsko pitanje*, Београд, 1992), Александра Кадијевића (*Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1841): контексти тумачења*, Београд, 2023) и других аутора која обрађују појаву и развој југословенске идеје. У основи, њихова тумачења се базирају на историјском начину мишљења и на посматрању идентитета у контексту националних, верских или класних разлика. Упор. Х. У. Велер, *Проблеми с национализмом, Национализам (историја – форме – последице)*, Нови Сад, 2002, 11; V. Perica, *Balkan Idols: Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford, 2002, 5.

Национални идентитет на међународним изложбама

Србија је као модерна национална држава Источне Европе настала ослобођењем од Османског царства.⁵⁷ Географски положај у центру Балканског полуострва био је повољан за преплитање различитих култура и религија: византијске, аустроугарске и османске, односно православне, католичке и исламске, па је првих неколико деценија аутономног живота било обележено покушајима националног уједињавања и формирања специфичног националног израза.⁵⁸ Опредељивање за одређени тип културног модела имплицирало је модернизацију друштва и индиректно утицало на развојну линију националног менталитета.⁵⁹ Нови облици државног организовања условили су стварање новог друштвеног слоја – грађанства – који је захваљујући образовању могао да буде носилац националног рада и да га промовише путем нових медија, културе и школа.⁶⁰ Значај грађанства као културне елите у обликовању система вредности, а у овом случају и националног идентитета, велики је, јер подстиче политичку, верску и културну изградњу нације.⁶¹ Посебно је био важан у преломним моментима, када

⁵⁷ Оптерећена унутрашњим немирима, Османска империја се до краја XIX века распала и изгубила је статус велике силе. Распарчавањем њене територије настале су: Србија, Румунија, Бугарска и Грчка. Више о томе: L. Perović, *Između anarhije i autokratije. Srpsko društvo na prelazima vekova (XIX–XX)*, Beograd, 2006, 98.

⁵⁸ B. Pantelić, Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1, Mar. 1997, 16; А. Игњатовић, Између жезла и кључа..., 51–73. О конструкцији идеје и стварању националног канона видети: N. Makuljević, *Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity in the Nineteenth Century*, u: I. Stevović (ed.), *Συμμετρετα: зборник радова поводом четирдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду = Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, Beograd, 2012, 505–517. О плуралитету културних модела у Србији током изградње државе видети: Н. Макуљевић, Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у XIX веку, у: А. Столић, Н. Макуљевић (прир.), *Приватни животи код Срба у XIX веку. Ог краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд, 2006, 17–53.

⁵⁹ В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет у књижевности српског модернизма, *Зборник Мајнице српске за славистику* 73, 2008, 291.

⁶⁰ E. Gelner, *Nacije i nacionalizam*, Zagreb, 1998, 15; Д. Стојановић, Туризам и конструкција социјалног и националног идентитета у Србији..., 55–56.

⁶¹ Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, Београд, 2006, 12. О елити као креатору националне и историјске свести погледати: Љ. Трговчевић, *Планирана елиита*.

ишчезавају или се урушавају традиционални духовни и морални принципи и доводе у сумњу постојећи политички и културни ауторитети. Међутим, друштвени статус српског грађанства није био ни приближно близак статусу који је имало европско грађанство,⁶² што је отежавало покушаје националне еманципације. Стога је рад на јачању националне свести морао бити интензивнији и морао се имплементирати у све друштвене активности.

Најчешћи покушаји оживљавања националне свести у Србији током XIX века огледали су се у стварању пожељне слике о прошлости, а значајну улогу у томе имали су традиција и образовање.⁶³ Потреба за удаљавањем од историјских и отоманских идентитета прерасла је у усвајање европских модела понашања.⁶⁴ Улога образованих појединаца је у том сегменту била веома важна. Враћајући се у домовину након завршетка школовања на најбољим европским универзитетима и, бавећи се политиком, науком и образовањем, унапређивали су законодавни, парламентарни и културни живот у Србији.⁶⁵ Деловање политичких, научних и уметничких елита подстакло је обликовање националног идентитета, те је у процесима модернизације допринело креирању доминантног културног модела за ширење идеје о буђењу националне свести.⁶⁶ Својим ангажовањем, елите су могле да утичу на прихватање одређеног друштвеног система, као и на кориговање или потпуно искорењивање традиционалних у корист увођења модерних идеологија.⁶⁷ Развој модерне државне наметнуо је потребу за дефинисањем програма националне презентације. Изложбе су, у том смислу, биле важни догађаји. Упркос хетерогеној ситуацији, изазваној различитим стилским тенденцијама и идејама, на изложбама се могао пратити еволутивни ток националне уметности, па ће као такав бити често помињан у тумачењу репрезентативне архитектуре павиљона Краљевине Србије, односно Краљевине Југославије у наредним поглављима.⁶⁸

О стиудентима из Србије на европским универзитетима у XIX веку, Београд, 2003; М. Немањић, Противречности наслеђеног културног обрасца и савремене интелектуалне елите у Србији, *Социолошки преглед* XXXVIII, бр. 1–2, 2004, 139–149.

⁶² Н. Миленовић, Србија, мировни покрет и идеје мира пре Првог светског рата: ограничења и домети, *Токови историје* 1, 2011, 14.

⁶³ В. Pantelić, *Nationalism and Architecture...*, 16.

⁶⁴ Доласком Срба из Хабзбуршке монархије на просторе јужно од Саве и Дунава интензиван је процес еманципације и одређена је граница српског (хришћанског) идентитета у односу на отомански (муслимански). Више о томе: А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 57.

⁶⁵ В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет..., 284; С. К. Павловић, *Србија: историја иза имена*, Београд, 2004, 102.

⁶⁶ Више о томе: Љ. Трговчевић, *Планирана елиита...*; Иста, *Српска интелектуална елита у XIX веку – зајадни и источни утицаји*, *Европа и Срби*, 1996, 262–263; L. Perović, *Dominantna i neželjena elita. Beležke o intelektualnoj i političkoj eliti u Srbiji (XIX–XX vek)*, Београд, 2015.

⁶⁷ L. Perović, *Između anarhije i autokratije...*, 208.

⁶⁸ Видети: А. Кадијевић, *Један век тражења националног сцила у српској архитектури...* Погледати и: А. Кадијевић, *Византијско традиционално као инспирација српских*

Архитектура ових павиљона је у историографији обрађивана кроз по-времене анализе појединачних објеката или типова у оквиру опуса једног архитекта,⁶⁹ те је ово покушај да се оствари што целовитија валоризација објеката националних павиљона који су били грађени по налогу краљеве владе. Хронолошка подела на павиљоне Краљевине Србије и павиљоне Краљевине СХС/Југославије наметнула је стилску поделу, па је први период био обележен, углавном, павиљонима подигнутим у духу српско-византијског стила, док је други период био обележен грађевинама обликованим у духу модерних принципа. Постојале су варијације условљене различитим наслеђем, регионалним развојем, друштвеним, културним и политичким факторима, али је идеја о југословенству, као доминантан идејно-програмски фактор, наметала јединствени ликовни израз за потребе репрезентације државе.⁷⁰

У контексту уметничких и културолошких различитости Србије и других земаља, идеја о аутентичном националном стилу и, сходно томе, идентитету развијала се кроз интересовање за обнову сопствене историје и потребу враћања народној уметности, средњовековном наслеђу и елементима фолклора.⁷¹ На тим основама, павиљони из прве четвртине XX века су, као јавне грађевине, утицали на формирање идеје о колективном идентитету народа.

С друге стране, у контексту уметничких и културолошких различитости народа који су ушли у састав југословенске заједнице и због потребе о аутентичном југословенском идентитету на павиљонима из друге четвртине XX века, инсистирало се на проналажењу јединственог архитектонског обрасца. Нови национални стил је требало да обухвати традиције свих народа у југословенској заједници и да промовише унифицирани образац који је настао стапањем нових вредности и елемената историје у циљу стварања нове традиције.

неимара новијеј гоба...; A. Stamenković, Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama kao primeri državne umetnosti: 1918–1941., u: A. Kadijević, A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941.*, Beograd, 2021, 75–80; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја...*, 324–334.

⁶⁹ У примарне библиографске изворе убрајају се радови који се према павиљонској архитектури односе веома афирмативно и имају превасходни циљ да је легитимишу као напредан и рационалан сегмент општег архитектонског дискурса. Мисли се на доприносе тумачењу архитектуре павиљона које су начинили Александар Игњатовић, Александар Кадијевић, Зоран Маневић, Бојана Поповић, Симона Чупић, Милан Просен, Ђорђе Алфиревић, Тамара Бјажић Кларин, Јасна Гаљер, Катарина Амброзић, Звездана Елезовић, Жељка Чорак, Лара Сливник и други тумачи историје новије архитектуре и уметности.

⁷⁰ О томе: А. Кадијевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941): контексти тумачења*, Београд, 2022.

⁷¹ О томе: В. Pantelić, *Nationalism and Architecture...*, 16.

Репрезентативни модели у наступу Србије и Југославије на међународним изложбама

Упркос разликама у карактеру и традицијама, развој европских држава током XIX века био је веома сличан. Како је XIX век схваћен као епоха обнове, многим народима је донео индивидуалност, јер су принципе своје репрезентације могли да бирају према расположивим средствима и властито успостављеним вредностима. Мотиви и идеје који су подстакли буђење националне свести у Србији били су попут оних у средњоевропским државама. Значајан покретач националне еманципације био је напредак демократских идеја и институција, јер је подстицао деловање националних покрета.⁷² Да би се ослободила оријентално-балканских епитета, Србија је своје ставове почела да формира кроз однос према Западној Европи.⁷³ Није било лако у томе остварити јединство јер се, с једне стране, одговорност у уређењу државних потреба земље препуштала малом броју образованих људи који су се залагали за европски обликовану државу, а са друге стране егзистирао је отпор патријархално васпитаване власти и цркве, који су у модерном развоју видели издају *завештне идеје*.⁷⁴

Процеси модернизације у Краљевини Србији подразумевали су, између осталог, стварање карактеристичне визуелне представе по којој ће се Србија разликовати у односу на остале нације, а која ће бити препознатљива јер је изграђена на слави њене историје.⁷⁵ Свака нација, па и српска, има своју културу и идентитет који потичу из далеке прошлости

⁷² Б. Бешлин, *Европски ујмицаји на српски либерализам у XIX веку*, Нови Сад, 2005, 892; Р. Ренуво, *Европска криза и Први светски рат*, Загреб, 1965, 61.

⁷³ О односу Србије према Европи погледати: П. Ј. Марковић, *Београд и Европа (1918–1941)*, Београд, 1992; Б. Бешлин, *Европски ујмицаји на српски либерализам у XIX веку*, Сремски Карловци/Нови Сад, 2005; Н. Макуљевић, *Плурализам приватности...*, 17–53; Мирјана Prošić Dvornić, *Одевање у Београду у XIX и почетком XX века*, Београд, 2006; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1791–1848)*, Београд, 1986.

⁷⁴ С. Јовановић, *Влада Милана Обреновића (1868–1878)*, књ. 1, Београд, 2005, 314.

⁷⁵ Појам модернизације српског друштва односи се на активности доминантних социјалних и националних идеологија и институција које су омогућиле напредак друштва. Више о томе: L. Perović, *Između anarhije i autokratije...*, 17; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја...*; Исти, *Inventing and Changing the Canon on the Constitution of Serbian National Identity...*, 505–517.

и по којима се разликује од других.⁷⁶ Како су „подједнако важни аспекти дискурса националне аутентичности народна култура и етницитет,⁷⁷ историјски континуитет се сматрао извором српске културе, а њено порекло тражено је у обнављању колективне меморије, у слави прошлих времена и у величању оснивача династије Немањића, хероја и споменика. Сматрало се да таква народна култура може да се надовеже на средњовековну да би дала легитимитет држави и националним активностима.⁷⁸

Друго тумачење националног идентитета исходи из политике и, нарочито, националистичке идеологије, јер особе исте националне припадности не морају имати исти идентитет, па остају индивидуално различите.⁷⁹ Стога, да би се разумео национални идентитет српског, а касније југословенског народа, потребно је преиспитати и одредити континуитет идеје која се јавила с почетком Првог српског устанка, а именована је и уобличена крајем XIX века у југословенску идеју.⁸⁰

Југословенска идеја

Идеја о културном повезивању и политичкој сарадњи Јужних Словена изведена је из традиције европског романтизма и на основама идентитетске и језичке сродности, пре свега, Срба, Хрвата и Словенаца. Свест о етничко-језичкој блискости, заједничкој територији и интересима настојала је да превазиђе друштвено-историјску реалност, те је из такве структуре изграђена модерна, политичка идеологија југословенства, која је у појединим облицима покушавала да преузме форме националне идеје.⁸¹

Историјско тло на коме је изникла југословенска идеја, а касније и држава утицало је на квалитет живота у заједници Југословена. У анализи националног идентитета, Антони Смит историјски и географски простор посматра као културни простор који је одређивао обрасце значајне за колективну психологију народа који га насељавају.⁸² Сходно томе, посматрано кроз дискурс етничких група које су формирале заједницу

⁷⁶ Међу историографима који на овај начин тумаче појам националног идентитета, значајни су радови Ентонија Смита (Anthony D. Smith), Ерика Хобзбаума (Eric Hobsbawm) и Ернеста Гелнера (Ernest Gellner).

⁷⁷ А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 54.

⁷⁸ В. Pantelić, *Nationalism and Architecture...*, 16.

⁷⁹ Сабине Ридел (Sabine Riedel), Еуген Лемберг (Eugen Lemberg), Ханс Кон (Hans Kohn), Ричард Џенкинс (Richard Jenkins) и др. су представници другог вида тумачења националног идентитета.

⁸⁰ А. Ignjatović, *Između politike i kulture...*; Исти, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*

⁸¹ Ž. Đorđević, *Faktori nastanka kao uzroci nestanka, Sociološki pregled XXVIII*, br. 2, 1994, 273.

⁸² А. D. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd, 1998, 42.

према субјективном доживљају припадности,⁸³ претпоставка за успех југословенске идеје била је модерно друштво. Ипак, свест народа на овој територији била је оптерећена националним идеологијама које су по својој природи конзервативне, због чега је прижељкивана блискост врло брзо устукнула пред националним, верским, политичким, регионалним, културним и језичким препрекама.⁸⁴

Размишљање о историјској повезаности јужнословенских народа подстакла је њихова статусна неједнакост у односу на административне, хабзбуршке и османске центре,⁸⁵ док је на даљи ток и развој утицала делатност елите.⁸⁶ Ако бисмо пробали да посматрамо еволуцију југословенске идеје до државне доктрине кроз хронолошки омеђене оквире, могли бисмо јасно издвојити три еволутивна периода. Први период обележен је успоном југословенске идеје, формирањем јединственог националног идентитета и стварањем југословенског културног простора са југословенским ликовним уметницима. Други период обележен је афирмацијом југословенске идеје у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца и синтетисањем најбољег из сваке од националних група које су чиниле југословенски простор. Последњи период обележен је урушавањем југословенске идеје услед немогућности потпуне интеграције због опстајања националних посебности, које су опозитне идеологији интегралног југословенства.

Осим тога, југословенска идеја се у годинама између 1904. и 1940. манифестовала у различитим облицима, што је у својој анализи југословенства у архитектури детаљно разрадио др Александар Игњатовић.⁸⁷ Према његовом тумачењу, први облик – примордијализам – подразумева размишљање о југословенском народу као младом, али у основи древном, јер

⁸³ Видети тумачења Фредерика Барта о осећају припадности заједници у: F. Barth (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Boston, 1969, нарочито уводне стране: 9–38.

⁸⁴ А. Кадијевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*, 18–30.

⁸⁵ Под јужнословенском групом народа подразумевали су се Срби, Црногорци, Македонци (заправо Срби из старе Србије), Хрвати, Словенци и Бугари. Србија и Црна Гора су формално функционисале као независне државе, али је Србија суштински зависила од Аустроугарске, док је Црна Гора зависила од Русије. Словенија и Хрватска су биле под угарском управом, Далмација под аустријском, а Босна и Херцеговина под управом заједничких институција Хабзбуршке монархије. Више о томе: М. Марјановић, *Уметност, Српски књижевни гласник* LVI, 2, 1939, 122.

⁸⁶ У залагању за југословенску идеју и њено пропагирање интелектуална и уметничка елита је предњачила у односу на политичку, слободније тумачећи националне програме. М. Radojević, *Jugoslovenska ideja kao deo jugoslovenskog nasleđa*, у: Kovačević, I. (ur.), *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu* (zbornik radova), Beograd, 2012, 30.

⁸⁷ А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...* Упоредити: С. Axboe Nielsen, *Making Yugoslavs: Identity in King Aleksandar's Yugoslavia*, Toronto, 2014.

му корени сежу далеко у прошлост.⁸⁸ Овај облик се визуелно манифестовао кроз оне особине југословенске идеје које су довеле до националног препорода инсистирањем на националном духу као основи културе и идентитета.⁸⁹ Етничке групе које су ушле у састав Краљевине СХС имале су заједничко порекло иако су своје националне менталитете развијале у складу са искуственим разликама стеченим током живота у оквирима других држава.⁹⁰ Свест о заједничком пореклу је прву званичну међународну потврду добила на изложби у Риму 1911. године,⁹¹ када је представа српске прошлости постала представа колективног сећања на јунаке из заједничке, југословенске историје.⁹² С тим у вези би скулптуре Ивана Мештровића, изложене у оквиру поменуте манифестације, биле приказ расног типа Југословена, јер немају одређене идентитетске ознаке, већ су израз идеалног типа који потиче с југословенске територије.⁹³

Исти аутор је даљи степен развоја југословенске идеје видео у брисању разлика које постоје међу народима који су чинили заједницу и њихово изједначавање у сваком смислу, па и у називу Југословени, и назива га синкретизмом. Као његову одлику препознаје потребу да се националне, регионалне и локалне традиције етничких група у југословенској заједници међусобно повежу и синтетичу и као такве поставе наспрам других културних образаца.⁹⁴ То јединство народа, али и природних и географских одлика, требало је исказати јединством облика, па је форсирање одређених уметничких израза утицало на одређење за форме модерне, „наднационалне”, архитектуре.⁹⁵ На међународном плану, развој ове појаве се могао пратити у архитектури павиљона од привредне изложбе у Милану 1931. до изложбе у Паризу 1937. године.

Трећи облик изражавања југословенске идеје је тзв. универзализам. У универзалистичкој парадигми наглашена је потреба да се кроз уметност и архитектуру изрази европски карактер југословенства истицањем особина по којима се југословенска нација убраја у „породицу цивилизованих европских народа”.⁹⁶ То је, заправо, био покушај удаљавања југословенске

⁸⁸ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 34–36.

⁸⁹ Упоредити: A. Smit, *Nacionalni identitet...*, 23; E. Gelner, *Nacije i nacionalizam...*, 74.

⁹⁰ D. Bukvić, *Kosovski mit i ideologija jugoslovenstva*, *Sociološka luča* VIII/2, 2014, 84; S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu 1911...*

⁹¹ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 61; D. Bukvić, *Kosovski mit i ideologija jugoslovenstva...*, 86.

⁹² D. Bukvić, *Kosovski mit i ideologija jugoslovenstva...*, 87.

⁹³ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 50.

⁹⁴ *Ibid.*, 146–147.

⁹⁵ D. Bukvić, *Kosovski mit i ideologija jugoslovenstva...*, 91.

⁹⁶ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 146–147.

културе од традиционализма и провинцијализма и приближавање универзалним вредностима Запада. Овакво тумачење југословенске идеје најављивало се кроз поступке прочишћавања павиљонских структура у последњој деценији пред Други светски рат, док је реализацију добило у аранжману ентеријера Ернеста Вајсмана за павиљон на изложби у Њујорку 1939/40. године.

Посматрано кроз призму актуелне историјске дистанце, да би се реализовала југословенска идеја било је потребно изједначити политичко и национално.⁹⁷ У политичком смилу, идеја је реализована као државна идеологија 1. децембра 1918. године, након чега је све што је рађено на уметничком плану имало за циљ обликовање југословенског државног идентитета и стварање слике заједништва која се могла пренети будућим генерацијама.⁹⁸ Појавама, порукама и стилским опредељењима издвојиле су се југословенске уметничке изложбе.⁹⁹ Почев од прве, у Београду (1904), преко Софије, Заграда, до Новог Сада (1927),¹⁰⁰ критички су посматрале дешавања у ликовној и визуелној уметности, развој стилова, контекст и значајне протагонисте, а све у намери да утичу на модернизацију уметности народа које веже свест о постојању заједничке историје спајањем сродних култура. У истом контексту могу се посматрати и архитектонске изложбе, чија је контекстуализација у периоду између 1928. и 1933. године битна за истраживање архитектонских токова, али и нових форми и идеја које су се могле довести у везу с развојем идеје југословенства.¹⁰¹

⁹⁷ A. Varshney, *Ethnicity and Ethnic Conflict*, in: C. Boix, S. C. Stones (eds.), *The Oxford Handbook of Comparative Politics*, Oxford, 2007, 277.

⁹⁸ Lj. Gavrilović, *Nepostojeće nasleđe zemlje koje nema, Ogleđi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu*, Beograd, 2012, 53.

⁹⁹ Значајан приказ активности око оснивања и развоја идеје о југословенским изложбама дао је Драгутин Тошић у делу *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд, 1983. О разним доприносима развоју визуелне културе на југословенском простору видети: А. Кадијевић, *Југословенска архитетктура између два светска рата (1918–1941)...*, 34–42; Ј. Трајков, *Jugoslovenske umetničke izložbe u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca*, u: А. Кадијевић, А. Илијевски (ur.), *Архитектура и визуелне уметности у југословенском контексту: 1918–1941.*, Beograd, 2021, 226–231; Б. Мишић, *Средња Европа и Београд: архитеткциони утицаји 1919–1941.*, Beograd, 2023, 103–108.

¹⁰⁰ Југословенске уметничке изложбе су се „претварањем” у Пролећне изложбе „Цвијете Зузорић” одржале до Другог светског рата. О томе: Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1970; Р. Вучетић Младеновић, *Европа на Калемегдану: „Цвијета Зузорић” и културни животи Београда 1918–1941*, Београд, 2003.

¹⁰¹ Видети: А. Илијевски, *The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion as the Center for Exhibition Activities of Belgrade Architects 1928–1933*, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 41, 2013, 237–248; Иста, Бурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 171–203.

Проблеми и расправе који су пратили реализацију југословенских уметничких и архитектонских изложби нису онемогућили сличне покушаје с југословенским предзнаком и циљем да допринесу стварању јединственог националног идентитета.¹⁰² Примера ради, соколска друштва била су изразито актуелна у овом периоду, а значајна су за ширење идеје о „јединственој краљевини са једним недељивим југословенским народом и једном недељивом југословенском свешћу”.¹⁰³ Као организација имплементирана у све слојеве друштва, инсистирала су на развоју југословенске националне свести и на учвршћивању југословенске националне мисли, без обзира на друштвене или географске границе.¹⁰⁴

Политички и културно уједињени (Југо)Словени су након политичке реализације југословенске идеје имали проблема да докажу њену исправност, утемељеност и изводљивост у оквирима националог програма. Разлике између етничког и националног идентитета нису биле умањене усвајањем јединственог имена државе, него су подстакле додатна надметања и сукобе. Од првобитне идеје, потребе за ослобађањем од туђинске власти и за стварањем националне државе, није се много одмакло. У тумачењу Миленка Марковића, „различите историјске судбине јужнословенских народа, културне, верске и цивилизацијске неуједначености, историјско кашњење са развојем грађанских друштава и националних држава, национализми југословенских народа и деловање и утицаји међународних фактора” могу се навести као препреке у реализацији југословенске идеје као националне идеологије, јер појединачне државе, делови Краљевине СХС/Југославије, нису успевале да се ослободе предрасуда.¹⁰⁵ Временом се то неподударање почело изражавати кроз сукоб традиционалних и модерних образаца и постало је још једна од карактеристика посматраног периода (али и свих прелазних периода у историји ове државе). Разлике у односу према модернизацији друштва и националне територије, а потом и манифестација тог односа кроз процесе

¹⁰² R. Vučetić, *Jugoslovenstvo u umetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslovenske izložbe 1904–1940)*, *Časopis za suvremenu povijest* 3, 2009, 702.

¹⁰³ A. Tadić, *Kralj–Soko*, *Sokolski glasnik*, br. 2, god. II, 7. 5. 1931, 1.

¹⁰⁴ Више о соколству: В. Путник, *Архитектура соколских домова у Краљевини СХС и Краљевини Југославији*, Београд, 2016.

¹⁰⁵ Цитат: М. Marković, *Stvaranje i razaranje Jugoslavije, Republika – glasilo građanskog samooslobođanja*, br. 438–439, 1–31. 10. 2008. У намери окупљања народа у једну државу, Срби су доделили себи улогу покретачке силе, изгубивши притом из вида чињеницу да су њихове ратничке способности биле превасходни услов опстанка. С друге стране, Хрвати су желели да задрже своју националну посебност. Видети: Р. Korunić, *Nacija i nacionalni identitet*, *Zgodovinski časopis* 57, 2003, 87–105; М. Reškšć, *Stereotipi među narodima bivše Jugoslavije i njihove promene u kolektivnom pamćenju*, *Zbornik radova sa naučnog skupa „Multikulturalnost i savremeno društvo”*, Novi Sad, 2013, 191–199.

стварања националног идентитета и афирмације државе утицале су на пад популарности југословенске идеје и нашле су се у средишту многих политичко-идеолошких борби које су вођене у Србији од ослобођења до данас.¹⁰⁶ То не би требало да баца сенку на позитиван израз модернизације кроз улогу коју је преузело грађанство. Са становишта науке, национализам и његове културне интерпретације производ су грађанске идеологије,¹⁰⁷ јер је због образованости грађанство постало носилац идеје о аутентичном идентитету,¹⁰⁸ те је, сходно томе, преузело заслуге елите која подстиче развој националне свести.

Током историје, елита је имала различите функције у друштвеним процесима. Била је обавезна да прати норме које је наметао одређени ауторитет (црква, политичка и војна власт или академије) у жељи да учествује у дефиницији правила или мера квалитета, али је имала и могућност да у извесним тренуцима, увиђајући немоћ државе, приватном иницијативом приступа формирању грађанских удружења с циљем стварања свести о националној припадности. Делатношћу политичке, интелектуалне и уметничке елите вођена је борба за јужнословенско уједињење и стварање Краљевине СХС и остварен је део политичког програма Краљевине Југославије, о чему сведочи њихово задужбинарство, финансијска подршка и брига о школама, разним институцијама националног карактера и индивидуалним уметницима.

¹⁰⁶ Савремена социологија развила је нове теорије помоћу којих се доказује да су нације друштвено-политички конструкти. О томе: S. Kordić, *Ideologija nacionalnog identiteta i nacionalne kulture*, u: D. Ajdačić, P. Lazarević di Đakomo (ur.), *U čast Pera Jakobsena*, Beograd, 2012, 227.

¹⁰⁷ V. Pantelić, *Nationalism and Architecture...*, 16.

¹⁰⁸ Просветитељска делатност је најпре кренула да се развија код Срба у Хабзбуршкој монархији јер је народ у Кнежевини Србији био водио ослободилачке активности. В. Стојанчевић, *Српски народ у својој новијој историји, крај XVIII и почетак XX века*, Нови Сад, 1998, 59.



**КРАЉЕВИНА СРБИЈА НА
МЕЂУНАРОДНИМ ИЗЛОЖБАМА
(1889–1918)**

Национални павиљони Краљевине Србије на међународним изложбама

Статус међународно признате државе Србија је обезбедила превасходно хатишерифима, револуцијама (1804–1815) и ратовима до 1878. године када званично добија независност на Берлинском конгресу, односно 1882. године када се проглашава краљевином.¹⁰⁹ Политичко осамостаљење подстакло је активности на конституисању националног интегритета и формирању модерне државе.¹¹⁰ Као земља „у транзицији”, у годинама између 1882. и 1914. Србија је покушавала да се прилагоди развијеним европским центрима. Важан историјски моменат који је одредио смер будућег развоја државе и њене политике била је смена династија 1903. године. Иако се не треба строго везивати за тај датум, јер је и раније почела да се обликује национална култура, династички преврат имао је карактер идеолошког подстрека.¹¹¹

¹⁰⁹ У новијој српској историографији постоји тенденција да се процес модернизације посматра без антагонизма патријархално–модерно и сматра се да траје све до 1945. године, када се нагло прекида. При томе се, такође, заступа становиште да је Србија већ у последњој четвртини XIX века била модерна европска држава. То се оправдава позивањем на независност, територијално проширење, достојанство краљевине, војну организацију, државне установе, законодавство и устав који је омогућио привредни напредак државе. Више о томе: Р. Љушић, *Српска државност 19. века*, Нови Сад, 2022; Исти, *Кнежевина Србија (1830–1839)*, Београд, 1986.

¹¹⁰ Супротно схватањима која истрајавају у јужнословенским државама, наука је доказала да нације немају дугу историју и да је тврдња о њиховом исконском постојању мит. Прва европска нација, француска, настала је крајем XVIII века и то је покренуло сличне тенденције и у осталим државама. Средином XIX века почеле су се из различитих регионалних, религијских и дијалекатских група издвајати националности Срба, Хрвата и Словенаца, а постоји увржено мишљење да савремено формирање нације није било завршено све до Другог светског рата. О томе: V. W. Kessler, *Jugoslawien – Der erste Versuch*, J. Elvert (ur.), *Der Balkan: eine europäische Krisenregion in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, 1997, 91–118; H. Kohn, *Die Idee des Nationalismus*, Hamburg 1962, наведено према S. Kordić, *Ideologija nacionalnog identiteta i nacionalne kulture...*, 226, 229.

¹¹¹ Осим промене начина вођења државе, са променом власти наступила је и промена спољнополитичке оријентације и успостављене су везе са Великом Британијом и Француском. Аутократски режим власти краља Александра био је главни разлог због ког је изгубио симпатије народа. Краљ Петар I је био наклоњен идејама на којима се развијало европско грађанство, па је у парламентарни живот Србије увео демократију. Демократски парламентаризам у почетку није са одушевљењем прихваћен у традиционалној Србији, али се временом показао као добар модел за вођење државе.

У жељи да формира нове културне вредности и моделе којима ће се градити пожељни друштвени систем, државна елита је показивала занимање за естетска и уметничка питања, схвативши да уметност има важну улогу у креирању културе. То је подстакло размишљање о репрезентативном моделу с којим ће се народ идентификовати. Кроз читав XIX век прошлост и њена имагинација играли су битну улогу у оквиру различитих идеологија и били су аргументи актуелним националним и политичким активностима, па је тако крајем века у прошлости налажена и потпора идеји уједињења свих Јужних Словена.¹¹² У основи тога налазила се жеља да се рекреира златно доба националне прошлости, оличено у царству Душана Силног. Идеја је временом преведена у државну идеологију,¹¹³ а у делимично измењеном облику опстала је и после Великог рата.¹¹⁴ Без обзира на то како је дефинисана, разлог инсистирања на повезивању на основу заједничке историје крио се у патријархалној организацији народне културе, у којој је према речима Латинке Перовић заједница „израз колективног интереса, права и воље, отелотворење народа као целине у социјалном, односно, етничком смислу, а не само и искључиво договор о размени материјалних добара”.¹¹⁵

Еманципација српске архитектуре започета је преношењем западноевропских елемената у балканску средину. Утицај културно-уметничких токова са Запада продирао је преко Средње Европе, захваљујући страним градитељима ангажованим на пројектима у Србији, а касније и домаћим неимарима који су се школовали у иностранству. Како су у архитектури Србије присутни утицаји историјских стилова који су доминирали Европом, на павиљонима из прве четвртине XX века евидентно

Видети: Д. Р. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић – живото и дело. У оцаџбини: 1903–1914*, књ. 2, Београд, 1990, 75–79; Z. Manević, *Srpska arhitektura XX veka*, 19–20; В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет..., 292.

¹¹² О митским елементима који одређују формирање нације, о историјским наративима, националним херојима, славним догађајима, погледати: В. Anderson, *Nacija, zamišljena zajednica*, Beograd, 1998; I. Banac, *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: Porijeklo, povijest, politika*, Zagreb, 1988; E. Gelner, *Nacije i nacionalizam...*; A. D. Smith, *The Ethnic Origin of Nations*, Oxford, 1986; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја...*, 73–143.

¹¹³ В. Petranović, *Istorija Jugoslavije. Kraljevina Jugoslavija 1914–1941*, књ. 1, Beograd, 1988, 15.

¹¹⁴ У овом раду ће се са једнаком важношћу третирати појмови „Први светски рат” и „Велики рат”. Рад на националном плану кретао се од јачања српског националног идентитета и изградње једнонационалне државе у првим годинама XX века, па до идеје о југословенском духовном јединству у годинама после Великог рата. О томе: Lj. Dimić, *Kulturna politika i modernizacija jugoslovenskog društva*, 193; Ј. Цвијић, *Географски и културни положај Србије*, Сарајево 1914, 30.

¹¹⁵ Цитат: L. Perović, *Između anarhije i autokratije...*, 21. Упоредити: В. Карић, *Србија, опис земље, народа, државе*, Београд, Нови Сад, 1997, 611–615.

је мешање различитих уметничких токова.¹¹⁶ То није било само преношење и пресликавање градитељских узора средина у којима су се пројектанти усавршавали, већ томе треба приписати и романтичну разноликост, карактеристичну за поднебље из којег су потекли. Најдуже се одржао академизам,¹¹⁷ због своје једноставности, истинитости и универзалности,¹¹⁸ али и због чињенице да је одговарао укусу државних владара, који су се, у жељи да Краљевина Србија постане модерна европска држава, залагали за еклектичко обнављање историјских стилова.¹¹⁹ Чак и када је академизам званично престао да буде у употреби, класични принципи пројектовања и програмска схема дуго су остали проверени модел за државне пројекте, јер су им давали неопходну монументалност и репрезентативност.

Конституисање цркве као државне и националне институције започето је са Првим и Другим српским устанком да би дефинитивно било потврђено Хатишерифом из 1830. године. Кнез Милош Обреновић је, у намери да реорганизује цркву, подстакао стварање домаћег културног модела који би истакао специфично стање српске културе, која није ни европска, ни балканско-османска, већ њихова мешавина са особеним елементима српске традиције.¹²⁰ Борба за очување православне вере била је веома важна у формирању националне српске државе, а сходно томе јачала је веза са Русијом, као „средиштем словенства и православља”.¹²¹ Српска православна црква је у неретком броју случајева

¹¹⁶ О стилским токовима на домаћој архитектонској сцени и њиховом преплитању погледати: Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*; V. Nestorović, *Arhitektura novog veka*, Београд, 1964; А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектурини...*

¹¹⁷ О појави, развоју и заступљености академизма у Србији видети: А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд, 2005, посебно стране 291–346.

¹¹⁸ K. Norberg Šulc, *Stanovanje, stanište, urbani prostor, kuća*, Београд, 1990, 119, 130.

¹¹⁹ О школовању и усавршавању српских градитеља у инсотранству: Н. Несторовић, *Грађевине и архитектуре у Београду прошлог столећа*, Београд, 1937, 3; Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*, 13, 36; Д. Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд, 1981; В. Шолаја, А. Магдић, *Пућеви српског инжењерства током XIX века*, Београд, 1994; М. Јовановић, Теофил Ханзен, „ханзенатика” и Ханзенови српски ученици, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 21, 1985, 235–260.

¹²⁰ Више о томе у: А. Костић, *Црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882)*, Београд, 2022; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд, 2007; Исти, *Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity...*, 505–517.

¹²¹ Русија је била један од духовних центара у који је српско свештенство одлазило на школовање. А како је црква пратила државу и подржавала је у борби за остварење независности, та се веза пренела и на политику. О томе: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији...*, 64. У прилог српско-руској вези говори и чињеница

опстајала као важнија или чак једина институција која је окупљала српски народ и чувала свест о значају националног идентитета. Уз све веће интересовање за истицање значаја православне вере, нове тенденције у схватању и развоју струковне праксе иницирале су преношење декорације и мотива типичних за сакралну архитектуру на фронтоне објеката профане намене. Тенденција обнављања је свој израз у архитектури нашла у „регионално специфичном” српско-византијском стилу.¹²²

У националној архитектонској историји примећује се дуалитет у градитељским радовима на територији краљевине, који се односи на покушаје усклађивања прихваћених стилова као узора из Европе са историјским обрасцима које је одредио географски простор. Да је Србија употребом архаичних средстава репрезентације желела да се искаже као модерна европска држава,¹²³ може се видети у покушајима стварања компромиса између барокно-класицистичке традиције (карактеристичне за север Србије) и свесног позивања на историју српског средњовековног градитељства (карактеристичног за простор тзв. Старе Србије). Због тога је дефинисање односа између модернизације и националног идентитета на почетку XX века као прожимајућег, дијалогског или опозитног, у зависности од идеолошких полазишта у тумачењима, оправдано.¹²⁴

Покрет обнове српско-византијског стила оставио је снажан печат у архитектонској теорији и пракси на овим просторима, али је утицај који је на архитектуру националних павиљона имала српска средњовековна градитељска пракса био врло диферентан. Рецидивни српске средњовековне сакралне градње који се понављају на павиљонима из прве четвртине века су: куполе, куле, трифоре и розете, али и пирамидално распоређивање архитектонских маса, начин решавања кровне конструкције и украшавања свечаних улаза. Сличност планова и облика с типолошким одликама градитељства у првој српској држави сведочи о постојању извесног континуитета, но остаје као отворено питање за даља тумачења који су то

да је краљ Петар I на место министра спољних послова поставио Николу Пашића, по тадашњем опредељењу русофила. О томе: А. Шемјакин, Никола Пашић: човек и политичар (поводом 75-годишњице смрти), *Часопис Архива Југославије*, год. 2, бр. 2, 2001, 86.

¹²² Србија се развијала на „географским рубовима историјске средњовековне Србије [...]”, цитат: А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 54.

¹²³ Н. Баба, *Smeštanje kulture*, Београд, 2004, 274–275.

¹²⁴ В. Матовић у раније поменутом чланку „Европеизација” и национални идентитет објашњава однос између модернизацијских поступака и процеса стварања националног идентитета. Упор.: N. Makuljević, *Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity...*, 505–517.

споменици византијског света били оличење естетских идеала и у којој мери су служили као извор инспирација.¹²⁵

Враћање формама из историје градитељства кроз копирање, еклектичко комбиновање и прилагођавање планова и програма новим захтевима указује на разноликост градитељских искустава која су ауторима посматраних објеката била на располагању, као и на значај који истраживање развоја општег и националног градитељства има на савремено архитектонско деловање. Зарад блискости са естетиком историјских архитектонских узора, у мањем броју случајева српско-византијске архитектонске структуре биле су дотеране мотивима у стилу сецесије.¹²⁶ Српска верзија сецесије на павиљонима препознаје се у употреби декорације, начину на који се (ре)интерпретира, месту на које се аплицира и сврси коју у том контексту добија.

Специфичности које су исходиле из распона стилова од академског неокласицизма преко романтичног српско-византијског стила до бечке сецесије (често у међусобном прожимању) утицале су на визуелну препознатљивост павиљона из овог периода и, у оквиру идеологије национализма, исказивале су се првенствено кроз естетске домете у обради екстеријера, а тек онда кроз особености архитектонског плана или конструкције. Фронтони су у највећој мери извођени у духу еклектицизма, као последици асимилације историјских стилских узорака и њихове разраде кроз праксе на Београдском универзитету. Упркос разноврсности аплицираних облика и мотива, порука на фасадама била је веома читљива. Да би се унео ред у просторни склоп, водило се рачуна о пропорцијама и симетрији. Облици су се груписали хијерархијски, чиме су се стварале целине и потцелине у оквиру исте композиције. Премда је класичан приступ пројектовању, који подразумева уношење равнотеже, истицање контраста, доминацију одређених мотива, ритмичност, јединство и слично, био пожељно решење, монотонија фасада често се разбијала ризалитима, наглашеним улазним партијама, порталима, степеницама, куполама, кулама и другим елементима у осовини грађевинског волумена или на

¹²⁵ Више о томе: В. Кораћ, *Између Византије и Запада*, Београд, 1987; Т. Дамљановић (ур.), *Валтровић и Милутиновић – документи 1 – њеренска грађа 1871–1884*, Београд, 2006; Т. Дамљановић (ур.), *Валтровић и Милутиновић – документи 2 – њеренска грађа 1872–1907*, Београд, 2007; Т. Дамљановић, М. Ротер-Благојевић, Г. Милошевић, К. Митровић, А. Вујновић, В. Мако, (ур.), *Валтровић и Милутиновић: њумачења*, Београд, 2008; И. Стевовић, *Од теренске скице до скице целине: Михаило Валтровић и српска средњовековна архитектура*, *Зборник Народног музеја*, књ. 22, св. 2, 2016. 9–45; А. Кадијевић, *Византијско грађитељство као инспирација српских неимара новијеј доба...*; А. Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu*, Београд, 2016.

¹²⁶ А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма...*, 345.

угловима. Намена, симболика и тема грађевине изражавала се орнаментиком. Темељито се радило на аранжману павиљона да би се остварила синтеза искустава из различитих градитељских периода током историје, а уједно и оригиналност у оквиру устаљених метода.¹²⁷

Због важности ових пројеката и због значаја који им је давао историјски моменат, намеће се дилема да ли је пројекат бирао архитекту следствено образовању, сензибилитету и искуству, или се од архитекте захтевало да свој поступак прилагоди пројекту и захтевима.

Академски начин пројектовања био је прихватљив, јер се поклапао са архетипским представама о архитектури и одавао је утисак универзалности и безвремености упркос ограниченом трајању изложбе, као и павиљонске структуре.¹²⁸ У благим варијацијама, одржао се и примењивао током читавог периода. На павиљонима којима се Краљевина Србија представила у Паризу 1900. и Лијежу 1905. године могло се препознати шаблонско понављање класицистичких принципа, док су на фасаде и у ентеријере уношени византијски елементи и сецесијска пластика.¹²⁹ Потреба да се павиљони прикажу као симболи нације условила је да њихова форма буде национална или да одабраним елементима достојно репрезентује нацију. Због тога су градитељи истих често прелазили с једног стила на други и комбиновали елементе, иако су се дуго ослањали на поуздано академско начело форме и структуре грађевине.

Свест о важности изложбене архитектуре утицала је на афирмацију одређених стилских тенденција на архитектонској сцени Србије. Опредељење династије Карађорђевић за европеизацију, подстакнуто економским процватом, најавило је промену и одбацивање историцистичких принципа у архитектури. У периоду око 1910. ослонац у архитектури изложбених зграда био је неокласицизам. Овај правац присутан је и у осталим пројектима финансираним од стране Министарства грађевина, али је врло често и вешто прикривен актуелним елементима сецесије.¹³⁰

¹²⁷ Осим детаљног анализе академизма у књизи др Александра Кадијевића *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, подсетити се и основних принципа класичне архитектуре које је извео Јирген Једике (наведено у: Г. Половина, *Транзитивни обликовни концепти на примерима архитектуре Београда, Наслеђе X*, 2009, 43).

¹²⁸ Утисак безвремености се најлакше остваривао елементима који асоцирају на традицију античке архитектуре, а то је на првом месту препознатљив избор орнамената. Такав репертоар архитектуру чини прихватљивом, односно прилагодљивом различитим условима, функцијама, грађевинским техникама. О томе и о употреби прошлости као извору инспирације пише у: J. Summerson, *The Classical Language of Architecture*, London, 1980; M. K. Esher, *Istraživanje beskonačnosti*, Beograd, 2004.

¹²⁹ А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма...*, 325.

¹³⁰ M. Bagarić, *Arhitektura zagrebačkog zbora 1910–1935, Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34, 2010, 170.

Објекти осмишљени од стране архитеката у служби државе (не само оних који су били упосленици поменутог министарства, већ и оних са приватном праксом који су позитивно одговарали на позиве државе да учествују у битним пројектима)¹³¹ требало је да, поред извесних архитектонских вредности, посведоче о успеху националне државе. Наиме, архитектура је требало да омогући визуелну и материјалну форму процеса националне идентификације и донесе потврду о историјској аутентичности. Из таквог уметнички шароликог амбијента настале су структуре павиљона за светске изложбе у Торину и Риму 1911. године. У погледу форме и структуре грађевине, још увек су се ослањале на идеје академизма, с тим што су више истицале романтичарско тумачење средњовековних стилова (Торино) и патриотско трагање за националном идеологијом (Рим).

Обнављање и реинтерпретација византијског момента на павиљонима из прве четвртине XX века имала је значајну улогу у потврђивању историјске условљености националног идентитета и његовог временског и просторног оквира.¹³² Уступци архитектата стилским тенденцијама епохе су минимални, јер су услови излагања били унапред одређени и договорени. Смештање у одабрани историјски тренутак указује на континуитет традиције, повезујући садашњост са узорима прошлости. Узори су тражени у архитектури средњовековне Србије, па отуда учесталост покушаја да се досегну ти домети у квалитету у времену наглашеног јачања националног осећања и да се архитектуром националних павиљона допринесе општем утиску обнове *златној доба*.¹³³

¹³¹ О статусу државног архитекте: А. Кадјевић, *Državni arhitekta – poslušnik ili stvaralac?*, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 10, 2014, 69–77. Видети и: А. Кадјевић, А. Илијевски (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941.*, Beograd, 2021.

¹³² В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет..., 54.

¹³³ Д. Црнчевић, Градитељско дело, контекст, значење: Приступи проучавању на примеру архитектуре моравске Србије, *Историјски часопис* LVII, 2008, 94. Погледати и: А. Кадјевић, *Византијско грађитељство као инспирација српских неимара новијеј доба...*; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја...*, 324–333.

Међународна изложба у Паризу 1889. године

До краја XIX века међународне изложбе постале су пожељна форма за остваривање међународних контаката. То је подстицало компетитивност међу организаторима по питању промишљања, планирања, пројектовања и изградње импозантних грађевинских структура. Потреба за превазилажењем домета претходних сајмова подстакла је размишљање о промени повода за њихово организовање, па се све чешће бирало обележавање неког важног историјског тренутка. Из тог разлога је Француска одлучила да у знак прославе стогодишњице Француске револуције организује велику изложбу у Паризу – *Exposition Universelle de 1889*.¹³⁴ Међутим, изложба је одржана у политички веома осетљивом тренутку, па на крају није испунила очекивања. Упркос револуцијама које су међу европским народима бивале све чешће, поједине монархије су још увек имале велики утицај на међудржавну политику и, сходно монархијском уређењу, нису позитивно гледале на појаву република. Због противљења исходима револуције, Велика Британија, Русија, Аустроугарска и Немачка нису прихватиле позив француских организатора, док су неке друге неслужбено посетиле Париз у време одржавања изложбе. То није спречило привреднике из тих монархија да самостално, без дозволе, а самим тим и финансијске подршке државе, учествују на изложби.¹³⁵

У периоду од 5. маја до 31. октобра 1889. године, на простору од 90 хектара уз јужну обалу Сене, који повезује Марсово поље (франц. *Champ de Mars*) и Еспленаду инвалида (франц. *Esplanades des Invalides*) одржавала се светска изложба којом је Француска желела да покаже економску, али и политичку супремацију.¹³⁶ Међу бројним атракцијама истакле су се две, Галерија машина (франц. *Galerie des Machines*) и Ајфелов торањ (франц. *Tour Eiffel*). Прва је срушена 1910. године, у налету уметничког вандализма,¹³⁷ док је друга до данас остала препознатљиво обележје града Париза.

¹³⁴ Грађа о поменутој изложби чува се у Националном архиву Француске (Archives nationales des France) у Паризу (инв. бр. F/12/3762).

¹³⁵ J. Jonnes, *Eiffel's Tower: The Thrilling Story Behind Paris's Beloved Monument and the Extraordinary World's Fair That Introduced It*, London, 2009, 16.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 56



Међународна изложба у Паризу 1889. године
Извор: Wikipedia.org

Павиљони на Еспленад инвалида на међународној изложби у Паризу 1889. године
Извор: Wikipedia.org





Изградња Ајфеловог торња у Паризу (1888. година)
Извор: Wikipedia.org

Галерија машина била је грађевина од челика у којој је посебну пажњу привлачила поставка америчког научника Томаса Едисона.¹³⁸ Француске власти су у њему виделе доказ да демократија може изнедрити појединце који својим радом могу допринети напретку човечанства, те су са његовим успехом поистовећивале победу републиканске идеологије.¹³⁹ Значајно место у оквиру изложбе, добили су и изуми Николе Тесле.

Три године пре почетка изложбе, инжењер Гистав Ајфел предложио је упечатљив инфраструктурни пројекат који је требало да симболише успон модерне Републике Француске. Изградња преко 300 метара високог челичног торња је у том тренутку била врло смели архитектонски и технолошки подвиг, према коме већина париских грађана није била

¹³⁸ J. W. Stamper, The Galerie Des Machines of the 1889 Paris World's Fair, *Technology and Culture* 30, 1989, 347.

¹³⁹ J. Jonnes, *Eiffel's Tower...*, 72.

благонаклона.¹⁴⁰ Ипак, завршен је месец дана пре почетка изложбе и током наредних четрдесетак година доминирао је у визури града.¹⁴¹ У његовом окружењу су се, за време трајања изложбе, нашли бројни павиљони у којима су се представиле суверене државе и француске колоније.

Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Паризу 1889. године

Прво појављивање Србије, као самосталне државе, на међународној изложби забележено је управо у Паризу 1889. године. Позив за учешће стигао је две године раније. Како је ово била прва прилика након проглашења краљевине да се потврди национална аутентичност и, уједно, обнове дипломатски односи са Француском, Влада краља Милана Обреновића је прихватила позив и одобрила кредит од 100.000 франака за организацију учешћа.¹⁴² Одлучено је да се најбољи српски производи (пиротски ћилими, кујунџијски радови, пиво, минерали и др.) изложе у павиљону који је подигнут од стране организатора изложбе и у другим специјализованим павиљонима. Примера ради, у Палати лепих уметности, у оквиру српског одељења, приређена је изложба ликовне уметности. Због великих трошкова око обезбеђивања поставке и изградње сајамског простора, потрошено је више од предвиђеног новца.

Павиљон у коме је излагала Србија пројектовали су француски архитекти Алфред Лабуаж (Alfred Labouïge) и Арманд Жибер (Armand V. Gibert) у духу српско-византијског стила, или бар оног што се у Француској под тим подразумевало,¹⁴³ мада француска штампа помиње архитекту Лафанежа (Lafanège), као аутора пројекта.¹⁴⁴ Грађевина је заузимала простор од 560 квадратних метара на авенији Суфрен (франц. *Avenue de Suffren*), између павиљона Јапана и Грчке, а преко пута павиљона Румуније, Кине и Тајланда.¹⁴⁵ Српска Влада није била задовољна додељеним простором, јер је био далеко од политички за њу важних европских земаља, па је у току 1888. године покушавала да преко генералног

¹⁴⁰ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 57.

¹⁴¹ J. Jonnes, *Eiffel's Tower...*, 25.

¹⁴² ДАС, МНП, деловодници Одбора за Париску изложбу.

¹⁴³ С. Minea, *An Image for the Nation: Architecture of the Balkan Countries at 19th Century Universal Exposition in Paris*, Budapest, 2014, 66–68.

¹⁴⁴ *Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal*, 1889, 222.

¹⁴⁵ С. Minea, *New Images for Modern Nations: Creating a "National" Architecture for the Balkan Countries at Paris Universal Exhibition of 1889*, in: M. Székely (ed.), *Ephemeral architecture in Central and Eastern Europe in the 19th and 20th centuries*, Paris, 2015, 100.



Павиљон Краљевине Србије на међународној изложби у Паризу 1889. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

комесара изложбе утиче на промену места, али безуспешно.¹⁴⁶ Активност политичких ауторитета, усмерена на промоцију идеје о стварању моћне и суверене државе са јасним националним идеалима, била је у супротности са званичним ставом организатора о појављивању балканских земаља на изложби у Паризу, па је поставком требало надоместити проблем локације. Бирали су се предмети из свих крајева Србије, да би се посетиоцима пренела порука о држави која има смисла за науку и уметност, те може да израђује квалитетне производе, који по свом изгледу и квалитету нимало не заостају за европском робом.

Осим разнобојних пиротских ћилима, изложени су производи који због извозног потенцијала доприносе развоју српске економије. Поред бројних сандука са сувим шљивама и житарицама, нашла се поставка на којој се представила пивара Ђорђа Вајферта, узорци платна, рађе-ни по моделу енглеских мануфактура, и примерци најзначајнијих руда, у намери да се укаже на рудно богатство Србије.¹⁴⁷ У наставку се могла

¹⁴⁶ Archives Nationales de France, Paris, F/12/3763, Писмо генералног комесара изложбе министру спољних послова Краљевине Србије, 12. 8. 1888.

¹⁴⁷ *Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal*, 1889, 222.

видети изложба оружја, која је требало да покаже напоре краљевине да и у погледу наоружања прати корак са светом. Највише пажње привлачили су предмети народне уметности: везене тканине, каишеви и јакне, које због коришћених орнамената немају аналогије са оријенталним узорцима.¹⁴⁸ Посебна секција била је посвећена филигранству. Иако су изложени предмети подсећали на радове руских мајстора, нису могли да се ослободе оријенталних епитета због сличности са мотивима на исламским богомољама.¹⁴⁹

У недостатку грађе о пројектима и изгледу павиљона, анализа архитектуре своди се на монументално прочеће на самој уличној регулацији. Француске архитекте су се потрудиле да њеним изгледом обухвате традиционалне мотиве, као што су велики лучни пролази и полихромне фасаде са наглашеном орнаментиком. Упркос намери да се зарад потврде аутентичности реинтерпретира српско-византијска матрица,¹⁵⁰ у Србији веома заступљена у то време, не би могла да се издвоји инспирација конкретним историјским спомеником. Емајлирани мозаици, уоквирени белим мермерним плочама, одавали су утисак народне уметности специфичне за Србију, али су исти могли да се виде и у простору румунског павиљона.¹⁵¹ С друге стране, француски архитекти су сличне оплате користили и на другим важним сајамским објектима, сматрајући их модерним материјалима, па би та апропријација европске моде у српску средину могла да се протумачи као покушај да се ублажи незадовољство због додељивања простора у групи оријенталних и далекоисточних земаља.

Независно од тога, презентација српских производа остварила је циљ са којим се кренуло у Париз. Посетиоци су се могли уверити да се Србија труди да у многим привредним гранама прати модернизацијске токове да би могла да буде конкурента европским државама. Иако није директно учествовала у креирању слике за светску јавност, искористила је прилику да промовише актуелне стилске, а нарочито националне наративе, који теже да се отарасе застарелих формула. Ово је уједно подстакло и свест о неопходности присуства на светским изложбама, јер осим што подстичу економски профит, дају могућност представљања аутентичног, на традицији или машти заснованог наратива који исказује духовни и уметнички идентитет народа.

¹⁴⁸ *Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal*, 1889, 222.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, 221.

¹⁵¹ C. Minea, *New Images for Modern Nations...*, 101.

Међународна изложба у Паризу 1900. године

Светска изложба у Паризу 1900. године један је од догађаја који су обележили почетак XX века.¹⁵² Тадашњи председник Републике Француске, Емил Лубе (Emile Loubet), објавио је 13. јула 1892. године одлуку о одржавању велике светске изложбе, пете по реду у граду Паризу.¹⁵³ Изложба је најављена као веома битан догађај који треба да представи и прослави до тадашња постигнућа човечанства и уједно да обележи почетак нове епохе.¹⁵⁴ Као основни захтев издвојила се потреба да објекти, њихов распоред у окружењу и избор експоната наговесте индустријске и технолошке могућности XX века.¹⁵⁵ Због тога је много новца уложено у извођење ефемерних атракција, у сакупљање најзначајнијих уметничких дела на једном месту и у промоцију иновација.¹⁵⁶

За поставку изложбе искоришћено је традиционално место на Тргу Конкорд (франц. *Place de la Concorde*) и Авенији Јелисејска поља (франц. *Avenue des Champs-Élysées*), обухватајући обе обале реке Сене, Марсово поље (франц. *Champ de Mars*), Еспленаду инвалида (франц. *Esplanade des Invalides*) и Венсанску шуму (франц. *Bois de Vincennes*).¹⁵⁷ Главни улаз на изложбу налазио се на Тргу Конкорд. Ту је подигнута нова капија монументалних димензија (франц. *Porte Monumentale*), популарно названа *ла*

¹⁵² Основна литература о изложби: *L'Exposition de Paris, publiée avec la collaboration des écrivains spéciaux*, Vol. 1. Paris, 1900; J. Alwood, *The Great Exhibitions...*; B. Schroeder Gudehus, A. Rasmussen, *Les fastes du progrès, le guide des Expositions universelles 1851–1992*, Paris, 1992; W. Fred, *Architecture and Exterior Decoration at the Paris Exhibition, 1900, The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries*, Vol. 28, No. 247, 1990, 132–145; P. Ory, *Les expositions universelles de Paris: panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*, Paris, 1982; A. Ignjatović, *Competing Byzantinisms...*, 107–122 итд.

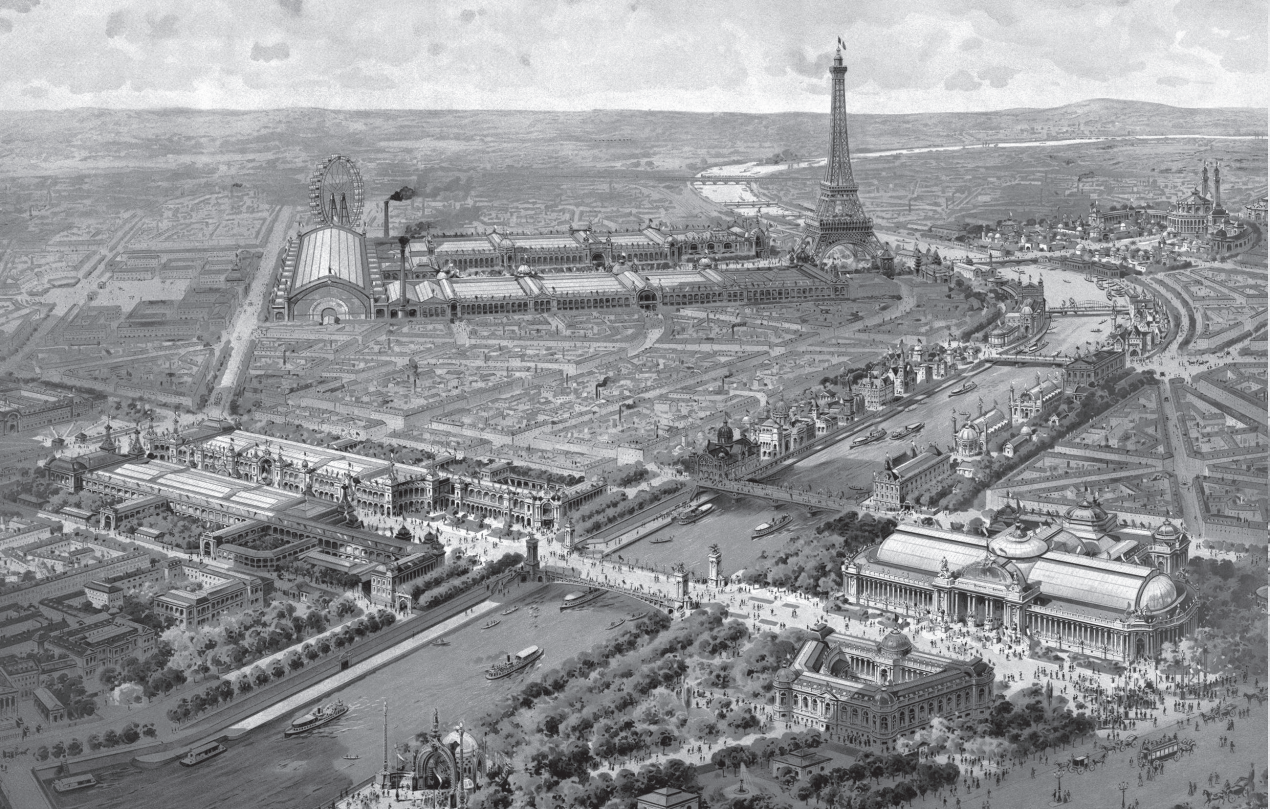
¹⁵³ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 96; A. G. Matoš, *Dojmovi sa pariške izložbe (II/XXVI), Hrvatsko pravo VI*, br. 1340, 25. 4. 1900, 1–2.

¹⁵⁴ S. Čupić, *Evropa i/ili nacionalni identitet...*, 107.

¹⁵⁵ B. D. Woodward, *The Exposition of 1900, The North American Review*, Vol. 170, No. 521, Apr., 1900, 472.

¹⁵⁶ Упркос свему, изложба није била финансијски успешна. Посетило је мање људи него што је било очекивано, јер је улазница била прилично скупа, а неке од атракција су се додатно наплаћивале. J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 99.

¹⁵⁷ *L'Exposition de Paris...*, 11–15.



Панорама париске изложбе из 1900. године
Извор: wikipedia.org

Монументална капија са статуом Парижанина
Извор: wikipedia.org





Велика палата (лево) и Мала палата (десно) током изложбе у Паризу 1900. године
Извор: wikipedia.org

саламанда.¹⁵⁸ Због статуе *Парижанина* на врху, коју су многи савременици сматрали вулгарном, била је доста критикована.

Ступањем на Авенију Јелисејска поља, пут је водио поред Мале (франц. *Petit Palais*) и Велике палате (франц. *Grand Palais*), преко Моста Александра III (франц. *Pont Alexandre III*) на Еспленаду инвалида и дуж обале Сене, поред Моста Алма (франц. *Pont de l'Alma*), до Марсовог поља. Одатле се преко Моста Јена (франц. *Pont d'Iéna*) ишло до Трокадера (франц. *Trocadéro*) и назад, поред друге обале Сене, до Трга Конкорд.

Мала и Велика палата грађене су у складу са традиционалним градителским принципима. Одлике класичне архитектуре препознале су се у масивним каменим фасадама, декорисаним јонским стубовима, и великом портику. Новине, које ће постати карактеристике новог века, истакнуте су у декоративном репертоару ових двеју палата у виду гвоздених структура и стаклених панела. Иако су пројекте потписали различити архитекти,¹⁵⁹

¹⁵⁸ Капију је осмислио и изградио архитекта Рене Бине (René Binet). Због сличност са пењима брэнда *Ла саламанда* (сличне криве и обле линије и површине) добила је надимак *Ла саламанда*. J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 99.

¹⁵⁹ Архитекта Шарл Жиро (Charles Girault) био је аутор Мале палате, а надзирао је рад неколико других архитеката на пројекту Велике палате. Извор: *L'Exposition de Paris...*, 44.



Поглед на павиљоне са Моста Александра III
Извор: wikipedia.org

по примењеним стилевима и облицима веома су сличне и, за разлику од осталих павиљона, нису биле привремене структуре. Пошто је на манифестацији из 1900. године требало да буду један од центара изложбе, у Малој палати нашла су се дела француске уметности, а у Великој палати је била приређена међународна изложба лепих уметности.¹⁶⁰

Мост Александра III изграђен је за потребе ове париске изложбе. Требало је да повеже Еспленаду Инвалида са Краљичиним путем (франц. *Rue de la Reine*), који је водио између Мале и Велике палате, формирајући други центар изложбе. Са моста се пружао поглед на такозвану Улицу нација (франц. *Rue de la Nation*), на левој обали Сене, и на павиљоне земаља учесница. Грађевине су биле постављене у два реда, према месту које им је одредио француски организатор. У складу са актуелном политиком буђења националних осећања и формирањем модерних држава, показала се велика разноврсност народних градитељских израза.¹⁶¹ Стога је ова изложба учествовала у процесу еманципације националних идентитета кроз

¹⁶⁰ Мала и Велика палата су подигнуте на месту где је била Палата индустрије на изложби одржаној 1855. године. Након затварања париске изложбе, Велика палата је задржала функцију изложбеног простора за манифестације сличног карактера (попут Салона). Видети: J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 97; B. D. Woodward, *The Exposition of 1900...*, 473, 474; V. Fred, *Architecture and Exterior Decoration at the Paris Exhibition 1900...*, 137.

¹⁶¹ А Кадијевић, *Један век изражења националној сјила...*, 68.



Улица нација са павиљонима Белгије, Норвешке, Немачке, Шпаније, Монака, Шведске, Грчке и Србије (гледано слева надесно)
Извор: wikipedia.org

употребу традиционалних архитектонских образаца, који су наговештавали идеју о народном духу.¹⁶²

Управо због повезаности архитектуре на изложби са културно-историјским и политичким наративима, преовладало је мишљење да у Паризу 1900. године није виђено ништа што ће представити архитектуру која ће обележити наредну епоху.¹⁶³ Општи утисак био је да је архитектуром на париској изложби исказана идеја да грађевина мора да утиче на емоције посматрача, па су ликовни мотиви употребљавани у намери да олакшају националну идентификацију. Експресија националног простора могла се читати и на фасадама, на основу распореда употребљених елемената, посредно указујући на идеје водиље пројектаната. Распон тих идеја кретао се од барокно-класицистичких до оријенталних и локалних градитељских образаца. У складу са тим, на фасадама павиљона Краљевине Србије могла се ишчитати аутентична српска традиција заснована на византијском градитељском моделу.¹⁶⁴ Како је ово било прво појављивање Краљевине Србије у сопственом павиљону, од наступа у Паризу 1900. године много се очекивало и више пажње је уложено у презентацију културно-историјске баштине и напретка.

Изложба је декларисана као прекретница на прагу новог века са новим могућностима, те су се уз ретроспективу свега изведеног у претходном периоду промовисале тенденције које би се (у односу на уметничку праксу)

¹⁶² Н. Макуљевић, *Умешности и национална идеја...*, 325–327.

¹⁶³ О томе су писали сви прегледни радови о излои.

¹⁶⁴ О карактеристикама српско-византијског начина градње: А. Кадиевић, *Евокације и парафразе византијског градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године, Ниш и Византија II*, 2003, 379–392; Исти, *Један век изражења националној сцили...*

могле назвати модерним. Инсистирање француског организатора на иновацијама, међутим, није пренебрегнуло потребу за еманципацијом, па су с пажњом бирани народни мотиви и обичаји који би сугерисали представу о националној идентификацији. У политичком смислу, мешање традиционалних стилова и модерних мотива на међународном нивоу могло је означити жељу да се истакне самосвојност једног народа,¹⁶⁵ али и да се створи слика о припадности уском кругу модерних европских нација.¹⁶⁶

Павиљон Краљевине Србије на изложби у Паризу 1900. године

Године 1897. Влада Краљевине Србије је, након званичног прихватања да изложи своје наслеђе на предстојећем светском сајму у Паризу, оформила одбор за припремање учешћа. На челу одбора у Београду био је Светозар Гвоздић,¹⁶⁷ док је за главног изложбеног комесара у Паризу одређен гроф Холанд. Његов помоћник био је уједно и идејни пројектант српског павиљона, архитекта Милан Капетановић, док је за извођење нацрта и израду орнамената био задужен архитекта Милорад Рувидић.¹⁶⁸ Њих двојица сарађивали су са главним архитектом изложбе Амброазом Бодријем (Ambroise Baudry).¹⁶⁹ Бодријево име не помиње се ни у једном српском штампаном листу који је пратио дешавања са изложбе, док се у француској штампи, осим Бодрија, помиње само Милан Капетановић.¹⁷⁰

Милан Капетановић (1859–1934)¹⁷¹ рођен је у Београду, где је и завршио основну школу и Реалку, а потом и Технички факултет Велике

¹⁶⁵ V. Fred, *Architecture and Exterior Decoration at the Paris Exhibition 1900...*, 142.

¹⁶⁶ А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 55.

¹⁶⁷ Светозар Гвоздић је у време одржавања изложбе био министар привреде Краљевине Србије, државни саветник и посланик Народне скупштине.

¹⁶⁸ ДАС,МИП, Извештај, 2. 3. 1900; ДАС, МИП, Српски краљевски одбор за париску светску изложбу, бр. 717, 11. 1. 1900; А. Кадијевић, *Један век њражења националној сцили...*, 68–71; М. Pszczółkowski, *Walka o styl. Poszukiwania form narodowych warchitekturze krajów jugosłowiańskich w I połowie XX wieku, Przestrzeń i Forma*, No. 24/2, 2015, 214.

¹⁶⁹ Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Cambridge (Mass.), 2003, 84; З. Елезовић, Успех српске скулптуре на светској изложби у Паризу 1900. године..., 349–355.

¹⁷⁰ А. Hajdu, *The Pavilions of Greece, Serbia, Romania and Bulgaria at the 1900 Exposition Universelle in Paris*, М. Couroucli, Т. Marinov (ed.), *Balkan Heritages: Neogitating History and Culture*, New York, 2015, 60.

¹⁷¹ Н. Несторовић, *Грађевине и архитектури у Београду њрошлој сциолећа*, Београд, 1937, 86; G. Gordić, *Biografije*, у: М. В. Protić, *Srpska arhitektura 1900–1970*, Београд, 1971, 133; Д. Ђурић-Замоло, *Грађишељи Београда 1815–1914*, Београд, 2009, 200–206; Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*, 13–14 итд.

школе. Као један од стипендиста Министарства грађевина, наставио је студије архитектуре на Техничкој високој школи у Минхену. Каријеру архитекте започео је са приватном праксом у Београду, али је убрзо након повратка из Немачке добио и посао професора Нацртне геометрије на Техничком факултету у Београду. Као један од одборника београдске општине, учествовао је у уређивању главног града, нарочито Калемегдана, па се претпоставља да је општински ангажман утицао на његову одлуку да 1905. године престане да се бави архитектонском праксом и активније укључи у политичка дешавања у Београду и Србији. Капетановић је Први светски рат дочекао на месту министра народне привреде, а након активног учешћа у рату добио је место министра грађевина. Неколико година пре смрти (1927) потпуно се повукао са јавне сцене.

Милорад Рувидић (1863–1914)¹⁷² рођен је у Липолисту. Основну школу је завршавао у Шапцу и Београду, а након Реалке, уписао је Технички факултет Велике школе у Београду. Студије архитектуре наставио је у Немачкој, на Техничкој високој школи у Берлину. Након завршених студија, вратио се у Београд и запослио у Министарству грађевина. Поред рада у министарству, развијао је и приватну праксу, па је на пољу стамбене архитектуре Београда оставио значајне објекте. Године 1903. започиње каријеру у Великој школи, као хонорарни професор Средњовековних архитектонских стилова. Умро је пред почетак Првог светског рата.

Павиљон Краљевине Србије спада у једно од најпознатијих остварења на међународном плану обојице архитеката. Пројекат је био завршен пар дана пре званичног отварања изложбе 15. априла 1900. године.¹⁷³ Краљевина Србија представљена је у групи са балканским државама Грчком, Бугарском и Румунијом, али је простор на коме се павиљон налазио био на самој обали реке Сене, на приступачном, видљивом и веома атрактивном месту.¹⁷⁴ Сва четири павиљона имала су сличне конструкције са реминисценцијама на црквену архитектуру иако се избором облика из византијског културног наслеђа противречило француским

¹⁷² Н. Несторовић, Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа, Београд, 1937, 80; Б. Несторовић, Развој архитектуре Београда од кнеза Милоша до Првог светског рата (1815–1914), *Годишњак града Београда* I, 1954, 172; Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*, 14–16; Д. Ђурић Замоло, *Грађињели Београда 1815–1914...*, 280–286; Д. Живановић, *Архитектура Милорад Рувидић: животи и дело*, Београд, Приштина, 2004.

¹⁷³ ДАС, МИД, Извештај из Париза Светозару Гвоздићу, 5. 5. 1900.

¹⁷⁴ Значај добре позиције коју су француски организатори доделили српском павиљону приметили су и многи савременици. Њихово мишљење исказано је у тадашњој дневној штампи. Осим српских листова, о позитивним могућностима које је нудио положај на самој обали реке писао је париски *Мали журнал*: <http://www.politikin-zabavnik.rs/2007/2883/02.php>.



Национални павиљон Грчке на изложби у Паризу 1900. године
Извор: wikipedia.org

организаторима, који су инсистирали на различитости грађевина у Улици нација.¹⁷⁵

Краљевина Србија представила се пројектом који је симболично презентовао културу утемељену у народној традицији. Архитектонски склоп настао је као резултат угледања на средњовековно српско неимарство и показао је решење уобичајено за српске цркве у XIV веку.

Према првобитној замисли требало је да буде традиционално зидана грађевина од опеке и камена. Ипак, због великих трошкова које је изискивало учешће на изложби и због ефемерног карактера самог догађаја, павиљон је саграђен од дрвета, али је са спољашње стране обојен да би се дочарао ефекат византијске технике грађења двобојном опеком.¹⁷⁶ Унутрашње и спољашње структуре планиране су као засебне целине, са посебним естетским идејама, иако је просторни склоп у целини састављен од облика који указују на традиционалне вредности, те се сходно томе може назвати романтичним.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Archives Nationales de France, Paris: F/12/4270, F/12/4242.

¹⁷⁶ А. Кадијевић, *Један век изражења националној сили...*, 68.

¹⁷⁷ Под појмом *романтични* мисли се на преузимање основних обликовних елемената из архитектуре прошлости. Утицај српске средњовековне архитектуре је најјачи,



Национални павиљон Краљевине Србије на изложби у Паризу 1900. године
Извор: wikipedia.org

Павиљон је био централна и строго геометријски одређена грађевина, изведена из модела византијске цркве уписаног крста, са куполама које су са свих страна подупрете сводом. Главни део павиљона пројектован је као једнопросторна целина, са великом куполом на средини, док су четири мање следе куполе постављене на угловима. Прочелна фасада чинила је целину за себе и пројектована је по узору на спољашње припрате цркава на простору старе Србије.¹⁷⁸ У оквиру ње се налазио свечани улаз, до кога је водило степениште. Због решења које подсећа на мотив тријумфалног лука и уклапања у репертоар трема, улаз је додатно визуелно наглашен. Средишњи и најшири пролаз био је фланкиран удвојеним пиластрима, на које се ослањао тимпанон троугластог облика са профилисаним странама. Плитка ниша изнад пролаза била је надвишена архиволтом и украшена грбом. Сецесијска пластика пратила је заобљене линије надвратника и довратника и наглашене узане вертикале. Два бочна пролаза носила су скромнију декорацију.

али не и једини. Целина симболише комбинацију различитих извора инспирација. О томе: А. Ignjatović, *Competing Byzantinisms...*, 112–113.

¹⁷⁸ Ни Капетановићу ни Рувидићу није било својствено пројектовање у византијским стилевима. Иако је предавао византијску архитектуру, Рувидићу је овај павиљон био једини објекат који је пројектовао у том стилу.

Својим димензијама трем је излазио из оквира самог павиљона. Због великог распона, на средини су постављени подупирачи, по два угаона и два прислоњена стуба на свакој страни трема, да би носили сводну конструкцију. На капителе стубова ослањали су се лукови, изнад којих је била богата, стилизована преплетна декорација, док је стубове у доњем нивоу повезивала плитка ограда. Из декоративних разлога, лучни отвори трема испуњени су витражима. Средишњи део трема покривала је слепа купола, док су изнад бочних делова постављени четвороводни кровови са отворима на месту спајања.

Сви елементи екстеријера имали су декоративни карактер са реминисценцијама на историјске стилове. Сходно актуелном маниру академизма, фасаде су издељене на хоризонталне и вертикалне појасеве. Степеновање елемената архитектонске пластике повезало је зоне у складном ритму, наводећи око посматрача од трема до врха куполе. У оквиру прве зоне, осим истакнутог трема на прочелној страни, није било неке упечатљиве декорације. Мирноћу равних и једноставних зидова прекидали су пиластри и удвојене подпрозорске нише на угаоним ризалитима. Пиластри су се пружали целом висином фасада и нису имали уобичајене капителе. Четири угаона пиластра носила су држаче за заставе, док су по два средишња на свакој фасади имала рељефну декорацију.

Зид између пиластара био је пробијен полукружним трифорама – по три у низу на свакој страни. Трифора у средини се истицала по величини и у њеном нивоу је кровни венац био пробијен полукружним луком. Оваквом распоредом пратила се унутрашња структура зидова. Украси у облику стилизованих биљака и лозица понављали су се на допрозорницима, архиволтама и пољима испод и око архиволти. Већина је византијског порекла, мада је било и оних који по композицији и начину израде превазилазе византијске узоре.

Поткуполна конструкција и сводни облици дефинисали су другу хоризонталну зону, која је, уједно, обједињујућа, јер је повезивала све елементе у складну целину, а наслањала се на кровни венац. За разлику од византијских узора са којих је преузета, није тако очигледно наговештавала распоред унутрашњег простора. Кровни венац артикулисан је низом аркадица и луковима који су пратили форму трифора. Наизменичним ређањем лукова, купола и полукружних сводова спољашњост је добила степенасту силуету.

У централној куполи сублимиран је визуелни потенцијал овог пирамидалног склопа. Лежала је на пресеку сводова и ослањала се на два пара снажних стубова, у које су напола уграђена по четири мања пиластра са коринтским завршецима. У њеном изгледу читавала се синтеза

византијских одлика са очекиваном идеолошком представом. Над коцкастим постољем уздизао се витки осмострани тамбур. Свака страница пробијена је монофором са декоративним полукружним оквиром. Да би се испратила декорација из доње зоне, углови страница решени су мотивом пиластра чије капители је повезивао завршни венац од полукружних лукова.

Снажна жеља за промоцијом византијског наслеђа, једним од обележја националног дискурса, уочава се на многим објектима у Србији који су грађени на преласку XIX у XX век. Та локална варијанта неовизантинизма, инспирисана средњовековним српским црквама, непосредно се одразила на пројекат националног павиљона у Паризу.¹⁷⁹ Ако бисмо покушали да повежемо композицију са неким конкретним инспирацијама, не бисмо могли да издвојимо неки одређени узор, јер је све настало бирањем најрепрезентативнијег. У официјелним приказима у ондашњој Француској помињало се позајмљивање мотива са Студенице, Жиче и Каленића.¹⁸⁰ Судаћи по структури, формалним обележјима и супструкцији, павиљон је имао све што је својствено тој линији византијске архитектуре, али уписани крст у тлоцрту, пет купола и скромне назнаке западноевропског културно-уметничког духа удаљавали су га од тих предлога. По свему судећи, петокуполна грађевина у чијој целини доминира главна купола ослоњена на четири слободна носача, истакнута својом висином и декоративном обрадом, преузета је из модела византијских петокуполних цркава у Солуну, који је посредно пренет измењеним моделом манастира Грачаница.¹⁸¹

Да су размишљања која фаворизују византијске концепције као обележја националног идентитета била изражена у време одржавања изложбе, говори изглед српског павиљона. Строг геометријски волумен био је перфориран елементима из позновизантијског вокабулара (отвори уоквирени архиволтама, слепе аркаде, лезене, декоративне нише). На свим истакнутијим површинама зидова низао се орнамент у облику

¹⁷⁹ B. Pantelić, *Nationalism and Architecture...*, 21–22; C. Minea, *An Image for the Nation: Architecture of the Balkan Countries at 19th Century Universal Exhibition in Paris...*, 86; А. Кадиевић, *Византијско грађињство као инспирација српских неимара новијеј доба...*, 39.

¹⁸⁰ Archives Nationales de France, Paris: F/12/4270.

¹⁸¹ Како то запажа Братислав Пантелић, изглед српског националног павиљона је симбиоза утицаја из Аустроугарске и петокуполног решења цркве Светих Арханђела у Призрену, односно покушај повезивања модерно оријентисане Краљевине Србије са личношћу цара Душана кроз модел грађевине. Будући да су Арханђели потпуно унштени у XVII веку, па се не може анализирати веза, једини модел из прошлости могла је бити Грачаница. Bratislav Pantelić, *Nationalism and Architecture...*, 28.



Манастир Грачаница, изглед у време одржавања париске изложбе
Извор: www.wikipedia.org

меандра, преплетних венаца или посебно прављених украса, пореклом из фолклорне архитектуре. Пет купола је свесно упућивало на средњовековно градитељство и, осим градитељског модела, указивало на еволуцију националне еманципације кроз трагање за коренима.¹⁸²

Декорација је показивала три типа украшавања. Један је површински, потекао из византијских узора и изражава се кроз стилизоване и плитко резане биљне и геометријске мотиве на порталима, надвратницима, довратницима и архиволтама. Друга врста украса карактеристична је за сецесију и препознаје се у декорацији лукова, капитела, окулуса на прочељу (лево и десно од главног улаза) и у детаљима изнад средишњих трифора на свакој фасади. У трећу групу мотива спадају оријентални узорци који су допунили архитектонску концепцију трема мешавином флораних и геометријских облика, канелираних стубова, преломљених лукова на импровизованој огради и имитације цветних узорака на застакљеним деловима.

¹⁸² А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 51; А. Кадијевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: Интернационални и национални*, *Наслеђе* V, 2004, 63; Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941...*, 83–86.



Национални павиљон Краљевине Србије на изложби у Паризу 1900. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Уопштено посматрано, павиљон је најјачи утисак остављао на визуелно-симболичном плану, као материјализација националне идеје.¹⁸³ Због тога је међусобним односима облика и обради површина посвећена значајна пажња, што је у крајњем смислу одговорило захтеву организатора да павиљони својим изгледом привуку публику. Ако се тумачи у односу на територијални контекст, иконографски репертоар павиљона је пример политичких и градитељских идеологија карактеристичних за прелазни период у процесу модернизације. Активности које је предузимала Србија на преласку из XIX у XX век обележене су потребом да се потврди њено присуство у Европи, па отуда приклањање европским културно-цивилизацијским обрасцима. С друге стране, постојала је жеља да се задржи локална диферентност, специфична за народ са дугом историјом, па отуда намера да та историја оживи у визуелној представи павиљона. Овај дуалитет потврђује да су српски архитекти, попут српских власти, имали отворени став према креативним процесима са много ширег подручја, али и манир да интернационално одређене теме прилагоде својим

¹⁸³ A. Ignjatović, *Competing Byzantinisms...*, 113.

афинитетима и, надам се, православној вери.¹⁸⁴ То је за последицу имало видљиву дистанцу између универзалног и личног, европског и националног, општег и аутентичног, историјског и савременог у манифестацијама српског идентитета на светским изложбама до 1914. године.

Архитекта Капетановић био је ангажован и на уређењу ентеријера.¹⁸⁵ С обзиром на намену изложбеног објекта, морао се обезбедити простор који је довољно прегледан и простран и да, уз то, реплицира национално окружење. Ослањајући се на тако дефинисане одреднице, архитекта је поновио идеју искоришћену за аранжман екстеријера, па је створена илузија простора који стреми у висину. Степеновање мотива изведено је градацијом светлости, док су оштри контрасти светлости и сенке искоришћени да се дочара монументалност, упркос дрвету као употребљеном материјалу. Светлост је у ентеријер допирала преко прозора на куполи и кроз трифоре, ритмично распоређене на све четири фасаде. Отвори јесу планирани према стабилности конструкције, али су имали значајан удео у појачавању драматичног ефекта у ентеријеру. На средини изложбеног хола, испод главне куполе, налазио се балдахин специфичне стилизације. Постављањем на истакнуто место, додељен му је значај мотива који дефинише просторно искуство.

Како је наступ на овој париској изложби био од значаја за новоформирану краљевину, водило се рачуна да распоред изложбених предмета омогући неометано кретање посетилаца.¹⁸⁶ Поред главног улаза у павиљон и поред излаза налазиле су се витрине с предметима за шумарство. Дуж бочних зидова у главној просторији ређали су се штандови са експонатима рударства, пољопривреде (са петнаест витрина),¹⁸⁷ женске радности, просвете, Војне занатске школе и индустрије. У оквиру последњег, производе су изложили тада најзначајнији српски предузетници (Ђорђе Вајферт, Бајлони, Барловац, Божа Живковић, индустријалци из Лесковца) и фабрике (фабрика стакла, фабрика боја Мигел). За изложбу уметнина обезбеђен је простор у средини централне просторије,¹⁸⁸ а око њега су,

¹⁸⁴ Није случајно одабран модел архитектуре из времена „велике Србије”, која је упркос јаким утицајима са Истока и Запада сачувала своју традицију и поставила основе за изградњу карактеристичног стила баш у тренутку када долази до наглог буђења националног сентимента. А. Ignjatović, *Competing Byzantinisms...*, 113.

¹⁸⁵ ДАС, МИД, Извештај Српског краљевског одбора за Париску светску изложбу, бр. 717, 11. 1. 1900.

¹⁸⁶ ДАС, МИД, Извештај Милана Капетановића из Париза Српском краљевском одбору, 5. 5. 1900.

¹⁸⁷ Првобитно решење је морало бити кориговано, јер је у међувремену одлучено да се већи простор обезбеди за изложбу пољопривредних добара. ДАС, МИД, Извештај Милана Капетановића из Париза Српском краљевском одбору, 5. 5. 1900.

¹⁸⁸ Одељење за уметност уређивали су Душан Протић и Бошко Чолак Антић, а помагао им је Светозар Јовановић. ДАС, МИД, Извештај Милана Капетановића из Париза

у посебним витринама, били смештени дувански производи, везови и предмети од злата.¹⁸⁹ На зидовима су били изложени пиротски ћилими, док су етнографски предмети, народне рукотворине, пољопривредни производи, дуван, флаше с минералном водом, пивом и вином могли да се виде свуда у ентеријеру.¹⁹⁰

Загледани у прошлост, градитељи су покушали да архитектуром синтетичу све елементе који су допринели уобличавању националне свести, не прикривајући разне факторе који су покретали или успоравали цивилизацијски напредак. Исту поруку носиле су слике изложене у павиљону. Иако је изложене композиције пратила опасност да удаљавају Србију од тадашње Европе,¹⁹¹ јер „личне госте из провинције”, избором дела се показало да српска средина има своје културно-историјско наслеђе у коме постоје елементи који се никако не могу назвати оријенталним.¹⁹² Патриотском сентименту допринела је чињеница да су у павиљону излагали сви Срби – и они који су живели ван граница српске државе – те се, у том смислу, почетак идеје за уједињењем свих Срба у једну државу поклапа са процесом модернизације у архитектури Србије.¹⁹³

Уметничка активност на балканском подручју у овом периоду није била уједначена, јер је била условљена степеном политичког, економског и културног развоја.¹⁹⁴ У анализи градитељства овог поднебља могу се издвојити два непосредна утицаја која се изражавају кроз угледање на Исток или Запад, а то се преваходно односи на византијску или римску (касније западноевропску) уметничку струју. Већи део балканских земаља био је под утицајем византијске средине, која је апстраховала неке оријенталне мотиве из непосредног окружења. Одједи таког визибилног дискурса приметни су на просторима Србије, Македоније и Босне и то се на париској

Српском краљевском одбору, 5. 5. 1900.

¹⁸⁹ ДАС, МИД, Извештај Милана Капетановића из Париза Српском краљевском одбору, 5. 5. 1900.

¹⁹⁰ S. Ćurčić, *Evropa i/ili nacionalni identitet...*, 107.

¹⁹¹ На изложби су приказане слике Паје Јовановића (*Крунисање цара Душана*), Марка Мурата (*Долазак цара Душана у Дубровник*), Ђорђа Крстића (*Паг Сјалаћа*), Ристе Вукановића (*Дахијске жрџве*); скулптуре Ђорђа Јовановића (*Косовски сјоменик*), Петра Убавкића (*Таковски усјанак*). Помињу се у свим приказима и ретроспективама изложбе.

¹⁹² Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1970, 32; Исти, *Учешће Срба на светској изложби у Паризу 1900*, реконструкција, *Уметници чланови САНУ*, Београд 1980, 500.

¹⁹³ А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 56.

¹⁹⁴ Погледати: А. Кадијевић, *Архитектура – оквир приватног живота у српским земљама од почетка деветнаестог века до Првог светског рата*, у: А. Столић, Н. Макуљевић (прир.), *Приватни животи код Срба у деведнаестом веку*, Београд, 2006, 245–258.

изложби и потврдило. Афирмисањем нових тенденција, балканске државе су у први план ставиле однос према прошлости. Зато је модерност коју је изгледом павиљона требало најавити била оптерећена бременим традиције, да би се потврдила веза између уметника, његовог дела и средине из које потиче.¹⁹⁵ Због тога, а и због статуса који је босанско питање имало на почетку XX века, наметнула се компаративна анализа српског и босанског павиљона са међународне изложбе у Паризу 1900. године.

Потреба давања аутентичног израза није на свим павиљонима била подједнако изражена. Архитекта Карел Панек (Karel Pánek)¹⁹⁶ засновао је пројекат павиљона Босне и Херцеговине на комбинацији облика из различитих епоха, али дајући доминантност оријенталним мотивима. Судајући по изгледу, градитељској концепцији, распореду просторија и елемената, рекло би се да је изразити пример фолклорне архитектуре овог поднебља и да је то била једина намера.¹⁹⁷ У том смислу, облике анализирамо у оквиру просторног система који изражава Босну у свом тоталитету, а у односу на три приписана идентитета. Неовисно о томе што је Србија сматрала Босну делом словенске територије, сличност са византијском или православном тематиком доводи се у везу са српским народом који је на том простору живео. Како је Босна у време одржавања изложбе била у саставу Аустроугарске царевине, евидентно је и присуство европског или католичког менталитета у репертоару мотива. Осим тога, позиционирањем босанског павиљона између мађарског и аустријског, посредно се указало на статус који је Босна имала у монархији у време одржавања изложбе. На крају, најзначајнија је била имплементација муслиманске, оријенталне тематике, због већинског становништва исламске вероисповести, али и због тога што је у овом периоду вера интерпретирана као једна од најбитнијих одредница нације.¹⁹⁸

Ова тројност могла би се објаснити културним разликама које су у сржи конструкције националних идентитета у балканским државама и указује на подвојеност између источних и западних уверења.¹⁹⁹ Ипак, у случају босанског павиљона, употреба различитих елемената исходила је из намере да се истакну друштвени статус и културна опредељења. Зато су задржани

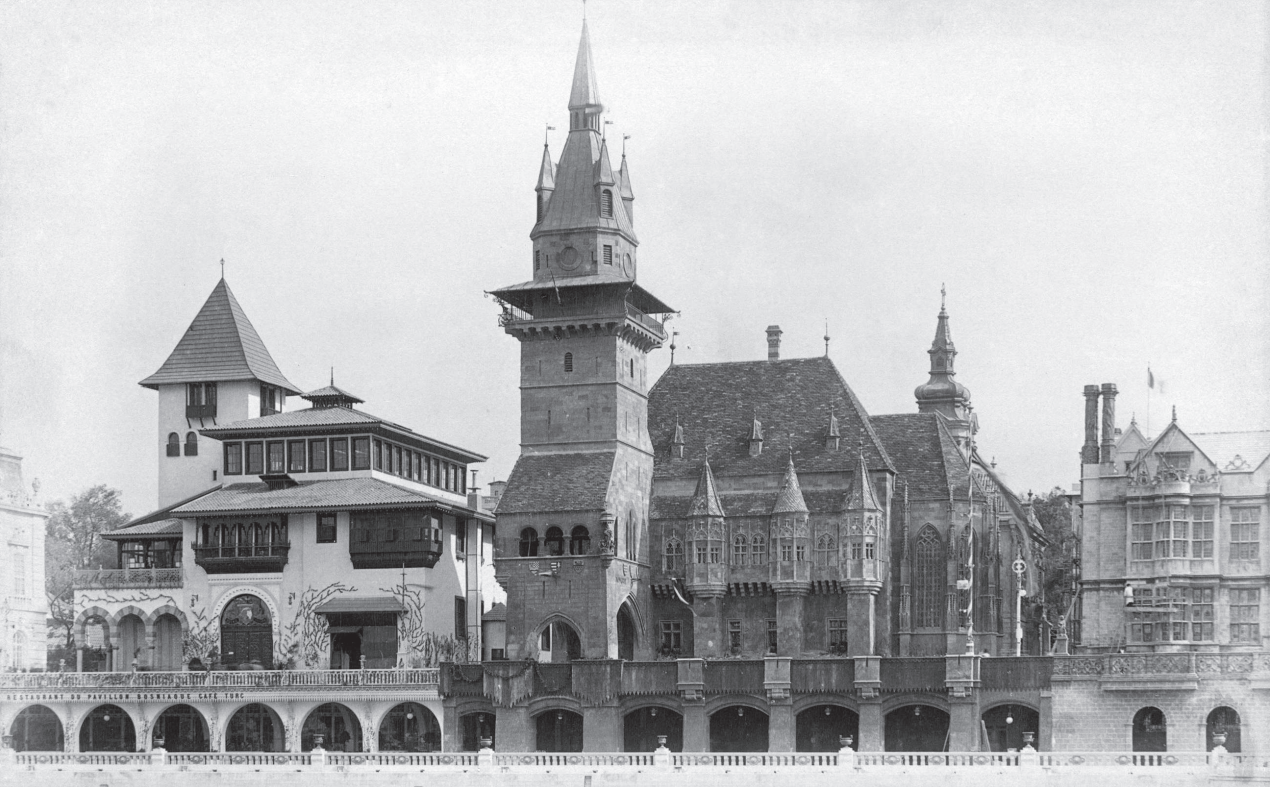
¹⁹⁵ D. Noris, *Balkanski mit*, Beograd, 2002, 18.

¹⁹⁶ Карелу Панеку је помагао Хрват Јосип Марковић. За рад на павиљону је добио је признање, сребрну медаљу француског Министарства за наставу и лијепу умјетност. Видети: Ž. Poloni, *Česi u Sarajevu 1878–1918*, magistarski rad, Univerzity Palackého, Olomouc, 2009, 73. Више детаља у: J. Šamić, *Bosanski paviljon*, Sarajevo, 2000.

¹⁹⁷ За више информација о фолклорној архитектури на територији данашње Босне и Херцеговине погледати: А. Дероко, *Народна архитектура: Књ. 2. Фолклорна архитектура у Југославији*, Београд, 1964.

¹⁹⁸ S. Čupić, *Evropa i/ili nacionalni identitet...*, 108.

¹⁹⁹ О културним разликама на Балкану: М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd, 1999.



Национални павиљони Босне и Херцеговине (лево) и Мађарске (десно)
Извор: www.wikipedia.org

многи облици из локалне традиције,²⁰⁰ те се у тој дискурзивној спреси може тражити сличност са српским националним павиљоном. Друга повезница били би мотиви оријенталног порекла. Иако су у аранжману српског павиљона појављују селективно, евоцирају на једну од струја која је учествовала у изградњи националног идентитета.²⁰¹ Последња интерпретативна веза изражена је кроз референцу на архитектуру деветнаестовековне Србије и, осим у решењу неких фасадних мотива, препознаје се у истурању доксата, организацији и изгледу трема и прозора.²⁰² О дубокој укорењености у народну традицију сведочи и уређење ентеријера, које је осмислио и дизајнирао Алфонс Муха (Alphonse Mucha).²⁰³

²⁰⁰ A. G. Matoš, Dojmovi sa pariške izložbe (IV/XXVI), *Hrvatsko pravo* VI, br. 1345, 1. 5. 1900, 1–2.

²⁰¹ A. Ignjatović, Byzantium Evolutionized: Architectural History and National Identity in Turn of the Century Serbia, in: Mishkova, D., Trencsényi, B., Jalava, M. (eds.), *Regimes of Historicity in Southeastern and Northern Europe: Discourses of Identity and Temporality*, London, 2014, 254–274.

²⁰² Еклектичку мешавину средњовековне традиције у архитектури босанског павиљона приметио је и др Александар Кадијвић у монографији *Један век изражења националној сцили у српској архитектури*.

²⁰³ Унутрашњост су уредили и осликали бечки сецесионисти Алфонс Муха и Алојз Кауфман. Плакат за босански павиљон осмислио је Муха, а приказује девојку у народној ношњи са занатским предметима у рукама, што је било у складу са духом

Светску изложбу у Паризу посетило је 48 милиона људи. У исто време се одржавала и Олимпијада, први пут изван Грчке, и то је, добрим делом, утицало на већу посећеност сајма. Представило се укупно 40 земаља, изграђено је око 210 павиљона, на површини од 277 хектара. Нису сви ефемерни објекти порушени. Први подземни метро, нова железничка станица Орсеј са возовима на електрични погон,²⁰⁴ мост Александра III и Мала и Велика палата добили су нову функцију, као сталне грађевине.

Ситуација у Краљевини Србији у годинама након париске изложбе била је прилично нестабилна, обележена враћањем на русофилску политику и личним режимом краља Александра Обреновића, који се није допао круговима навикнутим на политичке слободе Устава из 1888. године. Чак ни нови Устав из 1901. године (Априлски или Октоисани) није донео веру у демократију и парламентаризам. Учестале демонстрације, јачање цензуре и проблеми у војсци кулминирали су официрском завером 29. маја 1903, када је извршен атентат на краља и краљицу (у историји познат као Мајски преврат). На престо је дошао Петар Карађорђевић и, вративши на снагу Устав из 1888. године, почео се залагати за јачање демократског парламентаризма у Србији.²⁰⁵

Због немира на политичкој сцени, дешавања на пољу културе стављена су у други план, те је то, уз финансијске тешкоће, био разлог одустајања од учешћа на светској изложби у Сент Луису 1904. године.²⁰⁶ Прво следеће учешће Краљевине Србије на међународном сајму забележено је у Лијежу 1905. године.

времена. А. G. Matoš, *Dojmovi sa pariške izložbe (I/XXVI)*, *Hrvatsko pravo* VI, br. 1338, 23. 4. 1900, 1–2; J. Brabcová-Orlíková, J. Šamić, P. Štembera, F. Wittlich, *Alfons Mucha: the Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the Exposition Universelle Paris 1900*, Prag, 2016.

²⁰⁴ Превоз у оквиру изложбе је био посебна атракција. На покретном тротоару, дугачком преко 2 миље, саобраћао је воз који је покретала струја, на сваких 20 минута у оба смера. Воз је кружио простором и олакшавао посетиоцима да погледају све павиљоне и изложбене атракције. J. Alwood, *The Great Exhibition...*, 103, 104–105.

²⁰⁵ Д. Васић, *Девејстито њрећа (Мајски њреврај)*, Београд, 1925, 43; Ј. Валеријанович Вишњаков, Македонски покрет и преврат у Србији 29. маја 1903., *Токови историје* 3, 2010, 11–13.

²⁰⁶ Поред скромне документације која се налази у Државном архиву Србије, истражена је грађа која се чува у Историјском музеју у Сент Луису (*Missouri History Museum Library and Research Center*). Међутим, није пронађен ниједан документ који потврђује присуство Краљевине Србије на овом сајму, па се претпоставља да краљевина због проблема које је имала на политичком плану, а упркос значају који је изложба имала за политику и трговину, није учествовала на изложби.

Међународна изложба у Лијежу 1905. године

Од краја XIX века у Белгији су се редовно одржавале међународне и националне изложбе. *Exposition Universelle et Internationale de Liège*, одржана у периоду између 27. априла и 6. новембра 1905. године, била је пета по реду и припремана је као веома важан догађај који ће, осим обележавања годишњице независности, прославити 40 година владавине Леополда II.²⁰⁷ У време одржавања изложбе Лијеж је био један од значајнијих трговинских и индустријских центара Белгије.²⁰⁸ Да би се просперитетни период што боље истакао, много пажње је посвећено приказу индустријског и трговинског напретка краљевине. Упркос скромности у обиму и броју посетилаца, ова изложба предњачила је по новинама које су на њој промовисане.²⁰⁹

Потреба за међународним признањем „младој” Белгији покренула је врло озбиљне јавне радове и ангажовање краљевске породице у послове организације ове изложбе. Формиран је велики број одбора и комисија, у које су позиване најутицајније личности из области трговине, индустрије, уметности и науке.²¹⁰ Највеће трошкове покрила је управа града Лијежа, па се у главном одбору нашао и представник покрајинске владе, војвода од Фландрије.²¹¹

Простор на коме је одржана изложба заузимао је површину од 70 хектара. Центар догађаја било је ушће реке Орте у Мезу, док су се као посебне целине издвојили квартави Венес (франц. *Vennes*), Фрање (франц. *Fagnée*)

²⁰⁷ Пре изложбе у Лијежу, одржале су се изложбе у Бриселу 1888. и 1897. и Антверпену 1885. и 1894. године. Т. Koprivica, *Montenegro and International Exhibitions in the Second Half of 19th and Early 20th Century, 130 Years of Established Diplomatic Relations between Montenegro and Great Powers after it Gained Independance in 1878* (Paper collection), Podgorica, 2011, 254; J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 114.

²⁰⁸ Лијеж је смештен на главној линији која повезује Велику Британију и Немачку. Значајан је као индустријски град, али је подједнако занимљив за посету због историјских знаменитости и атрактивних туристичких простора. У време одржавања изложбе сматрао се центром трговине и индустрије због бројних фабрика оружја, великих металуршких постројења, рудника, индустријских објеката свих врста, електричних конструкција и сл. Drèze, G., (ed.), *Le livre d'or de exposition universelle et internationale de Liege, Liège, 1905*, 4.

²⁰⁹ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 114.

²¹⁰ *Le livre d'or de exposition universelle et internationale de Liege...*, 11.

²¹¹ *Ibid.*



Међународна изложба у Лијежу 1905. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Поглед на парк Бовери на изложби 1905. године
Извор: wikipedia.org



и Конте (франц. *Cointe*), као и парк Бовери (франц. *Parc de la Boverie*). Да би се све области повезале у јединствену патриотско-националну целину, направљене су нове улице, булевари и мостови. Међу бројним палатама и павиљонима подигнутим на простору изложбе, највеће атракције биле су: Палата лепих уметности (франц. *Palais des beaux-arts*) у питорескном окружењу, изведена у тзв. стилу Луја XVI, необичној мешавини рококоа и строгих облика у то време уобичајених на енглеском тлу; Палата античке уметности (франц. *Palais de l'Arts ancien*), у стилу који слави вредности античке културе; Павиљон града Лијежа (франц. *Le palais de la ville de Liège*); Колонијална палата (франц. *Le palais coloniaux*) и још много палата и павиљона различитих по стилу, намени, формама.²¹² Посебно занимљив био је квартал Стари Лијеж (франц. *Le Vieux-Liège*), у коме су се могле видети грађевине које подсећају на сеоске куће, грађене су у стилу карактеристичном за актуелну епоху.²¹³

Учествовало је двадесет девет земаља, из Европе, Африке, Америке и Азије.²¹⁴ Амбиције страних излагача биле су да, поред економске користи од излагања трговинских, индустријских и културних производа, искажу своју политичку позицију у Европи и свету.

Павиљон Краљевине Србије на изложби у Лијежу 1905. године

Српска влада је одлучила да учествује на изложби и да, после лоше слике коју је упутила свету 1903. године, покуша да успостави нове пословне односе са централном Европом.²¹⁵ Формиран је Одбор за лијешку изложбу и након неколико састанака одлучено је да се о изгледу простора и распореду експоната брину Министарство привреде и Етнографски музеј.²¹⁶ Српски конзул у Лијежу Ж. Хоџ-Форт (J. Hogge-Fort) је са главним

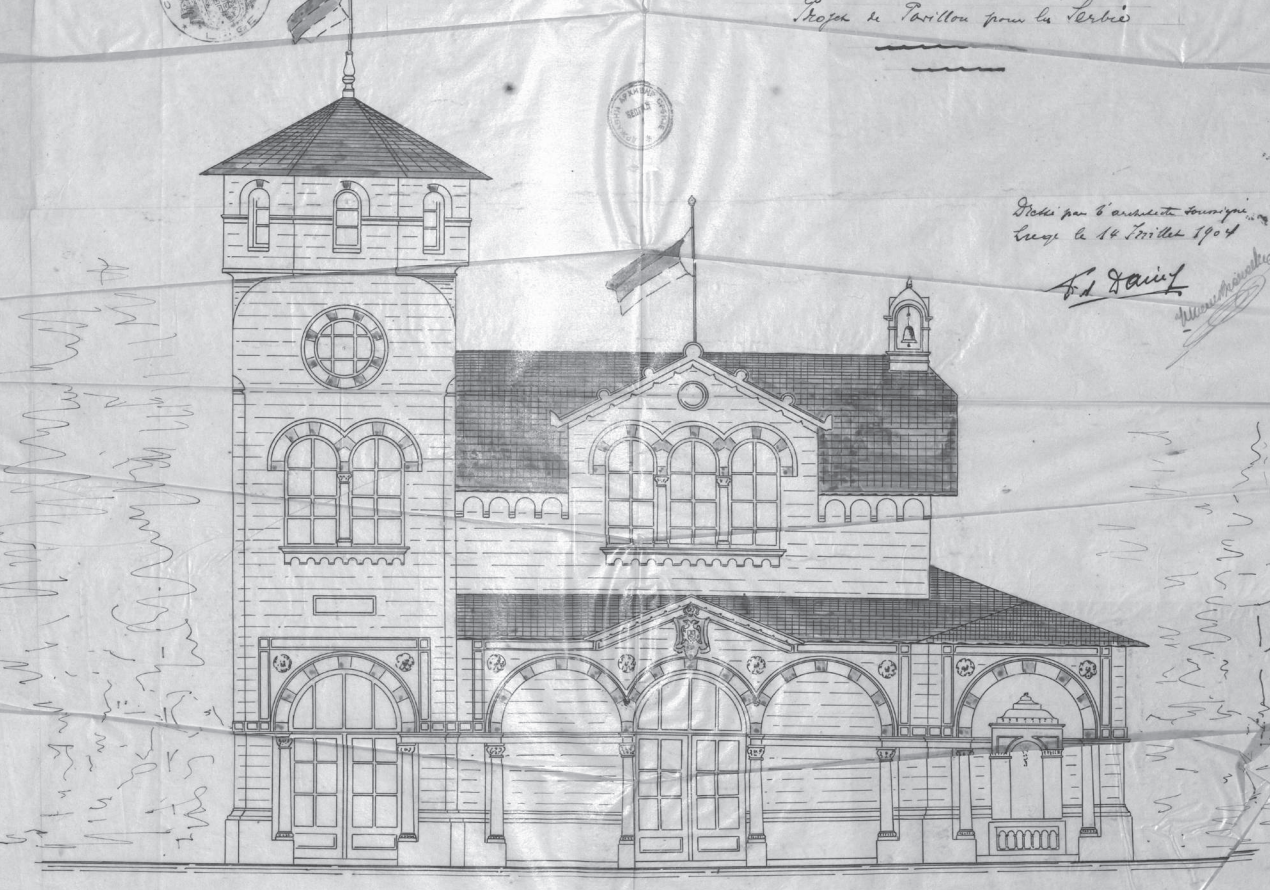
²¹² *Le livre d'or de exposition universelle et internationale de Liege...*, 17.

²¹³ *Ibid.*, 18.

²¹⁴ Аустрија, Бугарска, Данска, Француска, Велика Британија, Грчка, Мађарска, Италија, Србија, Црна Гора, Луксембург, Норвешка, Холандија, Португалија, Румунија, Русија, Шведска и Швајцарска, док су Немачка и Шпанија биле присутне као незванични учесници (Европа); Египат и Конго (Африка); Аргентина, Бразил, Канада, Куба и САД (Америка); Кина, Јапан, Иран и Турска (Азија).

²¹⁵ Економски развој у Србији давао је све боље резултате, трговинске везе су се шириле свакодневно, а тиме су и трговински односи били бројнији и порасли су званични приходи. Због тога се сматрало да изложба у Белгији, „самом срцу Европе”, не би смела да се игнорише. Учешће Србије би тиме обезбедило ново извозно тржиште. J. Hogge-Fort, *De la participation de la Serbie a l'exposition universelle et internationale de Liège 1905*, Liège, 1905, 7.

²¹⁶ ДАС, МИП, ф 39, ПН 4/906.



Пројекат павиљона Краљевине Србије на изложби у Лијежу 1905. године
Извор: Државни архив Србије (инв. бр. МНП-Т, 1906, 39, 4)

архитектом изложбе Фран. Дејнефом (Fran. Deinef) направио план са калкулацијом трошкова и поднео Министарству привреде на увид први пројекат, уз напомену да уколико је то краљевини скупо може да се направи и скромнији павиљон, уз много мање трошкова.²¹⁷

Први пројекат био је конструкција питорескног изгледа због вишебојних витража и двеју кула, са галеријом између, које су фланкирале главни улаз.²¹⁸ Осим важности која је изгледом и репертоаром дата кулама, истicali су се средишњи улаз у павиљон са калканским завршетком и, у зони изнад њега, розета огромних димензија чији је оквир пробијао линију кровног венца. Улазна фасада била је додатно истакнута богатијом декорацијом око главних обликовних елемената. Међутим, израда павиљона коштала је више од новчане суме коју је Министарство издвојило за његову израду, па се приступило изради новог пројекта.²¹⁹

²¹⁷ J. Hogge-Fort, *De la participation de la Serbie...*, 10.

²¹⁸ *Ibid.*, 9.

²¹⁹ Одбор за лијешку изложбу је донео одлуку да се од укупне цифре од 25.000 франака, 6.000 одвоји за трошкове подизања изложбеног павиљона: ДАС, МИП, Писмо министра



Павиљон Краљевине Србије у Лијежу 1905. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Српски организациони тим био је задовољан положајем павиљона. Налазио се у парку Бовери, у близини Палате лепих уметности, бугарског и црногорског павиљона. Као у случају претходне изложбе, захтевана је употреба традиционалних симбола и обликовних елемената народне културе, па је комплетна представа морала имати образовни карактер и, уз то, обавезу да пренесе поруку о развијеној националној свести народа који се у павиљону представљао.

Израдом пројекта бавили су се архитекти одређени од стране организатора изложбе, али је Одбор за лијешку изложбу могао да утиче на елементе ликовног израза. Да би се визуелни приказ ускладио са народним уметничким вокабуларом, а због искуства са пројектовањем павиљона на изложби у Паризу, влада је у Лијеж послала архитекту Милана Капетановића.

Према новоизрађеном пројекту, павиљон је био једнопросторна дрвена грађевина, невеликих димензија, зидана на традиционалан начин и засведена четворосливним кровом са ћерамидом. Да би подсећао на српску народну тематику, искоришћена је варијанта неоморавске архитектуре са акцентима националне естетике на свим битним деловима грађевине. Из

народне привреде др Свет. Радовановића одељењу за лијешку изложбу, бр. 3001, 5. 6. 1904.

тог споја византијске и фолклорне српске архитектуре, иначе присутног међу градитељским манирима у Србији на почетку XX века, изведен је амбијент са патриотским потенцијалима у коме је интерпретирана репрезентативна политика владајуће династије.

Просторну структуру павиљона чиниле су три изложбене јединице: главна дворана, кула и трем који се на три стране наслањао на централни хол. Кровна конструкција изнад прислоњених делова трема и главног хола изведена је на исти начин.

Наглашено хоризонтална диспозиција павиљона је на чеоној фасади била прекинута вертикалним нагласком у виду куле. Спољашњи волумен дефинисан је једноставном архитектуром, са деловима конструкције складно груписаним у органску целину. Нагласак на кули остварен је степенастим ређањем маса које израстају једна из друге и спајају се у хексагоналном завршетку. Зидови су оживљени прозорима, плитким испустима и лезенама на угловима и испод кровног венца. Сви прозори били су једноставног облика и имали су карактеристичну двобојну декорацију, којом се опонашала византијска техника градње. Највећи и најбогатије украшен био је троделни прозор на најрепрезентативнијем делу главне фасаде, изнад улаза у павиљон.

Улаз у павиљон налазио се иза лучних пролаза на трему. Трем је изведен у облику ходника који је стубовима издељен на шест поља. Два крајња бочна и главни лучни пролаз у приземљу куле решени су према мотиву тријумфалног лука и декорисани плиткорелефном фасадном декорацијом. Стубови који носе кровну конструкцију трема били су кружног пресека, са четвртастим једноставно профилисаним постољима и још скромнијим капителима.

Кула је била вертикално истурена у односу на подужни облик трема. Хоризонталним појасевима је подељена на зоне које су одговарале спратовима. Свака зона је имала другачији архитектонско-обликовни распоред. Зона изнад улаза била је обележена бифорама. Отворе бифора делили су једноставни кружни стубићи са лучним завршцима и карактеристичном двобојном декорацијом, да не би били у нескладу са отворима на осталим фасадама. Другу зону обележили су окулуси на којима се понављала шара у две боје. Зидна платна су се при врху сужавала, па су својим обликом формирала постоље за следећи појас – хексагонални тамбур куполе. Тамбур је на свакој страници био отворен монофором са већ уобичајеном двобојном шаром. Калота је, као и кровови изнад главног хола и трема, носила покривач од ћерамиде.

Укупни утисак грађевине одређен је блоковитом и затвореном структуром са претежно чистим зидним површинама, једноставним кровним

венацем, калканским испадима на средини сваког зида и доминантно хоризонталном диспозицијом која је на једном месту прекинута вертикалним акцентом у виду куле. Фасаде, неоптерећене мотивима, декорисане су само неопходним пластичким репертоаром који је постављен тако да прати елементе конструкције. Јасно истицање градитељских узора привукло би мноштво различитих значења, ако се објекат посматра у контексту националне идеје.

Бочне фасаде биле су идентично компоноване. Имале су истакнуте подеоне венце који су их делили на зоне. У зони трема биле су визуелно рашчлањене трифорама на којима се понављала декорација са прозора на кули. Изнад трифора се налазио калкански део, а у њему две плиткорелефне розете.

Главна изложбена просторија имала је већу висину од трема. Њене бочне фасаде биле су отворене једним окулусом, са уобичајеним двобојним оквиром. На прочељу, лево од куле, налазио се тролучни прозор. Био је истурен у односу на раван зида и, попут прозора на бочним фасада, имао је калкански завршетак, али је због репрезентативности обogaћен декоративном розетом.

Примарни архитектонски елементи визуелне целине уједно су и примарни елементи конструкције. Концепт дефинисања простора представља и конструкторни концепт павиљона, што му је дало просторну разуђеност мирних линија, упркос немиру који је изазивало супротстављање хоризонталних са вертикалним ритмовима. Да не би нарушила јасноћу архитектонских елемената, декорација је била плиткорелефна, умерена и сконцентрисана на оквире улазних и прозорских отвора. Лучни отвори и окулуси, стубови и калкани су композициони мотиви који су се у уједначеном ритму понављали. Инспирација се, евидентно, тражила у традицији, али се у благим знацима могла осетити тенденција мењања традиције у циљу усклађивања с вредностима европске културне баштине. Промену је подстакао развој свести и вера у културни напредак Србије.

Логика унутрашњег простора спроведена је по правилу слободног тока, да распоред изложених предмета не би ометао кретање посетилаца. То је био додатни изазов за пројектанте, јер је површина павиљона износила свега 35 квадратних метара. Зидови у ходнику били су декорисани фотографијама и географским картама Србије. На средини главне изложбене дворане стајала је биста краља. Десно од улаза били су изложени експонати шумарства, а у наставку експонати пољопривреде и трговине. Витрине за експонате биле су правоугаоне, са по четири полице, да би више предмета било изложено. Испред полица биле су вреће и бурад са брашном, пекмезом, сувим шљивама, пивом и стаклени сандуци са шљивама, пшеницом и кукурузом.



Павиљони Краљевине Србије и Краљевине Црне Горе у Лијежу 1905. године
Извор: збирка фотографија Милоша Јуришића

Простор за смештај руда и минерала налазио се у наставку пољопривредне секције, а иза њега је била постављена мануфактурна радионица, са пиротским ћилимима, тканинама и намештајем. Наспрам улазних врата био је штанд са дуваном који се продавао.²²⁰

Простор лево од улазних врата био је додељен Етнографском музеју. Ту су били изложени костими и предмети народне радиности, међу којима су се нашли предмети од коже и мануфактурни производи који се од тог материјала могу направити и који су се извозили у земље западне Европе. Народни костими били су приказани на луткама, а приређена је била и једна сцена из приватног живота. Грнчарија и разни намештај био је постављен без неког посебног реда, док су везови, адиђири и предмети веће вредности били изложени у стакленим витринама.²²¹

Визуелна представа српског павиљона у Лијежу још једном је потврдила важну улогу уметности у поступку изградње националног идентитета на почетку XX века.²²² Услови под којима су се развијали национални

²²⁰ ДАС, МИП, ф 39, ПН 4/906.

²²¹ *Ibid.*

²²² На основу извештаја Милана Капетановића зна се да је комесар желео да се пошаље и слика Паје Јовановића *Крунисање Душаново*, али није послата јер јој се због великих димензија не би могло наћи место у павиљону. ДАС, МИП, ф 39, ПН 4/906.

ентитети били су слични, али су разлике у концептуализацији идентитета и у покушајима његове презентације одвајале поједине народе.²²³ Уметност је, у том смислу, јачала националну свест у народу и подстицала обликовање националног осећања издвајањем и истицањем важних момената из историје.

И на овој изложби је павиљон Краљевине Србије био у балканском окружењу. Осим што представљају суседе у топографском смислу, Србија и Црна Гора су биле суседи и на белгијској изложби. Након стицања независности 1878. године, Црна Гора је учествовала на неколико међународних изложби, углавном скромно, али у намери да истакне своје присуство у Европи.²²⁴ Црногорски павиљон у Лијежу није био великих димензија, а у везу са српским павиљоном доводе га место на коме се налазио и елементи коришћени у визуализацији ликовне представе, који су били карактеристични за национално обојено стилско усмерење у Краљевини Србији.²²⁵

Инспирација за визуелни концепт оба павиљона тражила се у народној традицији. Црногорски павиљон је, попут српског, имао карактеристичан четворосливни кров са ћерамидом и лезенама које су пратиле кровни венац, лучне пролазе, мали ходник који је водио до главног улаза и наглашену вертикалу у облику торња са куполом. Није познат архитекта који је осмислио пројекат, али је познат аутор декорације ентеријера, Венецијанац М. Карбонаро (M. Carbonaro).²²⁶ Нема ни прецизних података о изгледу ентеријера, осим садржаја појединих секција.²²⁷

Европу је на преласку из XIX у XX век обележила обнова националних култура, те је изложба у Лијежу, осим економског, имала и морални ефекат на свест српског народа. Обликовање националних идентитета на темељима фолклорних баштина имало је уједињујућу улогу, важну за будућност појединих нација.²²⁸ Сходно томе, проналажење националног у ликовном изразу требало је да покаже да је уметност у својој суштини неискварени симбол народне свести и индивидуалности.

²²³ О занимљивом и комплексном односу између тежње за истицањем националних компоненти у уметности и развоју модерних нација погледати: A. D. Smith, *Nationalism and Modernism*, London and New York, 1998.

²²⁴ Т. Копривца, *Montenegro and International Exhibitions...*, 255.

²²⁵ Аноним, Црна Гора на белгијској изложби, Глас Црногораца, бр. 20, 21. 5. 1905, 3.

²²⁶ ДАС, МИД, ф 123, бр. 881, Писмо Хоџ-Форта Гаври Вучковићу, 16. 4. 1905.

²²⁷ *Le livre d'or de l'Exposition universelle et internationale de 1905...*, 515–516.

²²⁸ P. Prelog, Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u modernom razdoblju, u: Lj. Kolešnik, P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, Zagreb, 2012, 240.

Међународна изложба у Торину 1911. године

Краљевина Србија је почетком друге декаде XX века била млада држава и, због историјских дешавања из претходних деценија, можда није била спремна на велике промене, али их је отворено заговарала. Распламсавање свести о сопственом идентитету у Србији је пратила озбиљна политичка нестабилност изазвана неусаглашеним владарским програмима и честом сменом владајућих династија. С тим у вези, присуство Краљевине Србије на значајним међународним догађајима и међу представницама других крајева Европе и света требало је да озваничи формирање њеног социјалног идентитета, да допринесе интерној политичкој борби и да народну, српску културу учини доступном широј јавности.²²⁹

Промене на историјском, друштвеном и географском плану утицале су на промене у архитектури. Претходне две деценије биле су обележене не-сигурним историјским околностима. Почели су се доводити у сумњу постојећи политички и културни ауторитети и постепено се смањивао утицај традиционалних духовних и моралних узора у корист прогресивнијих. Упркос значају који је традиција имала у формирању српског визуелног идентитета, постојала је иницијатива да се учини помак спајањем проверених конструктивних решења са новим принципима обликовања и начинима изградње који су увезени из Европе. Запажену улогу у том процесу имала је водећа политичка и уметничка елита, која је могла да утиче на одлуке архитектата приликом избора узора и градитељских програма.²³⁰

Велика зависност од друштвено-историјског контекста наметала је историцистичку форму павиљона на међународним изложбама. Промене које је донео XIX век подстакле су преиспитивање структуре и значаја који је грађевина имала у одређеном тренутку. Ново вредновање наслеђа требало се извести у односу на проверена решења, али, у суштини, архитектура није изгубила улогу репрезента актуелне уметничке, политичке и социјалне идеологије у земљи.²³¹

²²⁹ А. Стаменковић, Ефемерна архитектура: павиљон Краљевине Србије на Међународној изложби у Торину 1911 године, *Зборник Народној музеја XXI–2*, 2014, 269.

²³⁰ Видети: Е. Gelner, *Nacije i nacionalizam...*; Н. Baba, *Smeštanje kulture...*, 274–275.

²³¹ О улози идеологије и проблемима њене дефиниције у архитектури постоји бројна литература. Издваја се: Р. Knoll, *Ideologija moderne arhitekture*, *Arhitektura* 9, 1933, 124–130; А. Hauzer, *Sociološki temeljni problem: Pojam ideologije u povijesti umjetnosti*, *Filozofija povijesti*

Осим оживљавања колективне меморије поступком подвргавања прошлости националном интересу као највишој моралној вредности, међународном изложбом се могла изразити позиција једног града кроз спрегу традиције и модерности.²³² Године 1911. Торино је био међу водећим економским и културним центрима Италије.²³³ Престоница некадашњег Сардинијског краљевства прерасла је у велики и модеран град, који је попримио нову димензију у ери механизације, али није запоставио своје античке корене.²³⁴ У циљу обележавања прославе педесет година од уједињења италијанског краљевства,²³⁵ припремана је изложба са амбицијом да буде највећи догађај у историји града.

Како колективна меморија конституише битан сегмент одређеног националног идентитета, сећање и идентитет постају „репрезентације, односно конструкције реалности”.²³⁶ Светске изложбе су, иницијално,

umjetnosti, Zagreb, 1963, 19–33; P. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, London, 1965; K. Manhajm, *Ideologija i utopija*, Beograd, 1978; A. Brkić, Uvod u političku filozofiju arhitekture”, *Sveske* 1, Beograd, 1978, 7–18; З. Маневић, Архитектура и политика (1937–1941), *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 20, 1984, 293–307; P. Tournikiotis, *The Historyography of Modern Architecture*, Cambridge, 1999; S. Maldini, *Ideologija i arhitektura, Enciklopedija arhitekture*, Vol. 1, Beograd, 2005, 510; A. Ignjatović, A. Ignjatović, *Arhitektura kao diskurs*, *DaNS*, 45, 2004, 34; Исти, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*; V. Mako, *Estetika – arhitektura*, Beograd, 2005; A. Кадјевић, *Естетика архитектуре академизма...*, 261–290; Исти, Терминологија српске архитектонске историографије: Идеологија, *Архитектура* 111, 2007, 10–11; Исти, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*

²³² О колективној меморији: Т. Кулијић, *Kultura sećanja*, Beograd, 2006, посебно стране 8, 11.

²³³ B. Gursel, *Two Cities, Two Fairgrounds: Chicago's 1893 World's Columbian Exposition and Turin's 1911 International Exposition*, in: A. Carosso (ed.), *Urban Cultures of/in the United States, Interdisciplinary Perspectives*, Bern/New York, 2010, 65.

²³⁴ *L'Esposizione di Torino: Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro*, 1911, Archivio Storico di Torino, 12. Када говоримо о модерном граду, на првом месту замишљамо град базиран на капиталистичким облицима стицања богатства, са развијеном енергетском и аутомобилском индустријом и са увек израженим склоностима ка проширењу. Видети: A. D. King, *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*, New York, 2004, 97.

²³⁵ Рим и Торино су 15. јануара 1908. године изабрани за домаћине изложбе „у име Италије, њеног васкрсења и треће цивилизације”. Одлучено је да се у Риму организују изложбе археологије и уметности, а у Торину изложбе индустрије и рада. У лето 1910. године започета је изградња изложбених објеката, а отварање је организовано 30. априла 1911. на огромном грчко-римском стадиону од армираног бетона. Стадион је заузимао површину од 100.000 квадрата, а у односу на површину био је највећи у свету у то време. Архитекте изложбе, Пјетро Фенољо, Стефано Моли и Ђакомо Салвадори ди Висенхоф, су веома вешто уклопили конструкције изложбе са традиционалном архитектуром Торина, којој је највећи израз дао архитекта Филипо Јуваро. Видети: С. Moriondo, *Torino 1911: La Favolosa Esposizione*, Torino, 1981, 12.

²³⁶ R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Science and Culture*, New York, 1983, 69, 214.

подстрекачи популарног укуса и масовне културе, али се у позадини могла препознати жеља да се политика земље повеже са њеном потрошачком културом. Актуелне вредности повезивале су друштвене слојеве у покушајима да се утиче на тржишну економију, да би се након периода кризе поново постигла стабилност. Сходно томе, организовање једне међународне изложбе требало је да промовише специфичне културне и идеолошке поруке које носи модерно доба, али и да, истовремено, штити наслеђе од тих промена.²³⁷

Изложба *Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro* организована је у парку Валентино (итал. *Parco del Valentino*), на обе обале реке По. Да би се дефинисао простор изложбе, а сачувала природна лепота амбијента, велика пажња посвећена је усклађивању подигнутих објеката са окружењем. Руководиоци пројекта, архитекти Фенољо (Pietro Fenoglio), Моли (Stefano Molli) и Висенхоф (Giacomo Salvadori di Wiesenhof),²³⁸ на успешан начин решили су питање односа градитељске праксе и друштвено-културолошких услова, одлучивши се за реминисцирање стила некадашњег архитекте Пијемонта, Филипа Јуваре (Filippo Juvarra).²³⁹ Истицањем аспеката ширег контекста архитектонског изражавања кроз однос према традицији и модернизму, парк Валентино је постао међународни сајам и центар друштвених и економских активности у периоду између априла и новембра 1911. године. Кроз међуоднос ликовне уметности и архитектуре презентована су најновија индустријска, технолошка и научна достигнућа у свету.

За лакше кретање посматрача на изложби и прелажење с једне обале реке на другу, коришћени су пароброди *Рим* и *Торино* који су возили посетиоце у панорамско разгледање. Мост Умберта Првог (итал. *Ponte Umberto I*) и Изабелин мост (итал. *Ponte Isabella*) добили су своју намену на изложби, а направљен је и трећи, тзв. Монументални мост (итал. *Ponte Monumentale*), од дрвета и гипса, и украшен је статуама титана.²⁴⁰ Простор изложбе био је организован у четири целине. Највећи део, готово читав парк и леву обалу реке, заузела је земља домаћина да би представила своје градове, индустрију, традицију, културу, села и дијаспору, док су се на другој, десној обали реке По, земље учеснице представиле својим павиљонима,²⁴¹ а међу њима и Краљевина Србија.

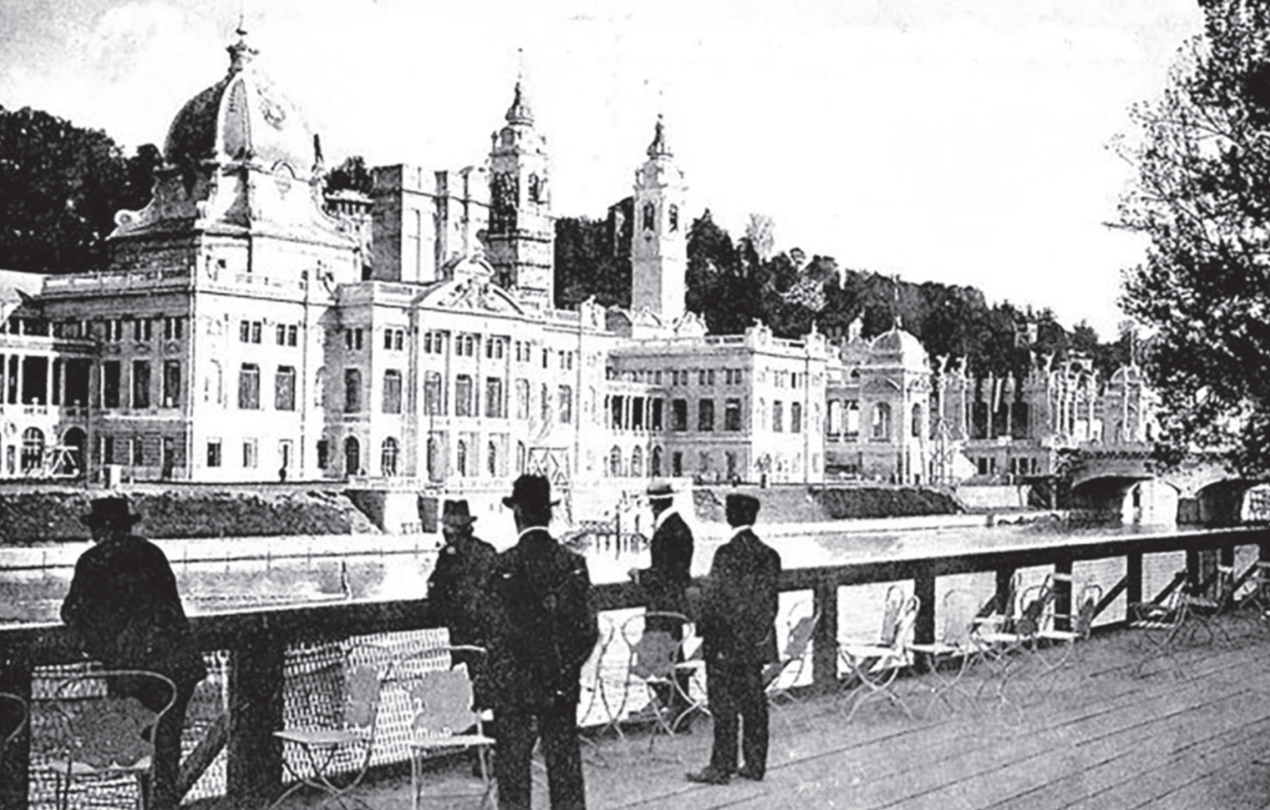
²³⁷ C. della Coletta, *World's Fairs Italian Style: The Great Exhibitions in Turin and their Narrations*, 1860–1915, Toronto, 2006.

²³⁸ M. Barolo-Rizvi (trans.), *The Exposition, How the Idea Was Born*, Charlottesville, 2009.

²³⁹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 128.

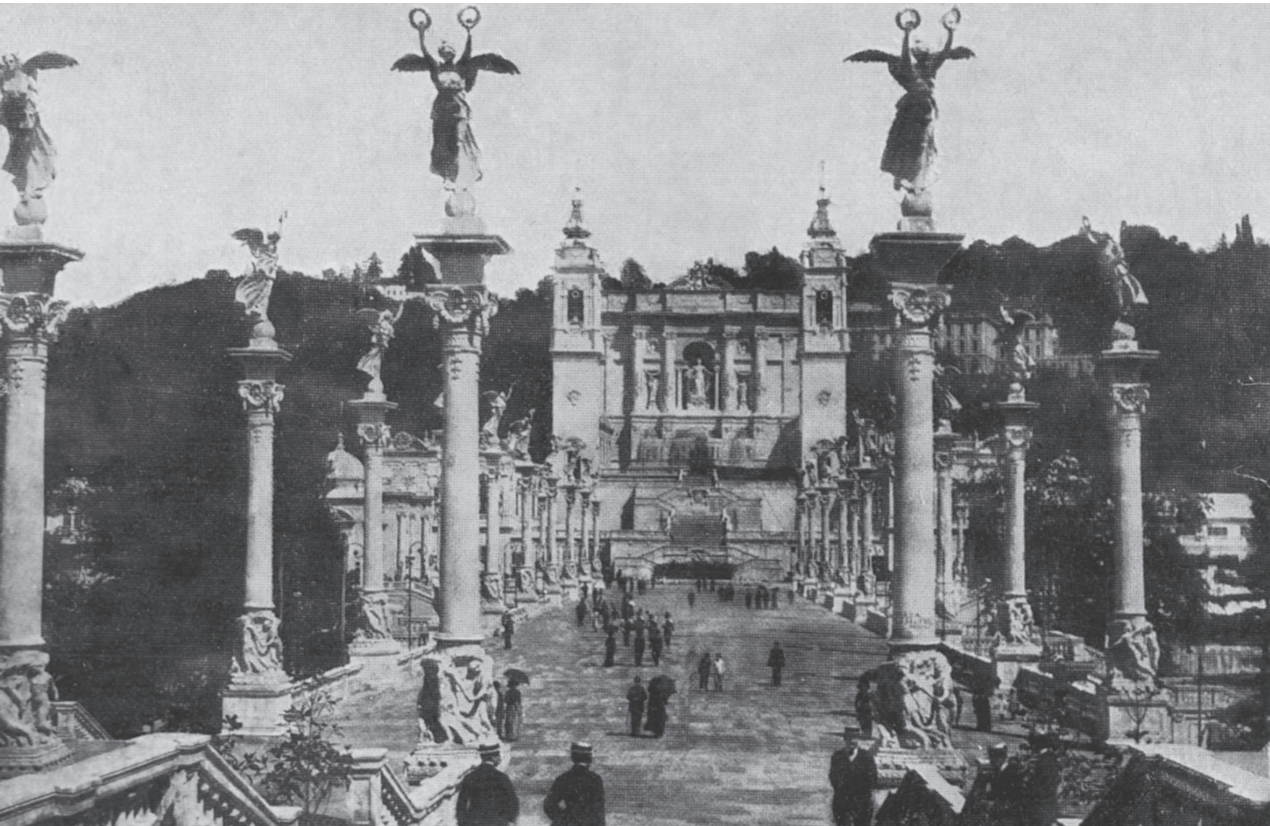
²⁴⁰ Видети: B. Gursel, *Two Cities, Two Fairgrounds...*, 76.

²⁴¹ B. Gursel, *Two Cities, Two Fairgrounds...*, 77–78.



Павиљони на изложби у Торину 1911. године (павиљон Француске у првом плану)
Извор: wikipedia.org

Монументална капија и велика фонтана на изложби у Торину 1911. године
Извор: wikipedia.org



Павиљон Краљевине Србије на изложби у Торину 1911. године

Архитекта и професор Универзитета у Београду Бранко Таназевић ангажован је да осмисли пројекат павиљона Краљевине Србије у Торину. Бранко Таназевић је један од најизразитијих представника сецесије и српског националног стила у архитектури у првој половини XX века. Рођен је у Банату, некадашњој Аустроугарској, али је читав радни век провео у Србији. Након завршених студија архитектуре на Техничком факултету у Београду, отишао је на усавршавање у Минхен. Инспирацију је тражио у профаном народном неимарству, тзв. моравској кући са луковима, уметничком везу и ћилимарству. Осим што је активно пројектовао, предавао је на архитектонском одељењу Техничког факултета у Београду и своја схватања архитектуре је објављивао у стручној периодици, те се сматра и једним од главних идеолога националног архитектонског препорода.²⁴²

Упркос значају на београдској и српској архитектонској сцени, личност архитекте Таназевића није била у првом плану на овој изложби, већ држава коју је својом архитектуром требало да представи. Из тог разлога су визуелну репрезентацију у Торину одредили елементи употребљавани на раније поменути павиљонима. Да би допринели остварењу главног циља излагања, облици и начин грађења показали су континуитет архитектонске мисли, без обзира на основно стилско усмерење архитекте. Бранко Таназевић, иначе познат по остварењима у стилу сецесије, због павиљона у Торину је морао своју склоност ка експресивнијој употреби декоративних елемената уклопити са реализмом класицистичких облика и њиховом симболиком. Стварање поетичног павиљонског простора може се посматрати као поступак трагања за изражајношћу, која је дала смисао ирационалном сајамском објекту, а притом га није свела само и искључиво на рекламну поруку.²⁴³ Сходно томе, одсуство препознатљивог Таназевићевог рукописа изгледа потпуно оправдано, те употреба слободније декорације на широким екстерним фасадама павиљона не треба да се посматра као његов лични печат, већ више као поштовање захтева да се

²⁴² Z. Manević, *Novija srpska arhitektura...*, 15–16; B. Nestorović, Tanazević Branko, u: A. Moliorović (ur.), *Enciklopedija likovnih umetnosti IV*, Zagreb, 1966, 395; Б. Којић, Архитектура Београда, у: *Историја Београда II*, Београд, 1974, 333; Ж. Шкаламера, „Обнова 'српског стила' у архитектурџ”, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 5, 1969, 220–223; Д. Бурић-Замоло, *Грађевине Београда 1815–1914...*, 315–318; А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури...*, 144–151.

²⁴³ О доживљају грађевине која превазилази своје утилитарне оквире и постаје нова креативна вредност погледати: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, Београд, 1999.

визуелним средствима истакне вишевековно постојање (или опстајање) српске нације.

Према речима Александра Игњатовића, ова грађевина је била „апотеоза српског политичког мита о етногенези и прави пример грађења представе о српском националном идентитету”.²⁴⁴ Осим упадљивог асоцирања на српско средњовековно неимарство, примењена архитектура није указивала на прекид са академском традицијом у конципирању основних облика, већ је више уносила немир у строги академски склоп елевације, како би појачала симболичност.²⁴⁵ Стога је требало одабрати елементе који би пробудили дух епохе када је Србија била значајна војна и политичка сила и на ту идеју је врло јасно евоцирало ослањање на грачаничко петокуполно решење.²⁴⁶ У поређењу с тим, намеће се дилема колико је та условљеност приликом реализације програма била последица сукобљавања актуелних друштвених и културних система у земљи са водећим архитектонским принципима,²⁴⁷ а колико условљена захтевима изложбеног одбора.

У расположивој и до сада проученој историјској грађи нема сасвим прецизних података о изгледу ентеријера и распореду поставке којом се Краљевина Србија представила на међународном сајму у Торину. Стога су се опажања свела на тумачење спољашње архитектуре, на основу анализе сачуваних фотографија и раније сачињених дескрипција.

Архитекта Таназевић је осмислио репрезентативни павиљон временски ограниченог карактера,²⁴⁸ али са видном намером трајања и приближавања српске националне уметности „обичном” човеку и раднику.²⁴⁹ Павиљон је имао издужен, правоугаони облик. Начела византијске традиције нису напуштена, иако је ликовни програм организован под

²⁴⁴ А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 67;

²⁴⁵ Z. Manevic, *Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture...*, 70–75.

²⁴⁶ А. Кадијевић, *Један век изражења националног сјила у српској архитектури...*, 150. Видети и каталог: А. Кадијевић, *Византијско традиционално као инспирација српских неимара новије доба...*, 42–44.

²⁴⁷ Више о томе: С. Jencks, *Iconic Building: The Power of Enigma*, London, 2005.

²⁴⁸ О привременом карактеру павиљонских структура погледати: О. Nikolić, V. Nikolić, *Mobilnost, fleksibilnost i eksperimentalnost konstrukcije i forme – najznačajnije karakteristike savremenih paviljona*, *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta* 26, Niš, 2011, 69.

²⁴⁹ Извршна комисија за организацију изложбе покушала је у сарадњи са другим консултантским комисијама да реализује идеју развоја економског закона рада и производних средстава. Због тога је главна пажња требало да буде посвећена раднику. Увелико се мислило о начинима на које се обавља радна активност и о предметима који се у том раду користе, како би се све то применило на трансформацију и побољшање производа, услова производње и начина на који они доспевају на тржиште. То је морало бити усклађено са законима којима се регулишу друштвена економија и



Павиљон Краљевине Србије у Торину 1911. године, поред Изабелиног моста
Извор: wikipedia.org

јачим утицајем западноевропских уметничких схватања. Традиција се огледала у умножавању купола и у употреби специфично византијских облика, који појачавају вредност општег утиска о павиљону. Сачували су се ред, симетрија и равнотежа између појединачних облика и целине, иако су широке фасадне површине пружале могућности за слободнију интерпретацију декорације. Архитектура је престала да буде медијум за изражавање личног става архитекте, а њен језик, форма и естетски принципи искоришћени су да обезбеде Краљевини Србији углед на међународном нивоу и искажу је као суверену земљу, достојну да се нађе међу развијенијим државама Европе и Америке.²⁵⁰

Павиљон се налазио на самој обали. Своју визуелну представу остварио је у два нивоа. Први ниво, налик постољу, рустично је био обрађен и завршавао се терасом са које се пружао поглед на парк. Други ниво, уједно и централни мотив павиљона, компонован је по моделу православног храма. Имао је облик квадратне грађевине са више купола које леже на пресеку полуобличастих сводова. Средишња купола била је већа од осталих и најдоминантији је елемент у визуелном изразу павиљона. Свих пет купола имале су квадратно постоље, на коме је стајао полигонални

односи производње и потрошње. За више информација видети: М. Barolo-Rizvi, *The Exposition, How the Idea Was Born...*

²⁵⁰ А. Стаменковић, Ефемерна архитектура: павиљон Краљевине Србије..., 273.

тамбур. Издуженим монофорама тамбур је био рашчлањен на шест страница. Монофоре су биле фланкиране прислоњеним стубићима, које су повезивали двоструки лукови, а они су уједно чинили и венац калоте. На средишњи волумен надовезали су се бочни, подужни делови са слепим куполама на крајевима. На свим куполама, уместо лантерни, постављена су постоља за заставе.

Из линије главног pročеља истурена су два ризалита, у оквиру којих су пројектована два улаза у павиљон. Улази су били крајње симплификованог изгледа, састављени од елементарних обликовних форми, без сувишних украса на довратницима и лучним оквирима. У декоративни арнажман ушли су једино розета у пољу изнад дрвеног портала и јачи испад полуобличастог свода. За разлику од главних, бочни улази су имали репрезентативнији изглед. Употребљени су исти декоративни мотиви, али је њиховим аранжманом остварен монументалнији ефекат.

Вертикалним начином рашчлањавања, pročеље је подељено на 15 поља (по принципу 5 + 5 + 5). Свако од поља носило је издужену монофору са двоструким оквиром и рељефном розетом у лунети. Полукружни лукови пробијали су линију кровног венца уносећи тако немир у иначе једноставну композицију. Највеће је било средишње поље, између два ризалита са улазима, а његов визуелни изглед био је допуњен једним уметнутим обликовним додатком који није добио неку специфичну стилизацију осим лучних венаца, и то је мотив који се понављао на све четири стране и указивао је на крајеве полуобличастих сводова на чијем пресеку је подигнута главна купола.

Традиционална схватања огледала су се у употреби архитектонских облика различитих димензија. Копирање технике градње и елемената из српске средњовековне градитељске праксе и њихово стављање у другачији контекст подстакло је нови осећај за однос архитектуре и наслеђа. У основној замисли, Таназевић је развио модел централне куполне организације са придодатим издуженим крилима и свео је архитектуру на стандардне геометријске облике. Традиционални значај главне куполе је сачуван упркос истицању нижих куполица на сва четири краја грађевинске структуре. Комбинацијом геометријских мотива и правилним ритмом полукружних отвора унета је живост у иначе једноставни и строги ритам академске елевације. Архитекта је вешто укомпоновао академизам у диспозицији основне масе и елементе преузете из народне традиције у обради фасаде да би створио хармоничну целину.²⁵¹

²⁵¹ А. Стаменковић, Ефемерна архитектура: павиљон Краљевине Србије..., 273; М. Pszczółkowski, Walka o styl. Poszukiwania form narodowych warchitekturze krajów jugosłowiańskich..., 215.

Пројектовање овако замишљене националне грађевине могло је бити остварено захваљујући Таназевићевом осећају за меру и склад, као и добром познавању српског средњовековног неимарства. Централни мотив подстиче актуелизацију принципа византијског градитељства, и то се видело у основи, распореду елемената и њиховом наглашавању орнаменталном пластиком. Главна фасада је рашчлањена издуженим отворима, архиволтама, украсним слепим аркадама и аркадицама при врховима завршетака, лезенама и декоративним розетама. Декорација није била умерена, али је доследно пратила основне елементе конструкције. Употребом мотива пореклом из српског средњовековног репертоара отворена је могућност еманципације народног градитељства и најављена будућа примена једне националне варијанте модерне архитектуре – фолклоризма.²⁵²

Спољно обликовање павиљона одраз је принципа функционалности архитектонских облика. Од блоковске и затворене структуре, наглашавања зидних површина, јасног дељења простора, па до фасада базираних на алтернацији елемената и низању полукружних венаца и розета, остварен је склад међу деловима. Средишњи мотив, налик на православни храм, рашчлањен је на блокове различите висине. Градацијом архитектонских елемената и њиховим преузимањем из различитих извора приказан је развој српске архитектуре, уз симболично мењање визуелног лика из оријенталне у европски оријентисану нацију. Утисак који је остављала ова раскошна ефемерна конструкција изазивао је осећај дубоког дивљења и меланхолије – дивљење због лепоте њених структура, а меланхолија због њене краткотрајности. Естетској вредности допринело је складно распоређивање маса и украса. У првом плану су уравнотежене пропорције, лепота облика и симетрија. Павиљон монументалних размера замишљен је као посебан архитектонски корпус, али и као саставни део амбијенталне целине, с којом се спајао неумерено високим и неуобичајеним постољем.

Овај вид архитектуре привременог карактера знатно је утицао на изглед јавног простора. Кроз међусобне везе ефемерних структура и изабраног локалитета могу се тражити дубљи ефекти на естетику, али и

²⁵² Фолклоризам, тј. фолклорна архитектура на домаћој уметничкој сцени представља наставак националне културе која није била измешана са отоманским или другим страним елементима. Такође представља одступање од главних токова због позивања на аутентичну народну архитектуру, српско наслеђе. Повратак народној култури био је начин исказивања идеја о националном карактеру и о националној еманципацији друштва. Више о томе: А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 54; А. Кадијевић, *Један век њиражења националној сципи...*, 203–205; З. Маневић, *Новија српска архитектура...*, 20; В. Путник, *Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950)*, *Годишњак града Београда* LVII, 2010, 175–204 и др.

утицај на социјалну и економску сферу града,²⁵³ допринос општој вредности средине и приближавању националне културе грађанима. У складу са местом и временом, павиљон је емитовао симболично-сценску поруку. Конципиран је попут позоришне кулисе која делује на посматрачево око, а нарочито главна фасада, која се огледа у води реке, добијајући тако на волумену и на монументалности.

Спољашња политика Србије и бујање националне идеологије најбољи израз на овој изложби имали су у домену визуелног. Репрезентативном појавом, павиљоном и оним што је у њему приказано, промовисана је српска традиција. Уметност је постала симболична ознака националног идентитета и важно оруђе у процесу креирања културне политике Краљевине Србије.

Чињеница је да је дуалитет између историјског и савременог у сржи сваког националног идентитета.²⁵⁴ „Прожимање и симултаност потраге за аутентичним идентитетом и непрестана потреба да се он уклопи у шире цивилизацијске оквире који га истовремено изазивају и проблематизују, представљају тек један аспект у конструкцији националног идентитета, у процесу који није карактеристика историје само српског друштва [...] али је потрага за српским националним идентитетом посебно упечатљива и комплексна”.²⁵⁵ У оквиру таквог контекста може се пратити развој нових архитектонских праваца и идеја. Архитектуром је било могуће изразити идеју о националном карактеру на међународној изложби,²⁵⁶ иако јој је примарна улога била да буде оквир у коме ће се презентовати и унапредити производи домаћих занатлија и народне уметности и повезати са индустријском производњом у земљама развијеног Запада. Бројни догађаји с почетка XX века имплицирали су фаворизовање вида ефемерне архитектуре као спектакла који евоцира колективно сећање. Из тог контекста су развијане вредности које таква архитектура треба да искаже, без обзира на ограничено трајање. Тако посматрано, случајно или намерно угледање на старије споменике из српске историје у објектима пројектованим за међународне изложбе делује потпуно оправдано.

Еманципација од дуготрајних турских утицаја подстакла је формулисање националне културе у Србији. Упркос видљивом недостатку промовисања и модернизације домаће културе на изложби у Торину, Краљевина

²⁵³ Н. Даниловић Христић, М. Вукотић Лазар, Савремена уметност у јавно-политичком урбаном простору, *Архитектура и урбанизам* 34, 2012, 29.

²⁵⁴ Више о томе: S. Bricki Uzelac, Punctum temporalis (vizuelne) simultanosti (Punctum temporalis viđenja ili o istodobnosti zbivanja u viđenju), *Reč – Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* 61/7, mart 2001, 131–140.

²⁵⁵ А. Игњатовић, Између жезла и кључа..., 67.

²⁵⁶ *Ibid.*, 55.

Србија је својим наступом на међународном нивоу желела да унапреди колективну свест о општем друштвеном значају и позицији, а не само да да легитимитет актуелној династији и политици. У односу на то, могло би се рећи да је наступ на торинској изложби био репрезент жеље да се актуелни политички проблеми ставе у други план обновом идеје о славној српској прошлости и преношењем историје у садашњи тренутак.²⁵⁷ Како сваки покрет обнове повлачи политичке и идеолошке импликације, вредности ове изложбене архитектуре нису одвојиве од културно-друштвеног контекста, који је довео до разматрања дуалитета међународно–национално.²⁵⁸ Ипак, много више алузија на овај дуалитет дала је представа Краљевине Србије у Риму, на изложби која је организована у исто време кад и изложба у Торину. Традиционалне вредности су наглашеније сведене на ниво осећаја митолошке прошлости нације, на легенде и фолклор, за разлику од павиљона у Торину на коме је буђење националног осећања изражено тзв. српско-византијским стилем у архитектури.

Културни напредак Србије у првој половини XX века обележен је различитим појавама и идеологијама.²⁵⁹ Из обиља чинилаца из различитих историјских традиција на истом географском подручју, за потребе репрезентативних програма издвајали су се они који помажу у диференцирању разлика српске нације у односу на друге. Сходно томе, ако би се посматрала архитектура, као процес интегралан са свим социјалним, политичким, економским и историјским кретањима у једном друштву, развој свести о неопходности стварања јединственог културног идентитета повезао би се са првим знацима и успоном Модерне. Процес уклањања трагова прошлости у Србији био је дуг и динамичан због учесталих покушаја одбацивања османске културне традиције.²⁶⁰ Потискивање и уништавање једних историјских традиција наметнуло је обавезу откривања и стварања нових, те су представници српске културне елите нове узоре у развоју својих интересовања тражили међу феноменима који су се испољавали и развијали у средњоевропским центрима.

²⁵⁷ Порекло те идеје тражено је у оживљавању извора колективне меморије, у слави протеклих времена. О томе: В. Pantelic, *Nationalism and Architecture...*

²⁵⁸ Више информација о појму „национална аутентичност” потражити у: А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 52, а о односу традиционалног и модерног у процесу националне еманципације Срба у: L. Perović, *Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX vek*, и: L. Perović, *Između anarhije i autokratije. Srpsko društvo na prelazima vekova (XIX–XX)*, Beograd, 2006, 47–78.

²⁵⁹ За анализу друштвених вредности и политичког и друштвеног ангажмана који подстичу просперитет погодна је студија: К. Турза, *Луис Мамфорд – Једна кријшка модерности*, Београд, 1998.

²⁶⁰ Видети: D. A. Norris, *In the Wake of the Balkan Myth – Questions of Identity and Modernity*, London, 1999.

Један од догађаја који је најавио појаву и почетак развоја модерне уметности у Србији била је Међународна изложба у Риму (*Esposizione Internazionale di Roma*).²⁶¹ Презентација Краљевине Србије у Риму организована је са истим мотивима као и презентација у Торину, али је циљ који се њоме хтео постићи био незнатно другачији.

Период непосредно пред одржавање ових двеју изложби обележила је врло комплексна ситуација на Балкану. Осим анексије Босне и Херцеговине 1908. године, тешка атмосфера у годинама пре ослободилачких Балканских ратова и Првог светског рата навела је српску јавност на учесталија размишљања о уједињењу јужнословенских народа у једну државу. Југословенско јединство политички је остварено тек након Првог светског рата, али се могло препознати у ентузијазму за стварањем нове друштвене реалности много раније. Могло би се рећи да је уметност „била први корак у стварању моста словенског јединства”,²⁶² јер је павиљон на изложби у Риму исход удруженог рада српских и хрватских уметника. Интереси и једне и друге националне групе вођени су са намером стварања једне идеалне структуре, а одредиле су их друштвене интеракције.²⁶³ Не занемарујући опредељење да буду уједињени у различитости, а да деле заједничке вредности и принципе, наступ Срба и Хрвата у Риму најавио је нове активности у политикама обеју држава и предсказао могућност стварања нове државне заједнице на европском тлу. У том тренутку се није слутило да ће успех те заједнице зависити од тога у којој мери је свака од чланица у стању да прихвати заједничку, односно да наметне своју вољу. Успех павиљона у Риму остао је забележен као први јавни покушај Срба и Хрвата да изграде систем вредности који би одредио југословенски идентитет и био подстрек за младу југословенску уметност и њено афирмисање у свету.²⁶⁴

²⁶¹ К. Амброзић, Павиљон Србије на Међународној изложби у Риму, *Зборник Народног музеја* III, 1960/61, 237; S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu 1911...*, 43.

²⁶² *Ibid.*, 240.

²⁶³ Анализа друштвене структуре и система као институционалног поретка у који се смештају одређени сегменти друштва неопходна је за разумевање колективних идентитета. Преко државе, социјални идентитет одређује однос оног „што смо” у односу на друге социјалне групе. А у том односу конструише се социјални идентитет као припадност одређеном друштву које у себи обухвата и друге појединачне, колективне идентитете. Више о томе: W. Connolly, *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*, Minneapolis, 2002.

²⁶⁴ Утицај Краљевине Србије на младе генерације у Хрватској био је велики. Незадовољни статусом који је Хрватска имала у аустроугарској држави, многи Хрвати су очекивали помоћ Србије у оснивању слободне заједничке државе. Група хрватских уметника, укључујући Ивана Мештровића, је управо из поменутог разлога одбила да на изложби у Риму 1911. године учествује у сарадњи са аустријским, односно мађарским уметницима

Презентацију националног идентитета у Риму Краљевина Србија је засновала више на представи националне историје него народне архитектуре. Ни на једном павиљону пре, а ни касније, није у толикој мери истакнут значај историје у визуелној презентацији. При томе се не мисли искључиво на миметичко преношење порука, већ на креирање једног метафоричког субјекта у архитектури, који указује на другачије циљеве од претходних, временски оптерећених. Архитектонски елементи постали су репрезентативне фигуре, које освртом на херојску историју указују на потребу потраге за новим циљевима.²⁶⁵ Окретање изворима, односно архитектури са класичним вредностима, и потрага за пореклом народа послужили су као алтернативне идеје у поступку изражавања актуелног тренутка и унутрашње политичко-културно-уметничке ситуације.²⁶⁶ Како је у основи српског политичког идиома био интегралистички национализам,²⁶⁷ који је тежио стварању државе у којој су окупљени сви Срби,²⁶⁸ визуелно подсећање на златни период велике Србије било је један од корака ка испуњењу те намере.

и изразила је жељу да се придружи српском националном тиму и да са српским уметницима излаже у павиљону Краљевине Србије. Погледати: Л. Трифуновић, Српски павиљон у Риму, у: *Уметници чланови САНУ*, Београд, 1980, 520; N. M. Mladinić, *Političko opredeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića, Časopis za suvremenu povijest* 1, 2009, 144; Н. Макуљевић, У име југословенства: Иван Мештровић у Новој Европи, у: М. Недић, В. Матовић, *Нова Европа 1920–1941* (зборник радова), Београд, 2010, 589–601.

²⁶⁵ Порука, односно поука из прошлих догађаја користи се за верификацију актуелног тренутка. Ајзенман овај поступак повезује са једном од три основне фикције које су утицале на архитектуру – са фикцијом репрезентације, као симулацијом значења. Није неопходно да архитектура репрезентује неки други начин грађења, већ је потребно да оваплоти функцију, односно да пренесе поруку. P. Eisenman, *The End of the Classical; The End of the Beginning; The End of the End*, in: M. Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, 1998, 530–532.

²⁶⁶ Више о томе: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 122–134.

²⁶⁷ Пројекти осмишљени у режији београдских министарстава показатељи су цивилизацијског успона националне државе и својом архитектуром су потврђивали и програмску опредељеност државних идеолога у тражењу одговарајућих модела интегралне југословенске културе. Више о томе: А. Kadijević, *Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću*, *Prostor*, Vol. 19, br. 2 (42), 2010, 472–473; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*

²⁶⁸ Утицај модерне на развој југословенске свести је неоспоран, с обзиром да је национализам основни елемент готово свих модерних политичких идиома који одређују оквире модерног политичког деловања и мишљења. Политика Краљевине Србије у време одржавања изложбе у Риму била је прожета идејама јужнословенског, балканског и пансловенског политичког јединства, па је своје интересе усклађивала са могућностима репрезентације. Више о национализму у Србији: V. Ribić, *Serbian Political idiom and European Integration, National and European Identities in the Process of European Integration*, Belgrade, 2012, 27–40.

Међународна изложба у Риму 1911. године

Традиција одржавања светских изложби истовремено је потврђивала историјски континуитет модерних држава и култура и пружала је основу за формирање и афирмацију аутентичних националних карактера.²⁶⁹ Остварењем политичке независности и консолидацијом националног идентитета Италија се активније укључила у дешавања на европској уметничкој сцени, па је прославу педесетогодишњице проглашења краљевине искористила као повод за организовање мултинационалних изложби.²⁷⁰ У складу са актуелном друштвено-политичком идеологијом почетком друге деценије XX века, изложбе су првенствено биле места комерцијалне намене, али је, у односу на друге, међународна изложба у Риму (итал. *Esposizione internazionale di belle arti Roma*) имала много више политичког у опредељењу.²⁷¹ Да би била сведочанство љубави према отаџбини и вере у бољу будућност, ангажован је архитекта Марчело Пјачентини (Marcello Piacentini)²⁷² да осмисли програм и пројекте неких од најважнијих павиљона.²⁷³ Међутим, циљ организатора ове изложбе није био само да се у павиљонима покажу најзначајнији производи привреде, трговине и индустрије, већ да се у позадини тога истакне држава као институција. У том смислу су павиљони, упркос ефемерности, били један од важних историјских репера, који на илустративан начин демонстрирају паралелан ход политике и културе.

²⁶⁹ C. Mylonas, *Serbian Orthodox Fundamentals: The Quest for an Eternal Identity*, Budapest, 2003.

²⁷⁰ За више информација о организованим свечаностима погледати чланак у *Политици* „Прослава у Риму – Сутра почињу свечаности у Италији”, објављено 13. 3. 1911.

²⁷¹ S. Onger, *Verso la modernità. I bresciani e le esposizioni industriali 1800–1915*, Brescia, 2010, 340.

²⁷² Марчело Пјачентини је један од најзначајнијих архитеката из периода фашистичке Италије, са највећим бројем пројеката за италијанску владу. Увео је симплификовани неокласицизам у архитектуру, спојивши неокласицизам италијанске групе Новећенто (*Novocento Italiano*) и рационализам Групе 7 (*Gruppo 7*). Његов стил је постао препознатљив у фашистичкој архитектури Рима.

²⁷³ V. Tobia, *Il giubileo della patria, Roma e Torino nel 1911*, in: U. Levra and R. Rocca (eds.), *Esposizioni torinesi 1805–1911*, Torino, 2003, 153–154. Више података о вези ових грађевина са историјом даје Тафури у: М. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, Torino, 1986, 3–33. О томе пише и Н. А. Millon, *The Role of Historian Architecture in Fascist Italy*, *Journal of the Society of Architectural Historians* 24:1, March 1965, 53–59.

Изложба је званично отворена 23. марта 1911. године и обухватала је више великих целина. Једна од њих, посвећена ликовној уметности, приказана је у области Кантони (итал. *Vigna Cantoni*) и на платоу поред виле Боргезе (итал. *villa Borghese*), а у оквиру ње су се земље учеснице представиле својим националним павиљонима. На простору Аниног трга (итал. *Piazza d'Anna*) приређене су изложба уметности из појединих италијанских провинција и велика етнографска изложба. У тврђави Св. Анђела (итал. *Castel Sant'Angelo*) нашла се културно-историјска ретроспективна изложба града, док је у Диоклецијановим термама могла да се види изложба античке уметности.²⁷⁴

Краљевина Србија није била задовољна простором који јој је понуђен за излагање у Палати лепих уметности. Увидевши политичко-уметничку важност догађаја и договоривши са хрватским уметницима заједнички наступ, Влада Краљевине Србије одлучила је да, упркос трошковима око организације учешћа на истовременој изложби у Торину, финансира изградњу павиљона и за изложбу у Риму.²⁷⁵ Израда пројекта и надгледање изградње поверени су архитекти Петру Бајаловићу, док су за комплетни визуелни утисак били заслужни скулпторски радови Ивана Мештровића и Томе Росандића.²⁷⁶

Име Петра Бајаловића налази се међу најзначајнијим београдским и српским архитектама. Основно, средњошколско и факултетско образовање стекао је у Београду, а усавршавао је знање на Техничкој високој школи у Карлсруеу. У Београд се вратио 1904. године, а већ 1905. је добио посао архитекте у Министарству грађевина. Његова градитељска каријера била је на врхунцу непосредно пред Први светски рат и у међуратном периоду. Оставио је у Београду велики број стамбених зграда, које одликује слободнији приступ пројектовању и склоност ка комбиновању сецесијске и ренесансне пластике. Осим у Министарству грађевина, био је активан на Архитектонском факултету у Београду, где је предавао Нацртну геометрију и Перспективу.²⁷⁷

²⁷⁴ *Esposizione Internazionale di Roma, Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Bergamo, 1911.

²⁷⁵ К. Амброзић, *Павиљон Србије на Међународној изложби у Риму...*, 238. Још један од разлога за изградњу павиљона био је наступ хрватских уметника. Наиме, Србија се због недостатка уметнина двоумила да ли да учествује у Риму, али је након ове понуде затражила простор и разматрала могућност изградње павиљона. Видети: Anonim, *Rimska izložba i Hrvati, Hrvatski pokret*, br. 85, 1911.

²⁷⁶ З. Елезовић, *Косовске теме павиљона Краљевине Србије...*, 262; S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu 1911. Modernizam, arhitektura i rana ideja jugoslovenstva*, Novi Sad, 2021; Д. Медаковић, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд/Нови Сад/Приштина, 1990, 28–32.

²⁷⁷ З. Маневић, *Лексикон неимара*, Београд, 2000; Д. Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914...*, 40–46; итд.

О ангажовању Ивана Мештровића се у многим прегледним чланцима писало као о намери државних идеолога да презентују одговарајући модел обједињене југословенске културе.²⁷⁸ Сарадња Срба и Хрвата на овом павиљону подстакла је размишљања о заједничком пореклу народа и заједничкој територији, а тиме и хомогенизацију политичких и уметничких програма у годинама које следе.²⁷⁹ Користећи епску наративну поетику која говори о страдањима народа и о борби за државни ентитет, Мештровић је у годинама око 1910. разрадио низ фигура које посредно подржавају идеју јужнословенског уједињавања, а у оквиру програма римске изложбе су искоришћене за интерпретацију идеје о златном добу српске историје.²⁸⁰

У тумачењу интерпретације митолошких тема у опусу Ивана Мештровића издвојиле су се две струје. Према једној, митолошке теме се доводе у везу са културолошким контекстом бечког *fin de siècle*, психоаналитичком праксом Сигмунда Фројда и уметничком делатношћу Густава Климта,²⁸¹ а према другој струји, у Косовском циклусу, чији су фрагменти изложени у павиљону,²⁸² и, касније, Видовданском храму не види се политичка пројекција, него „бег у промену историјских околности и покушај ослобађања Хрвата од аустроугарске хегемоније”.²⁸³ Сходно томе, уметничку форму Мештровићевих косовских фрагмената у великој мери расветљава медиј успомене, подстакнут песничким предањима о јунаштву српских хероја, која је слушао у детињству.²⁸⁴

²⁷⁸ V. Horvat Pintarić, Paradigma Ivan Meštrović, u: A. Kralj (ur.), *Tradicija i moderna*, Zagreb, 2009, 585–689; D. H. Tomić, *Jugoslovenstvo Ivana Meštrovića*, Zagreb, 2011; D. Kečkemet, *Život Ivana Meštrovića (1883.-1962.-2002)*. Кпј. 1-2. Zagreb, 2009; Н. Макуљевић, У име југословенства..., 589–601. Као наличје намере и поступка обједињавања југословенске културе појављује се идеја раног интегралног југословенства. Више о томе: А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 43–72; Љ. Димић, Држава, интегрално југословенство и култура..., 171–207; S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 197.

²⁷⁹ В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет..., 54. О заједничкој делатности Срба и Хрвата у годинама после римске изложбе: А. Kadijević, *Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoljeću...*, 466–477; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 34–36; S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*

²⁸⁰ V. Srhoj, Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog realizma, *Ars Adriatica* 4, 2014, 374; Dž. Boun, Meštrovićeva umjetnost, *Nova Evropa*, br. 1, 1924, 19.

²⁸¹ D. Prančević, Suprotstavljanja i imperativi Ivana Meštrovića. Fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovine 20. stoljeća u Hrvatskoj, u: Lj. Kolečnik, P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, Zagreb, 2012, 125.

²⁸² Више о томе на стр. 96–97.

²⁸³ Z. Kravar, Ovostrana eshatologija, u: J. Hekman (ur.), *Književni protusvjetovi*, Zagreb, 2001, 216.

²⁸⁴ М. Ćurčin, *Meštrović*, Zagreb, 1933, 9–16; D. Kečkemet, K. Prijatelj, *Počeci Ivana Meštrovića*, Split, 1959, 28–29. Више о ангажовању Ивана Мештровића на изложби у Риму у: S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić” (1908.–1919.) umjetnost i politika*, Zagreb, 2016, 227–260.

Павиљон Краљевине Србије на изложби у Риму 1911. године

Одбор за Међународну изложбу у Риму желео је да представи Краљевину Србију славним догађајима из прошлости, наглашавајући тиме антагонизам између традиционалних тенденција, које су упркос отпору опстајале, и авангардних, за којима је постојала потреба.²⁸⁵ Тако је херојско време из националне историје, као свеобухватни облик постојања и трајања,²⁸⁶ било представљено инвентаром носилаца уметничког израза, артефактима и документима. Како је свака земља требало да се представи најбољим што има, године 1911. је историјска слика велике Србије била актуелна тема достојна репрезентације. Међутим, захваљујући интерпретацијским дометима времена из којег се сагледава, употреба прошлости на павиљону у Риму поставила је догађаје и јунаке у сасвим другачије дијалогске односе.²⁸⁷

Павиљон Краљевине Србије налазио се у парку Ђулија (итал. *Giulia*), наспрам павиљона Мађарске и у непосредној близини павиљона Француске и Аустрије.²⁸⁸ Изведен је као лонгитудинална грађевина од 600 квадратних метара, са истуреним улазним делом на једној од подужних страна. У складу са идејом повратка коренима, спољашњост грађевине откривала је блискост са локалном градитељском праксом, али уз запаженије назнаке њеног прилагођавања савременим естетским принципима. Према томе, идеолошко језгро павиљона окарактерисала је стилски еклектична архитектура са преовлађујућим елементима неокласицизма, док је актуелно стање на архитектонској сцени Србије исказано наглашеном употребом пластике на академски подељеним зонама, најављујући

²⁸⁵ Одбор за Међународну изложбу у Риму 1911. чинили су: сликар Стеван Тодоровић, као председник одбора, и сликар Урош Предић, др Милоје Васић (директор Народног музеја у Београду), ком. Карло Скоти (конзул Србије у Риму), професор Миодраг Ристић, архитекта Петар Бајаловић и вајар Иван Мештровић, према каталогу цитираном у: К. Амброзић, Павиљон Краљевине Србије у Риму..., 238–239. Опширније о позиву Србији за учешће на изложби: S. D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 50–53.

²⁸⁶ О појму времена у уметностима: S. Bricki Uzelac, *Punctum temporalis (vizuelne simultanosti...*, 131–140.

²⁸⁷ Сасвим је јасно да се једно дело позиционира другачије у времену настанка него у времену када историјска дистанца доноси могућност другачијег читања. Историјске композиције које чине идеолошку позадину павиљона са римске изложбе коришћене су у различитим периодима и у различитим контекстима, али увек преносећи исту поруку – о величини и постојању велике Србије.

²⁸⁸ N. M. Mladinić, *Političko opredjeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića...*, 155.

прочишћавање репертоара на будућим сајамским објектима.²⁸⁹ У таквој поставци, суштина пројектне замисли представља се као интеракција државних интереса о присутности Србије на оваквим манифестацијама и њихове репрезентације кроз архитектуру, да би се визуелном природом павиљона произвело симболичко значење репрезентованог садржаја.

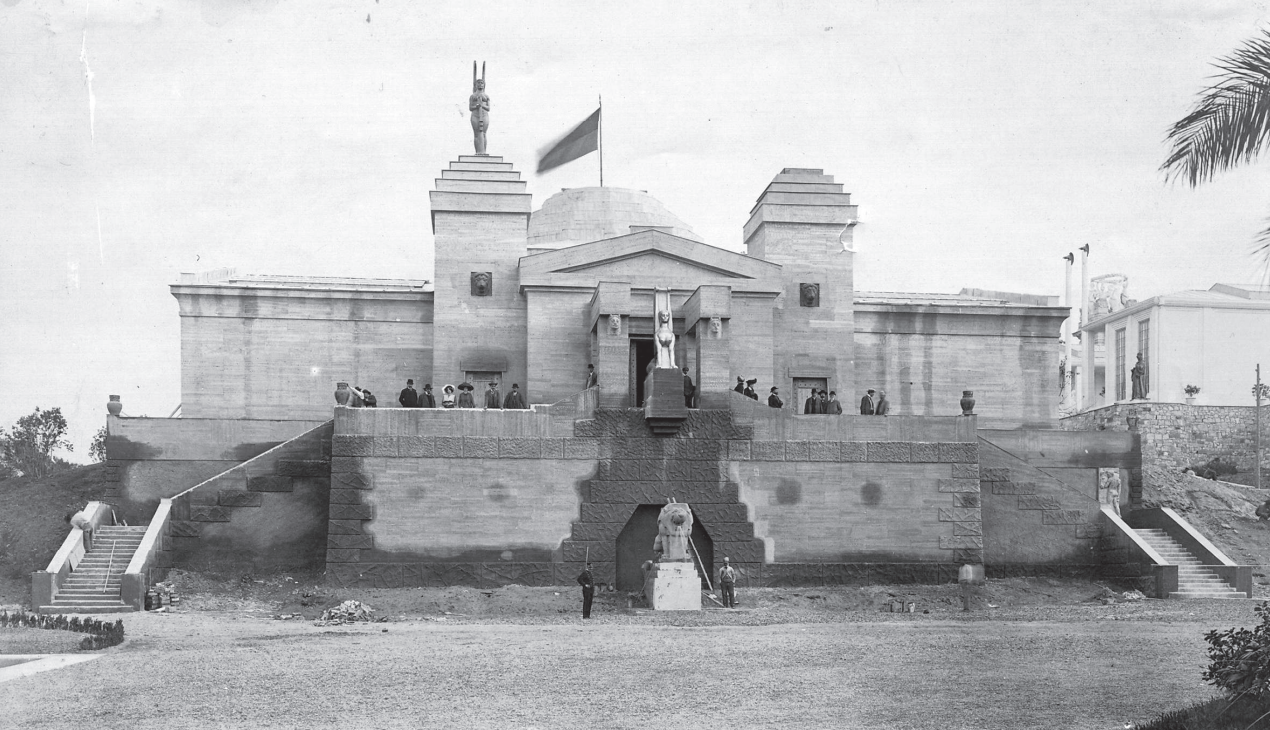
У свом креативном процесу, архитекта Бајаловић је развио пројекат из кубуса, као основног елемента који је раслојавањем добио евокативну форму. Отуда је у плану и елевацији доминирала употреба елементарних геометријских облика. Јасноћа израза пренала се на једноставну просторну замисао и чисте површине, па је најјачи визуелни утисак остављала чеона фасада, на којој је артикулација маса и орнамената најзаступљенија. Овакав третман мотива наметнула је просторна диспозиција објекта.

Монументални карактер грађевине исходио је из њеног постављања на прилично уздигнуто постоље, које је више последица консолидације терена и изградње високе супструкције него потребе за саобраћавањем са околним павиљонима. Приближавајући јој се, посетиоци су најпре долазили до платоа са фонтаном у облику лава на средини. Лево и десно од фонтане било је постављено степениште свечаног изгледа, са оградом у облику пуног, високог зида украшеног рељефима, које је водило до главног улаза у павиљон. Због такве позиције павиљона, а и да би се остварила потпуна перцепција од стране посматрача који му прилазе из правца платоа, улазни део је додатно истакнут постављањем сфинге на зид иза фонтане, коју је за потребе ове изложбе израдио Мештровић.²⁹⁰

У програму прочеља нашли су се мотиви који указују на тендецију ка симетричном и линеарном току пројектне идеје у оквиру које се регистровање простора организовало у складу са етничким питањима, а не естетским ставовима. Истицање примарних форми није умањило вредност пластичне обраде фасадног платна. Наизменично су се смењивали детаљи, који су ублажавали строгаћу целине, а континуирано су водили поглед посматрача око грађевине до улаза, на коме је кулминарала

²⁸⁹ М. Adamović, „Retrospective” Section in the Serbian Pavilion at the 1911 Universal Exposition in Rome: An Artistic Cross-Section of the Period, *Balkanica* 27, 1996, 311. У монографији *Paviljon Serbia u Rimu 1911...* Слободан Данко Селиникић свеобухватно реконструише изградњу и значај српског павиљона на изложби у Риму, откривајући и контекстуализујући готово непознате чињенице о пројекту насталом „на идеји југословенства много пре него што је држава Јужних Словена била створена” (стр. 40). За озбиљније бављење овом тематиком, веома су важне реконструкције цртежа павиљона, а нарочито анализа односа између архитекте Бајаловића и једног од главних промотера југословенства, свестраног уметника Ивана Мештровића.

²⁹⁰ К. Амброзић, Павиљон Краљевине Србије у Риму..., 252–255; D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 153–162; S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”...*, 239.



Изградња павиљона Краљевине Србије
на међународној изложби у Риму 1911. године
Извор: Музеј града Београда, фонд архитекте Петра Бајаловића (инв. бр. Уг_12682)

декоративна тематика. На овај начин се показало да се и употребом свега неколико основних обликовних елемената могла достићи елегантност у изразу и остварити визуелна целина која емитује одговарајућу поруку. Државна елита ће касније усвојити овај принцип као обавезну поетику у репрезентативним програмима павиљона.²⁹¹

У слојевитом приказу главне фасаде, маштовитом и наглашено скулпторалном обрадом истакао се свечани улаз, плитко истурен у односу на површину зида и фланкиран високим торњевима са пирамидалним завршцима. Повезивањем архетипских мотива са националном свешћу о простору, оличеном у натпису *Serbia* у забату изнад портала, направљен је радикални отклон од до тада уобичајене сајамске форме српских павиљона. Својим обликом и помало неорганским положајем у односу на поставку, ови мотиви, иако изведени из изнуђене перцепције прошлости, указивали су на утицај западњачког начина обликовања, што није необично ако се има у виду чињеница да је архитекта Бајаловић своју градитељску праксу усавршавао у Немачкој. Уклапањем у програм национално обојене целине упућивали су на интегрални југословенски контекст, много пре његовог званичног проглашења.²⁹²

²⁹¹ D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 43.

²⁹² *Ibid.*, 40.

Визуелна реторика улазних торњева појачана је постављањем Мештровићевих скулптура крилатих генија на врхове купола.²⁹³ Тиме су се куполе издвојиле као обликовно наглашене подцелине, које су дале завршни акценат романтичарски разубојеном улазном ансамблу. Такође, овакав поступак издвајања мотива наводи на читање архитектуре у контексту симболике и тумачења смисла на основу различитих архитектонских и културолошких речника.

Осим свечаног, павиљон је имао још шест улаза: два у подножју торњева и по два улаза на бочним странама. Сви су били скромнијих диспозиција, те не одступају много од благо рустичне обраде остатка зида.

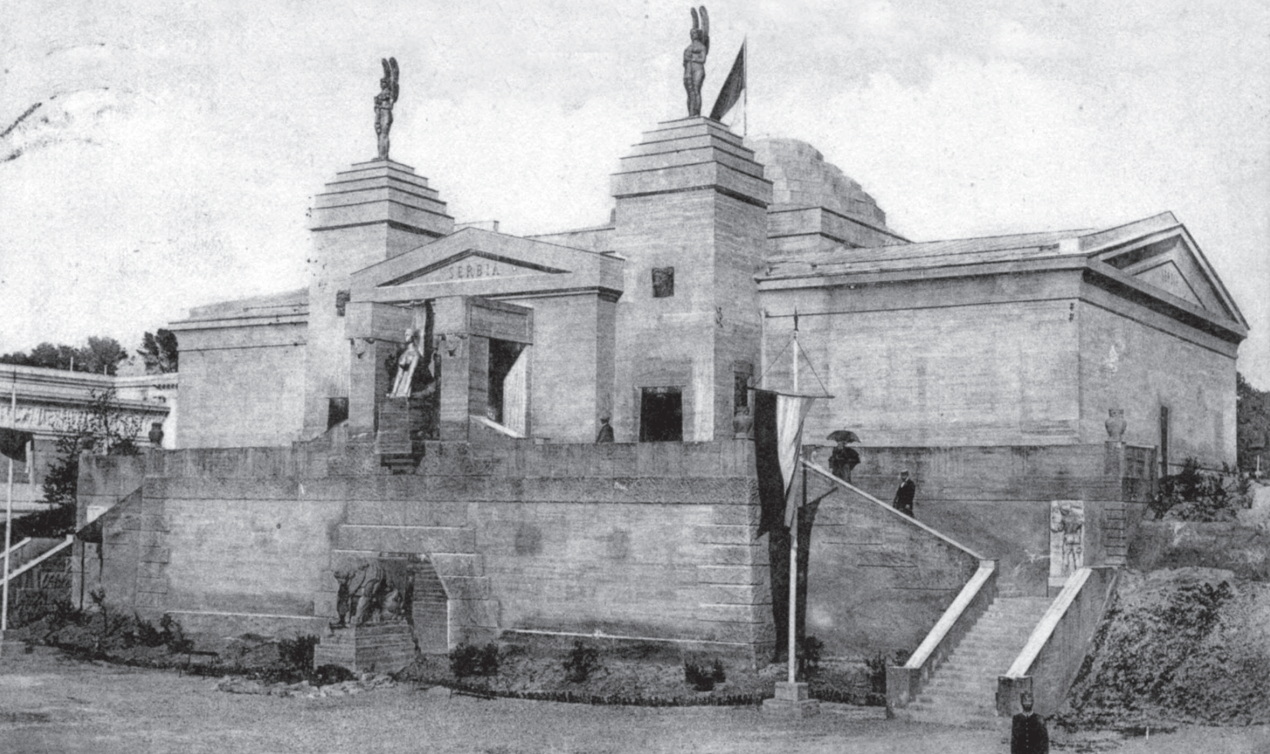
Ослањањем на Норберг-Шулцово тумачење човековог интересовања за простор,²⁹⁴ може се разумети избор мотива који треба да успоставе везу са националним окружењем. На први поглед, павиљон је остављао утисак једноставне грађевине, са дискретним украсима који својим међуодносом трансформишу масивни волумен. Носилац појавности био је централни изложбени простор квадратног облика, покривен великом куполом са степенастом калотом, на чијем врху је била застава. Са обе његове стране надовезивале су се истоветно обликоване просторије. Није било већих испада на њиховим зидовима, осим ризалитно истурених блокова улазног дела и везивних поља између супротно потенцираних волумена, што је додатно истакло симетричност плана. Третиране неовисно од чевоне фасаде, бочне зидне површине нису биле оптерећене евокативним орнаментима. Елегантна, али монументална једноставност остварена је хармоничним уклапањем хоризонталних маса и перфорацијом уских улазних отвора.

Уступци архитекте Бајаловића стилским тенденцијама епохе били су минимални, иако су у профилисању зона на фасадама могла да се препознају начела актуелне академске стилистике. На традиционалан начин рустификовани сокл односи се на прву зону, еклектички састављена фасадна платна су у средњој и истурене калоте купола у последњој зони. Подела на појасеве одликује се специфичном експресивношћу, због употребе орнамената који су инспирисани историјом. У њиховом облику и распореду не препознаје се конкретан узор, већ је све настало одабиром најупечатљивијих мотива.

Распоред изложбених дворана могао се наслутити из распореда облика у дефинисању екстеријера. Главни изложбени део састојао се из три просторије, од којих је средња наткривена пирамидалном куполом великог распона, која је у изгледу пратила куполе на торњевима. Бочне

²⁹³ О мотиву Крилатог генија: D. Selinčić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 95–99.

²⁹⁴ K. Norberg-Šulc, *Egzistencija, prostor, arhitektura*, Beograd, 2006.



Павиљон Краљевине Србије у време отварања
међународне изложбе у Риму 1911. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

просторије, подужне диспозиције, носиле су двосливне кровове. На њиховим фасадама није било декорације, а једино што је појачавало визуелни ефекат били су наглашено преломљени забати изнад кровног венца. Кровни венац је био идентично обрађен на свим странама, укључујући и торњеве, да би повезао фасаде у складну, стамену целину.

Павиљон је био веома пространа грађевина, због чега су дошли до изражаја примарни архитектонски квалитети сценичног простора. Изглед зграде одредили су њена функција и идеолошка структура, више него одабрани стил.²⁹⁵ У типолошком смислу, бирали су се елементи који подсећају на сакрално српско средњовековно неимарство, али генерални утисак је да је Бајаловић инспирацију за облике и детаље наглашене вајарске спољашњости проналазио у класицизму, немачком експресионизму и египатском монументализму. Поједини савременици су га, чак, упоређивали са асирским маузолејима.²⁹⁶ Подеони и завршни венци, геометријски украси јаких, монументалних и оштрих линија, статичне

²⁹⁵ О томе опширније пише Александар Игњатовић у својој дисертацији *Југословенски идентитет у архитектони између 1904. и 1941. године* (видети стране 122–133).

²⁹⁶ М. Цар, С јубиларне изложбе у Риму, *Летопис Мајнице српске*, св. 7, 1911, 68; D. Mitrović, Meštrović, *Bosanska vila*, br. 10, 1911, 145.

скулптуре, стубови и забати, затворене неорнаменталне целине презентовале су основне принципе настале еклектичним транспонованем елемената из разних историјских стилова. У употреби изразито строгог геометризма у решавању крова могу се препознати обележја касније модерне градње, али у модификованом издању, јер се у програму изложбе нису фаворизовала авангардна струјања. Према „прећутном” договору, званичне међународне манифестације су до пред Други светски рат неговале праксу чувања традиције, у смислу истицања опробаних и потврђених стилских домета, и нису се превише упуштале у експерименталне процесе.²⁹⁷ Да су такви покушаји били најчешће и веома оштро осуђивани, показала је критика упућена Ле Корбизијеовом (Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier) Павиљону новог духа (franc. *Pavillon L'Esprit Nouveau*) на изложби у Паризу 1925. године.

Интерпретација унутрашњег простора и распоред украса на великим површинама зидова јасно су указивали да је примарност дата функционалности, пошто је ентеријер морао бити прилагођен потребама различитих излагача. У изложбеном смислу, од највећег значаја била је централна дворана са куполом, до које је водио пролаз формиран од дванаест Мештровићевих каријатида. Добијањем функције упоришта за носиве греде таванице, каријатиде су добиле много већи значај од искључиво декоративног елемента. У просторији испод велике куполе доминирала је статуа Краљевића Марка, окружена вајарским радовима Мештровића и Росандића који приказују главе Турака и српских хероја. Идеолошку матрицу допуниле су слике Љуба Бабића, Томислава Кризмана, Мирка Рачког и Владимира Бецића са блиском тематиком, због чега је ова поставка имала изразито национални карактер.²⁹⁸

Најистакнутије место добиле су композиције Ивана Мештровића: фрагменти за Видовдански храм и 74 скулптуре, које је израдио нешто раније за изложбу *Нејуначком времену ујркос*.²⁹⁹ Управо те композиције

²⁹⁷ К. Амброзић, Павиљон Краљевине Србије у Риму..., 254.

²⁹⁸ D. Mitrinović, Reprezentacija Srba i Hrvata na Međunarodnoj izložbi u Rimu, *Savremenik* 10, god. VI, Zagreb, 1911, 564–569. Више о поставци изложбе: D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 163–179.

²⁹⁹ M. Nikolić, Fenomen arhitekture na svetskim izložbama, u: M. Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek: Moderna i modernizmi 1878–1941*, том 3, Beograd. 2014, 450. Видети и каталог *Esposizione di Roma 1911, Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia*, Arhiv za likovne umjetnosti (HAZU), 1911, inv. br. 44. Изложбу „Нејуначком времену упркос” је 1910. године у Загребу организовала Југословенска уметничка колонија и уметничко друштво Медулић. Медулић је у почетку било друштво са превасходно регионалним карактером, које је деловало на простору Далмације, али је убрзо након оснивања почело да промовише идеју политичког и културног уједињења свих Јужних Словена и супротстављање политици аустроугарске монархије. Више информација о

дале су најважније идеолошке смернице за обликовање простора у који их је требало сместити, а истовремено су одговарале и актуелним политичким и симболичким аспектима идентитета који је српска влада желела да презентује на изложби.

Недостатак сачуваног материјала о уређењу павиљона надоместили су прилог Катарине Амброзић из *Зборника Народној музеја III „Павиљон Краљевине Србије на Међународној изложби у Риму”* и, нарочито, књига Слободана Данка Селинкића *Paviljon Serbia u Rimu 1911. Modernizam, arhitektura i rana ideja jugoslovenstva* у којој аутор, осим опсежне реконструкције пројекта павиљона, анализира поставку изложбе на основу неколико сачуваних фотографија. Захваљујући томе, зна се да је карактером изложбене поставке требало указати на синтезу историје српског народа, па је у складу са тим осмишљена презентација експоната. Сакупљени су на једном месту сви елементи једне уобличене епске представе прошлости, исказане савременим обликовним језиком.³⁰⁰ Измештањем из временског оквира, тим опредмећеним мотивима се одузима вредност временских одредница, па су у посредном смислу постали топоси колективне меморије.³⁰¹ Због тога се Србија, иако жељна промена, ипак одлучила за традицију и проверени метод визуелне презентације жељених порука.³⁰²

Представе су биране по тематици и дељене су према историчности и репрезентативности. У историјској групи изложена су дела из Косовског циклуса и Циклуса Краљевића Марка, док је у оквиру ретроспективне приказана савремена уметничка пракса у Србији.³⁰³ Одабраним композицијама требало је показати положај српског народа кроз векове, с нагласком на то „зашто до сад нису били учесници у стварању европске културе и зашто је њихова улога у њеном стварању пасивна [...]”. Оваквом поставком индиректно се показало да су Срби дошли у Рим: „[...] да оптуже Турке који су их у напретку зауставили, да покажу своје националне борбе у тешкој прошлости, своју издржљивост и снагу, своју вредност [...]”.³⁰⁴ Из тога се може закључити да је рефлексивност прошлости на садашњост одређивала начин живота у Краљевини Србији у годинама око 1910.³⁰⁵

удружењу потражити у прилогу Санди Булимбашић (S. Bulimbašić, Prilog poznavanju povijesti Društva hrvatskih umjetnika Medulić 1908–1912, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009, 251–260), као и монографији (*Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić” (1908.–1919.): umjetnost i politika*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016).

³⁰⁰ А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 54.

³⁰¹ Опширније о топосима: Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја...*, 73–155.

³⁰² Аноним, Са римске изложбе, *Полиџика*, бр. 2607, 22. 4. 1911, 2.

³⁰³ З. Елезовић, Косовске теме павиљона Краљевине Србије..., 263.

³⁰⁴ D. Mitrinović, *Reprezentacija Srba i Hrvata na Međunarodnoj izložbi u Rimu...*

³⁰⁵ Н. Баба, *Smeštanje kulture...*, 28.

На то се надовезала идеја о уједињењу јужнословенских народа и то је свој израз нашло у покушају измештања модерног простора Србије у архаичан, митски простор.³⁰⁶ Бинарност прошло–садашње је, заправо, сукоб опречних идеала, представљен комбиновањем преузетих градитељских пракси из западне и средње Европе са обновом изворних тековина народног неимарства, које је корене имало у византијској традицији.³⁰⁷ Однос према прошлости на изложби у Риму исказан је селекцијом одређених јаких мотива, утемељених у историјском сећању, и њиховом трансформацијом у наративне знакове, да би могли да истакну величину српске средњовековне државе. Позивањем на митологизиране узоре и осавремењавањем традиције направљена је нова историја,³⁰⁸ чиме је прошлост сведена на инструмент у глорификацији репрезентативне идеологије.³⁰⁹

Идеја о аутентичном српском идентитету, утемељеном у далекој прошлости, била је веома важна у политичком и јавном животу Краљевине Србије³¹⁰ и морала је свој израз наћи и на овом павиљону, иако су италијански организатори били врло јасни у дефинисању програма и његове архитектонске визуализације.³¹¹ Приказане сцене извучене су из одређеног историјског контекста с намером да предоче континуитет и вишевековно постојање нације. Такав садржај је подстицао колективно осећање, иако је због контекста у који је унесен добио нешто другачији и политички обојенији наратив. Као симбол националног идентитета и синоним за ослобођење српског народа, косовски мит је био присутан током друге половине XIX и читавог XX века,³¹² али је временом припојен

³⁰⁶ Л. Трифуновић, Српски павиљон у Риму..., 520–521.

³⁰⁷ А. Кадијевић, Евокације и парафразе градитељства у српској архитектури од 1918. до 1941. године, *Ниш и Византија* II, 2004, 382.

³⁰⁸ D. A. Norris, *In the Wake of the Balkan Myth...*

³⁰⁹ Нација препознаје себе у одређеном објекту. Промене друштвене стварности повезане су са покушајима повратка традицији, што се може препознати и у архитектури националних павиљона. О потврди имагинарне репрезентације као слике стварности видети: E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983, 4.

³¹⁰ В. Матовић, „Европеизација” и европски идентитет..., 54.

³¹¹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 124.

³¹² Косовски мит оживљен је са крунисањем краља Александра Обреновића на дан прославе петстоте годишњице Косовског боја, те бива интерпретиран у различитим уметничким медијима и у идеологији национализма. Краљ Петар Карађорђевић при крунисању 1904. године наставља традиције кореспонденције са прошлошћу, које су започели Обреновићи и допуњава их промоцијом идеје југословенства. Осим што је годином крунисања обележен спомен на Први српски устанак, организована је Прва југословенска изложба у Београду. Тиме је створена основа за сарадњу уметника и интелектуалаца са простора које повезује југословенска идеја, што је имало последице и на културна и политичка гледишта. Видети: Д. Медаковић, *Косовски бој у ликовним*

идеологији повезивања Јужних Словена,³¹³ веома актуелној крајем XIX и почетком XX века. Тежње српске државе за уједињавањем Срба који су насељавали области такозване Старе Србије и просторе северно од Саве и Дунава у једну државу остварене су са балканским ратовима и Првим светским ратом, а попутно природно налазиле су свој израз у уметности, првенствено у темама које су инспирацију тражиле у националној историји.³¹⁴ У том смислу, неокласична архитектура на павиљону Србије, са академским основама ублаженим елементима традиције, допринела је утемељењу идентитета у историји и дефинисала је његову територијалну и идеолошку границу.

У архитектонском смислу, павиљон Краљевине Србије сматрао се и конструктивно и естетски успешним остварењем, углавном због прве и веома снажне импресије коју је остављао својом строгошћу и озбиљношћу. Главни архитекта Бајаловић прихватио је сугестије хрватског уметника Ивана Мештровића током израде планова,³¹⁵ а њихова сарадња може се наслутити на основу анализе екстеријера.³¹⁶ Пошто је ова изложба била прва званична манифестација српско-хрватске сложености, веома пажљиво су спајани српски и хрватски градитељски изрази. Додатни подстрек сарадњи дала је идеја интегралног југословенства, посебно актуелна међу хрватском омладином у том тренутку.³¹⁷

Мештровић је у Риму представио најбоља дела инспирисана косовском тематиком,³¹⁸ што је претходило изради макете Видовданског

уметношћима...; У. Шешум, Обележавање петстоте годишњице Косовске битке 1889. године, у: С. Рајић (ур.), *Династија Обреновић и пролашење Краљевине Србије* (зборник радова), Ниш, 2023, 285–308; Н. Макуљевић, *Уметношћ и национална идеја...*, 73–90, 223–238; Исти, *Црквена уметношћ у Краљевини Србији...*, 19–25; А. Костић, *Од руина до крунидбене цркве, Манастир Жича у 19. веку*, Београд, 2022, 146–203.

³¹³ З. Јовић, Видовдански споменици у Крушевцу: додатак културној историји престонице кнеза Лазара, *Башћина* 19, 2005, 197–206.

³¹⁴ В. Матовић, „Европеизација” и европски идентитет..., 242.

³¹⁵ ДАС, МП, ф. 14, р. 46/1911; S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”...*, 238.

³¹⁶ Anonim, *Sa rimske izložbe, Obzor*, br. 98, 1911, 1.

³¹⁷ Након анексије Босне и Херцеговине политичка атмосфера у држави, а нарочито Хрватској је била прилично напета. Подела власти у монархији је показивала све више недостатака, што је слутило на неодрживи састав. Запаженије су и оптужбе из Далмације на рачун аустријске власти. Националистичка омладина је била све активнија. О идеји и њеној манифестацији у контексту архитектуре прочитати у монографији Александра Игњатовића *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, стране 43–72.

³¹⁸ Прве скице косовских јунака Мештровић је направио 1905, а прве студије при завршетку школовања у Бечу 1906. године. Скулптуре је моделовао у периоду 1908–1912. године. Врхунац свог значења добиле су на изложби „Нејуначком времену упркос”, одржаној 1910. године у Загребу. На изложби у Риму донеле су Мештровићу прву награду и тиме и међународно признање. Видети: S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”...*,

храма.³¹⁹ Након што је одбио да излаже у павиљону Аустрије,³²⁰ а потом и Мађарске, интересовао се код организатора учешћа Краљевине Србије о могућности да он и неколико хрватских уметника добију ангажман на пројекту павиљона.³²¹ У вези са тим, постоји проблем око идентификације хрватског доприноса репрезентативном националном павиљону Србије. Изазвало га је потписивање конвекције између Аустроугарске и Италије и договор да се не допусти истицање националне припадности појединих уметника из Аустроугарске монархије, што се односило и на уметнике из Хрватске.³²² Из тог разлога се њихова национална припадност у контексту српског павиљона није нарочито истицала. Међутим, такво излагање је изазвало полемике у Хрватској, па су уметнички предмети намењени за римску изложбу раније донети у Београд, а из Београда су, као српски експонати, послати у Италију. Иако је павиљон остварио велики успех, било је оних, попут званичног дописника из Рима Димитрија Митриновића, који су сматрали да су за то најзаслужнији радови хрватских уметника, а пре свих Мештровића.³²³

О изложби се више писало у инострану, него у српској или хрватској дневној штампи.³²⁴ Српски листови су давали основне информације са позитивним коментарима, углавном преписиване из далматинских новина, али без посебног истицања културног и националног значаја који је ова изложба имала.³²⁵ Хрватски листови су се више бавили полемикама

241–245, 259–260, 317–318; А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архивеклијури између 1904. и 1941. године...*, 131; А. Ignjatovic, Images of the Nation Foreseen: Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism, *Slavic Review*, Vol. 73, No. 4, 2014, 828–858 итд.

³¹⁹ Макету Видовданског храма је направио 1912. године и први пут је изложио у Београду, а затим у Венецији 1914. и Лондону 1915. године. Анализирајући манифестовање југословенског идентитета кроз архитектонске обрасце, Александар Игњатовић је направио занимљиво поређење Бајаловићевог павиљона и Мештровићевог Видовданског храма, налазећи сличности у издвајању централног дела, прилазном портику са каријатидама, степенастим куполама, прозорима, рељефној пластици и слично. N. M. Mladinić, *Političko opredjeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića...*, 145; D. Selinkić, *Paviljon Serbia u Rimu...*, 104–113.

³²⁰ Због одбијања позива да учествује у репрезентацији павиљона Аустрије, поједини савременици, попут Изидора Кршњавог, сматрали су Ивана Мештровића „нелојалним грађанином”. Anonim, *Rimska izložba i hrvatski umjetnici*, *Jug*, br. 4, 1911, 101–106. Више о томе у: S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”...*, 231–238.

³²¹ „Osjećao sam da je to moja zemlja, moj narod i jezik koji je sudbina protunarodna podijelila, da je ta podjela tek vanjska, a u njegovoj nutrini nema granica, i da će ta nutrina sve umjetne granice porušiti.” I. Meštrović, *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb, 1969, 10.

³²² Anonim, *Rimska izložba i Hrvati*, *Hrvatski pokret*, br. 85, 1911.

³²³ D. Mitrinović, *Reprezentacija Srba i Hrvata na Međunarodnoj izložbi u Rimu...*

³²⁴ S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić”...*, 245–246.

³²⁵ Аноним, *Прослава у Риму – Сутра почињу свечаности у Италији*, *Политика*, бр. 2569, 13. 3. 1911, 2; Аноним, *Наши у Риму – павиљон српских и хрватских уметника на римској*

о заједничком излагању Срба и Хрвата и политичким последицама наступа него што су писали о стварном значају изложбе за оба народа.³²⁶ Најважнија италијанска штампа приказивала је павиљон веома афирмативно, истичући високе домете уметника и важност заједничког наступа за стварање југословенске културе.³²⁷ Значајан број текстова говори само о Мештровићу и његовом Косовском циклусу. Рекло би се да је његов успех логичан исход веровања у политичку моћ, коју је употребио у рекламирању свог рада.³²⁸ Свакако, учешће на римској изложби га је прославило и уврстило у ред најзначајнијих скулптора раног европског модернизма прве половине XX века.

Ни по размерама ни по стилу српски павиљон у Риму није могао да се упореди са павиљонима из окружења. Било је много различитих узора, али ниједан који би му на најнепосреднији начин био сличан. „Наша уметност у Риму била је импозантна и сретна ради тога што је давала јак дојам једне умјетности националне, која је била довољно расна да би била национална и довољно умјетничка да би била интернационална.”³²⁹ Откривање, проучавање и интерпретација наслеђа у домену архитектуре имали су значајну улогу у дефиницији националног идентитета,³³⁰ али и у покушајима да се пронађе тип грађевине који може да одговори на потребе времена, а да буде обogaћен општеприхваћеним вредностима савременог (западног) културног модела.³³¹ Вредност павиљона појачао је спој историјских стилова и савремених струјања у архитектури. Снажним уметничким средствима дотакнута су и тематизовала се многа актуелна питања и још једном је потврђено да је српска култура екстровертна, односно сачињена од разноврсних веровања, обреда, представа и осећања.

изложби, *Полиџика*, бр. 2590, 3. 4., 1911, 2; Аноним, Изложба у Риму, *Полиџика*, бр. 2597, 12. 4. 1911, 2; Аноним, Са римске изложбе, *Полиџика*, бр. 2605, 20. 4. 1911, 2.

³²⁶ Anonim, Rimska izložba i hrvatski umjetnici, *Jug*, br. 4, 1911, 101–106; Anonim, Rimska izložba i Hrvati, *Hrvatski pokret*, br. 85, 1911; Anonim, Sa rimske izložbe, *Obzor*, br. 98, 1911, 1. Погледати цитат преузет из ријечког Народног листа, објављен у *Полиџици* у чланку „Наши у Риму – павиљон српских и хрватских уметника на римској изложби”, стр. 2.

³²⁷ M. Nikolić, Fenomen arhitekture na svetskim izložbama..., 450.

³²⁸ D. Prančević, Suprotstavljanja i imperativi Ivana Meštrovića..., 136.

³²⁹ D., Mitrinović, Reprezentacija Srba i Hrvata na Međunarodnoj izložbi u Rimu...

³³⁰ О повтрђивању историјске утемељености националног идентитета апропријацијом архитектуре прошлости видети: А. Игњатовић, Између жезла и кључа..., 54.

³³¹ Јован Цвијић је писао о постојању образаца, односно психичких типова који су мењали и идеализовали слику националног карактера. Видети: Ј. Цвијић, *Психичке особине Јужних Словена*, Београд, 2006.



**КРАЉЕВИНА СРБА,
ХРВАТА И СЛОВЕНАЦА И
КРАЉЕВИНА ЈУГОСЛАВИЈА НА
МЕЂУНАРОДНИМ ИЗЛОЖБАМА
(1918–1941)**

Обликовање идентитета Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/Краљевине Југославије на међународним изложбама

Сагледавање архитектуре одвојено од других уметничких дисциплина је сте покушај њене опсервације као феномена који доводи до закључка да је она медиј који не може бити независан од контекста у коме делује, те да је веома повезана са друштвеним и политичким одредницама периода у којем (или за који) настаје. Први светски рат је у великој мери дефинисао XX век. Измењена политичка стварност покренула је нове дилеме и питања о тумачењу прошлости и националног принципа, припремивши амбијент за настанак нових држава.³³² Аустроугарска монархија је нестала и њене покрајине припале су суседима. Краљевина Србија, Хрватска, Словенија и Босна и Херцеговина повезале су се и своје територије ујединиле у нову мултиетничку државну заједницу – Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца. Русију и Немачку потресале су револуције које су, осим са политичког гледишта, утицале на промену демографског, културног, економског и територијалног дискурса. Сједињене Америчке Државе постепено су преузимале улогу фактора који је, по питању моде, имало британско краљевство.

Осим нових оријентација на друштвено-политичком плану, завршетак Првог светског рата донео је промене и у културној, и у уметничкој сфери. И пре рата се могло осетити деловање покрета који су се залагали за политичку и друштвену реформу, али интересовање за промене којима би се коначно одбацила занесеност прошлим временима добило је смисао тек након катастрофе коју је изазвала криза после ратних разарања. Жељу за препородом у економији, привреди и друштву пратила је ситуација у уметности. Уметници су се окретали авангардним правцима у намери да промоцијом нових узора за облике изражавања објаве раскид с традиционалном уметношћу.

Иако са заостатком, ситуацију у свету пратила су дешавања на Балкану. Стварање заједнице словенских народа 1918. године имало је великог утицаја на будући развој архитектуре на том простору. Као нова држава

³³² О поводу, узроцима и последицама рата видети: Е. Ј. Hobsbawm, *Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century*, London, 2013.

у политичком смилу, Краљевина СХС је показивала иницијативу да путем војних савеза осигура позицију на Балкану и у Европи.³³³ Сходно томе је прожимањем различитих наратива архитектура уведена у поље дискурзивних и дијалošких интерпретација, унутар којих се развијала као друштвена пракса која детектује дух времена.

Формално гледано, ситуација на уметничком плану није била иста у свим земљама које су ушле у састав нове краљевине, па је архитектуру међуратног периода окарактерисало постојање различитих стилова и тема, техника и материјала, форми и естетика. Преплитала су се различита поља креативног стваралаштва, чије карактеристике су могле да буду веома сличне или потпуно супротне у поређењу са локалним наслеђем и традицијом.

Архитектонска сцена у Краљевини СХС/Југославији

Развој националне свести у Србији је и пре 1918. године подразумевао неопходност формирања препознатљивих програма визуелне идентификације који се базирају на јединственом националном уметничком изразу, али је и поред тога српску архитектонску сцену обележила стилска неуједначеност.³³⁴ Градитељство Србије и главног града Београда је и у новом политичком амбијенту било под велом оријенталне културне баштине, иако су са јачањем свести о националној еманципацији, као значајним подстреком модернизације, почели да се прихватају стилови са Запада.³³⁵ Линеје повезивања архитектонских утицаја и токова су бројне и заснивају се на констатовању паралела и контраста, јер се због нерадог прихватања промена трансформација архитектонских начела у Србији одвијала споро и постепено. Требало је времена да се српска средина ослободи епитета провинције са периферије Европе и да се изгради културна клима која би антиципирала употребу савременијих стилова.³³⁶

Ипак, жеља за достизањем европских узора је након рата била континуирано присутна, па је националној идентификацији у градитељству

³³³ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 7. За стицање генералног увида у време о којем се говори погледати: В. Велмар Јанковић, *Поћег с Калемејдана – Оћег о беоћрадском човеку*, Београд, 1991, 19.

³³⁴ А. Кадијевић, Два тока српског српског архитектонског ар нувоа..., 53.

³³⁵ За историографе који се баве међуратним периодом у историји архитектуре Београда значајну анализу уочених особености у окружењу које, подстакнуто узорним средњоевропским центрима, постепено усваја нове моделе понашања дала је Биљана Мишић у монографији *Средња Европа и Беоћрад: архитектонски утицаји 1919–1941*. (Београд, 2023).

³³⁶ D. Inkiostri, *Naša arhitektura*, u: M. B. Protić, *Srpska arhitektura 1900–1941*, Beograd 1972, 41.

вратила обележја академског начина пројектовања.³³⁷ Како млађе генерације архитеката, које су углавном студирале у Београду, Паризу или Прагу,³³⁸ нису имале довољно искуства за озбиљније подухвате, одушевљењу које је изазвала победа у Првом светском раду и уједињење са Хрватском и Словенијом одговарала је форма еклектичног академизма коју је поседовао рад руских архитеката емиграната.³³⁹ Стога су они били чешће ангажовани на изградњи и адаптацији најбитнијих објеката у Србији и веома су заслужни за изглед Београда у првим годинама после рата.³⁴⁰ Иако је употреба сецесијског обликовног репертоара била покушај да се ублажи академска строгост објеката, још један од разлога чешћег ангажовања руских архитеката била је чињеница да је старија генерација београдских градитеља током школовања у Немачкој била под јаким утицајем управо академизма и сецесије, те да не може квалитативно да одговори на захтеве нове и брже градње после рата.³⁴¹

Појачана патриотска осећања, изазвана свешћу о значају јединствене нације, подстакла су употребу елемената архитектуре српског средњег

³³⁷ А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма...*; Б. Мишић, *Средња Европа и Београд...*, 127–131.

³³⁸ О. Минић, *Развој Београда и његова архитектура између два рата*, *Годишњак града Београда I*, 1954, 184.

³³⁹ Заговорници традиционалног монументалног градитељства напуштали су Русију и пре рата, што због новог простора који се отворио за деловање, што због неслагања са актуелним политичким програмима у земљи. Преко Београда, Загреба и Љубљане одлазили су у градове средње и западне Европе и Сједињених Америчких Држава. Активност руских градитеља је нарочито запажена у Београду. О њима: Б. Несторовић, *Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941)*, *Годишњак града Београда XX*, 1973, 352–353; Г. Гордић, В. Павловић Лончарски, *Руски архитекти у Београду*, Београд, 1998, 26–27; А. Кадијевић, *Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата*, *Годишњак града Београда XLIX–L*, 2002–2003, 137; С. Тошева, *Рад руских емиграната у Министарству грађевина у периоду између два светска рата*, *Годишњак града Београда LI*, 2004, 169–183; А. Игњатовић, *Разлика у функцији сличности: архитектура руских емиграната у Србији између два светска рата и конструкција српског националног идентитета*, *Токови историје I*, Београд, 2011, 63–75 итд.

³⁴⁰ Почетком двадесетих година прошлог века у Београду је било 2.000 руских емиграната, док је почетком тридесетих година тај број увећан и бројали су око 9.000. На београдском Техничком факултету скоро трећину од укупног броја професора чинили су руски емигранти (Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 8).

³⁴¹ Немачку архитектуру тог периода обележило је обнављање интересовања за класицизам, али у умеренијој, поједностављеној варијанти. Орнаментика је била дискретнија и прилагођена конструкцији од армираног бетона. Димензије објеката су монументалније. Видети опис архитектуре Хитлерове Немачке: А. Kadijević, *Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji: uticaj stranih totalitarnih političkih ideologija u srpskoj arhitekturi četvrte decenije XX veka*, *DaNS 51*, 2005, 44–47.

века и то је довело до покушаја обнове националне форме у пројектовању,³⁴² која је у анализи архитектуре павиљона из периода треће деценије XX века називана *националним романџизмом*. Иако није имала много следбеника у пракси,³⁴³ архитектура инспирисана византијским и српским средњовековним градитељством имала је значајне представнике у области архитектонске теорије.³⁴⁴

Статус хрватске архитектуре је, у истом периоду, био незнатно бољи. Попут сваке мале, а традиционалне културне средине, која је била далеко од главних уметничких центара, хрватску културу међуратног периода обележили су супротстављени идеали. Архитектура је, такође, одражавала утицаје са различитих уметничких простора, што је отежало обликовање аутентичне националне културе.³⁴⁵ Како је угледање на Беч у ранијем периоду донело сецесију у Хрватску и подстакло изградњу друштвеног контекста у коме се могу извести модернизацијски процеси, прелазак из једне државе у другу и промена престонице требало је да донесу нове узор. Међутим, према мишљењу владајуће хрватске елите, Београд као нова престоница није могао да преузме улогу узора. Беч је крајем XIX и почетком XX века био једно од значајнијих средишта модерне архитектуре, а у Београду су у првим годинама после рата још увек истрајавали разни традиционализми и таква архитектура се, у поређењу са западноевропским начелима, сматрала провинцијалном, те стога незадовољавајућом.³⁴⁶

³⁴² Б. Несторовић, *Развој архитектуре Београда од кнеза Милоша до Првог светског рата*, *Годишњак града Београда* I, 1954, 168. Најзначајнији протагониста овог правца био је Бранко Таназевић. Из свог ауторског израза није избацио академски облик компоновања форми, већ га је обогатио српско-византијским елементима и елементима српске народне орнаментике, оживљавајући своје грађевине бојом и пластиком.

³⁴³ Значајан број знаменитих српских архитеката који су градили у периоду између два светска рата оставио је добре примере стваралачког односа успостављеног између традиционалне архитектуре, њеног фолклорног тока, и модерног градитељства. У ту групу градитеља спадају Бранислав Којић, Момир Коруновић, Александар Дероко, Јанко Шафарик, Григорије Самојлов, Ђура Бајаловић. Објекти које су пројектовали у овом периоду су углавном веома функционални и декорисани одређеним мотивима из народног градитељства на фасадама (трем, аркаде, нише, докати, камени блокови, четвороводни, или двоводни облик крова...).

³⁴⁴ Најактивнији међу њима био је Милутин Борисављевић, који је током тридесетих година објављивао текстове у којима је истицао потребу постојања националног стила.

³⁴⁵ Колико је за Хрватску било значајно дефинисање властитог идентитета говори њихово излагање у посебном националном павиљону на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године. Р. Prelog, *Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju*, u: Lj. Kolečnik, Р. Prelog (ur.), *Moderna hrvatska umjetnost 1898–1975*, Zagreb, 2012, 236–260.

³⁴⁶ Опширније о томе: Т. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Zagreb, 2015.

Већина хрватских неимара активно је градила и после рата. У смислу начина извођења облика, градитељство је било блиско хрватској традицији, али је почело креативније да се интерпретира. Различити стилски правци и тенденције које је подстакла сецесија смењивали су се у годинама око 1918, али, у намери да се потврди континуитет новог уметничког поретка са изворном културом, хрватску уметничку сцену су обележиле исте обликовне тенденције које су се развијале и у периоду пред Први светски рат. Нарочито важна за обликовање идентитета хрватске уметности била је делатност двеју уметничких група: Ладе и Медулића. Иако су имале различите програме, обе групе су се залагале за сарадњу уметника из различитих средина. Лада је истицала посебност културног простора без наглашавања важности постојања одређених политичких ставова, док је Медулић промоцију идеје о јужнословенском уједињењу заснивао на имплементацији политичког контекста.³⁴⁷

Паралелно са развојем националне свести у Хрватској, расло је интересовање за социјални ангажман архитектуре. Таква схватања донели су млади архитекти који су се школовали код истакнутих европских модерних попут Адолфа Лоса (Adolf Loos) и Ле Корбизијеа, или су боравили у иностранству на студијским путовањима. Беч и Минхен су били главна уметничка средишта из којих су се црпеле инспирације, а потом Париз, Праг и бројни италијански градови.³⁴⁸

Питање идентитета изражено кроз одлике визуелног израза било је актуелно и међу Словенцима у овом периоду (а појачано је од средине XIX века).³⁴⁹ Национална припадност се углавном исказивала употребом одабраних симбола из словеначке историје и интерпретацијом важних догађаја и личности. Паралелно са тим, егзистирала је тенденција за проналажењем специфичних елемената који ће повезати националну уметничку сцену с карактеристикама модернизма. Праћење европских уметничких токова било је много јасније изражено управо у Словенији,

³⁴⁷ Опширније о утицају Ладе и Медулића на хрватске уметнике прочитати у поглављу „Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika”, у: Lj. Kolečnik, P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, Zagreb, 2012, 10–40; S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić” (1908–1919)...*, 315–330.

³⁴⁸ T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata...*; A. Laslo, *Arhitektura modernog građanskog Zagreba*, *Život umjetnosti* 56–57, god. XXX, 1995, 58–71; A. Suljić, D. Sunko, *Od historicizma do moderne, Secesija u Hrvatskoj*, *Zbornik znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem*, HAZU, Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, Zagreb–Osijek, 1999, 83–105.

³⁴⁹ О односу између држава које су чиниле Аустроугарску империју и њиховом погледу на Беч прочитати: E. Brix, *The Structure of the Artistic Dialogue between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around 1900*, in: Krakowski P., Purchla J. (eds.), *Art Around 1900 in Central Europe. Art Centres and Provinces*, Cracow, 1999, 13.

углавном због сличних естетских ставова и јасније повезаности словеначког културног круга са европским.

Под окриљем преименовања Краљевине СХС у Краљевину Југославију, на истеку треће деценије јавила се потреба за успостављањем равнотеже између доминантне идеологије југословенства и естетских захтева које прописује модерна архитектура.³⁵⁰ У креирању одговарајуће градитељске политике значајна су залагања припадника друштвеног „врха” на упошљавању високо образованих људи. Прихватањем важних државних послова, они су добијали епитете културне елите. Допринос знаменитих градитеља акцији обликовања идентитета огледао се у проналажењу нових начина визуелне репрезентације, те је идеја употребе материјалне културне баштине у јавном простору добила наглашено политичку позадину. Није било необично да политичка елита прилагођава прошлост претварањем историјских догађаја и личности у симболе у намери да створи одговарајући систем вредности и тако афирмише своју позицију.³⁵¹ У складу са том идејом, од уметника се очекивало да се повезују са политичким круговима како би обезбедили учешће у стварању одговарајућег модела за визуелизацију идеологије интегралног југословенства који се могао прилагођавати различитим традицијама и историјским наративима.³⁵² Да би обезбедили континуитет, градитељи су трагали за изразима који се могу везати за све области које су ушле у састав краљевине, те се у хрватским и словеначким креативним подухватима опажају упливи „немачког стила”, док у Србији поједини млади уметници теже да створе нешто ново у архитектури. Без обзира на идеологију из које је исходила архитектура, новине су морале одговарати потребама савременог живота и носити народно обележје које ће, у крајњој линији, бити идентично за све локалне интерпретације.³⁵³ То показује да је упркос дисхармонији српских и хрватских интереса, која је с годинама постала узрок нестабилности државе, постојала жеља да се међусобном сарадњом превазиђе политичко

³⁵⁰ V. Stevanović, *Racionalizam u arhitekturi: nekoliko modela instrumentalizacije*, *AM Journal of Art and Media Studies*, Beograd, 2014, 114.

³⁵¹ Видети: В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет..., 284. О системима вредности актуелног тренутка кроз то шта се прославља видети интервју Олге Манојловић Пинтар, „Југословенска елита преправљала српско сећање”, објављен у *Новосићима* (8. 3. 2015) и Цвијићево тумачење у: *Балканско полуострво и Јужнословенске Земље. Основи антропогеографије*, Београд, 1966.

³⁵² А. Ignjatović, *Između politike i kulture...*, 7–20; Lj. Dimić, *Integralno jugoslovenstvo i kultura...*, 334.

³⁵³ I. Golomstock, *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London, 2011, поглавље 12.

неслагање.³⁵⁴ Организована сарадња институција са различитог југословенског простора најбољи је израз добила на југословенским уметничким изложбама. Иако је главни циљ био да прикажу блискост идеја и начина размишљања код уметника из различитих средина,³⁵⁵ међуратне југословенске уметничке изложбе нису задржале карактеристике из времена пре 1914. године. Највећа промена забележена је у начину посматрања појма *југословенски* у њиховом називу.³⁵⁶ Сходно томе, промена се могла очекивати и у организацији југословенског наступа на изложбама с међународним предзнаком.

Водећи утицаји на архитектонско обликовање националних павиљона на међународним изложбама

У потрази за јединственим уметничким изразом који ће се идентификовати са препознатљивим репертоаром облика, на територији читаве Краљевине СХС афирмисан је експресионизам. Томе су нарочито допринели хрватски Пролећни салон и часописи чији значај је премашивао границе локалне средине.³⁵⁷ Експресионизам је за југословенску историју

³⁵⁴ О односима двеју држава прочитати: D. Đokić, *Nedostižni kompromis: srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd, 2010, посебно страна 366, а погледати и у часопису *Полијтичка мисао*, бр. 2, год. 48, 2011, 246–249.

³⁵⁵ P. Prelog, *Problemi samoprikazivanja...*, 240–241; Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 154–155.

³⁵⁶ K. Strajnić, *Savremena arhitektura Jugoslovena*, *Arhitektura* 4, 1932, 108–113.

³⁵⁷ Први часопис са ознакама експресионизма био је *Крик*, који је 1913. године покренуо Тито Строци. Иако се у основи позива на футуризам, програмска идеја је више мешавина различитих авангардних поетика. Након овог часописа појављују се: *Вихор* (1914; оснивач Владимир Черин), *Кокош* (1916; оснивач Улдерић Донадини), *Вијавица и Јурши* (1917, 1919; оснивач А. Б. Шимић), *Пламен* (1919; оснивачи Мирлослав Крлежа и Август Цесарац) и, најзначајнији, *Зенић* (1921; оснивач Љубомир Мицић). Z. Maković, *Umjetnost rođena iz kaosa, Strast i bunt, Ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Zagreb, 2011, 7. Јосип Сајсл, аутор југословенског павиљона на Светској изложби у Паризу 1937. године је у периоду између 1922. и 1925. године, под псеудонимом Јо Клек, а под утицајем руског конструктивизма, објављивао апстрактне и конструктивистичке радове у часопису *Зенић*. Ти колажи су се излагали и на изложбама у Београду, Букурешту, Москви итд. D. Đurić, M. Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, 2006, 147; M. R. Perović, *Zenitism and Modernist Architecture*, in: J. Bogdanović, L. Filipovič Robinson, I. Marjanović (eds.), *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven, 2014, 90–92; V. Kruljac, *Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske međuratne umetničke scene*, u: A. Kadijević, A. Ilijević (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Beograd, 2021, 180–186.

архитектуре веома важан, јер је подстакао сазревање ликовне уметности у односу на крај XIX века.³⁵⁸ Судајући по наглашеним кључним композиционим сегментима, богатим улазним партијама, истакнутим ризалитима и еркерима, акценатованим прозорима, стрехама и куполама и репетитивним облицима попут цик-цак украса, натписа и делова структуре који опонашају, односно популаришу друштвене и верске идеале закључује се да је доминирао на пројектима првих послератних павиљона.

Промену принципа стварања уметности подстакли су и западноевропски покрети, на првом месту немачки Баухаус (Bauhaus) и холандски Де Стијл (De Stijl). Њихов утицај препознао се у поступцима увођења геометријских волумена композиције, истицања значаја правог угла и ограничавања избора боја и облика.³⁵⁹ И данас је Баухаус синоним за радикалну модернизацију у уметности, јер су концепти које је пропагирао заступљени у свим областима живота на које уметност може да се рефлектује.

Перцепција Париза као културне престонице донела је одушевљење новим уметничким изразом, ар декоом, промовисаним 1925. године, на првој великој међународној изложби одржаној након рата.³⁶⁰ Ар деко је настао као компромисно решење између још увек јаке везе с прошлошћу и нових тенденција у уметности.³⁶¹ Због опонирања сецесији сматрао се

³⁵⁸ По завршетку Првог светског рата уједињују се и уметници из свих држава које су ушле у састав Краљевине СХС, а од тридесетих година архитекти постају активнији (нарочито они инспирисани идејама функционалистичке и хуманистичке архитектуре и Баухауса).

³⁵⁹ Баухаус је, у извесном смислу, наставио да развија идеје које су промовисали Уметност и занатство (енг. *Arts and Crafts*) у Енглеској и Веркбунд (нем. *Werkbund*) у Немачкој. Утицај који је делатност Баухауса имала на уметност била је велика, јер је ова школа, организација, али и покрет у уметности, успела да промени поглед на креативно стваралаштво после рата и да створи ново јединство између уметности и заната. Делатност Баухауса на подизању архитектуре на ступањ више од искључиве сврхе грађења, дешавала са истовремено са изградњом новог друштва после рата. С тим у вези, уметнички успон ове школе је зависио од политичких и друштвених околности. Ову тврдњу потврђује податак да је Баухаус под утицајем политичких промена, као и холандских уметника (нарочито Теа ван Дезбурга [Theo van Doesburg]) променио функцију и од формално обликованог удружења са формацијом налик средњовековним цеховма прерастао у организацију која негује конструктивни и више технички концепт уметности. Такође, активности Баухауса нису биле ограничене искључиво на примењену уметност и архитектуру, већ и на плес, позориште, фотографију и дизајн. F. Whitford, *Bauhaus*, London, 1984.

³⁶⁰ I. Božić, S. Ćirković, M. Ekmečić, V. Dedijer, *Istorija Jugoslavije*, Beograd, 1973, 449. О француско-српским односима и архитектури прочитати: А. Кадијевић, Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1901. до 1941. године, у: М. Павловић, Ј. Новаковић (ур.), *Српско-француски односи 1904–2004*, Београд, 2005, 163–176.

³⁶¹ Појаву и развој архитектуре ар декоа обрађује у својој докторској дисертацији Милан Просен (М. Просен, *Ар деко у српској архитетктури*, докторска дисертација,

функционалним и модерним,³⁶² али није се дуго задржао. Уметничка сцена Србије била је врло истрајна када се радило о историјском и културном наслеђу (што ће први послератни наступи на изложбама показати),³⁶³ док се у Хрватској и Словенији пропагирало да декоративна уметност може да задржи доминантну позицију само ако усклади своје поступке рада са савременом технологијом. Став хрватских и словеначких уметника о урушавању идеализованог статуса традиционалног поретка када је у питању репрезентација југословенске нације поставио је нови концептуални изазов у припремању заједничког учешћа на изложбама у Паризу (1925) и Филаделфији (1926), док су каснија заједничка наступања потврдила стрепњу да стварање заједничке државе не доноси само осетне промене у културном животу Срба, Хрвата и Словенаца, већ и озбиљне економске и политичке кризе.³⁶⁴

Односи српских и хрватских уметника према регионалним парадигмама у саставу идеологије националног стила креирали су концепте репрезентације на међународним изложбама. Због тога се не би могло говорити о неким специфично националним елементима у пројектима павиљона у међуратном периоду. Како је важна функција павиљона да пренесе поруку о народу који се у њима представља, српско-византијски стил у репертоару појединих српских неимара одражавао је жељу за експресијом националног идентитета. О томе сведочи одобрени нацрт павиљона за изложбу у Филаделфији 1926. године. Ипак, пројекат је остао нереализован због неслагања око доминације само једне историјске традиције и те велике полемике су разлог за неучешће краљевине на овој међународној изложби.³⁶⁵ С друге стране, својим еклектичним декором и формалном чврстином, нацрт за овај павиљон подстакао је будућа романтичарско-експресионистичка трагања, видљива на многим пројектима с краја треће деценије XX века.³⁶⁶

Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2014).

³⁶² Миодраг Јовановић тврди да ар деко није био супротан сецесији, него више наставак, представљен у делима Хофмана (Josef Hofmann), Ван де Велдеа (Henry van de Velde) и архитеката Веркбунда. О томе: М. Јовановић, Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду, *Наслеђе III*, 2001, 96.

³⁶³ Везаност за традицију историцизма и одлучно одбијање индустријских начина израде уметничких дела утицало је на пад уметничког квалитета у Француској. N. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, New Haven, 1991, 8–9.

³⁶⁴ О томе је писала и тадашња штампа (*Југословенски дневник*, 1. 1. 1926, *Југословенски гласник*, 2. 1. 1926, *Новосћи*, 2. и 6. 1. 1926. итд.).

³⁶⁵ О слабом пласману пројеката који се позивају на византијско градитељство и разлозима, видети: А. Игњатовић, Између „универзалног” и „аутентичног”: о архитектури Ратничког дома у Београду, *Годишњак града Београда* 52, 2005, 332.

³⁶⁶ М. Бурђевић, *Архитектура Пејшар и Бранко Крсчић*, Београд, 1996, 18–20, 76.

Осим француског утицаја, на приступ архитектури у првим годинама после рата значајно је утицала прашка школа.³⁶⁷ Експериментисање са новим концептима обликовања и нови начин изградње, карактеристични за чехословачки уметнички круг, преносили су се у Краљевину СХС посредством архитектата који су се школовали или боравили у Прагу,³⁶⁸ преко изложби чехословачких уметника,³⁶⁹ али и захваљујући интензивној активности чехословачких инжењера и архитектата у периоду после Великог рата.³⁷⁰

Веза Краљевине СХС и Совјетског Савеза обезбедила је приступ прогресивнијим схватањима архитектуре. Политичке промене после револуције 1917. године пратило је присуство авангардних покрета који су отворено подстицали револуционарни израз уметника и архитектата.³⁷¹ Млађе

³⁶⁷ Веза са Чехословачком, успостављена формирањем Мале Антанте (савеза Југославије, Румуније и Чехословачке). Осим политичких интенција да спрече обнављање Аустроугарске монархије, везе са Чехословачком имале су последица и на културно-уметничком плану. Видети: Lj. Dimić, *Integralno jugoslovenstvo i kultura...*, 334; Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 6.

³⁶⁸ О томе: Lj. Stojanović (ur.), *Jugoslovenski umetnici – Praški đaci 1900–29*, Beograd, 1987; Б. Мишић, *Средња Европа и Београд...*, 31.

³⁶⁹ Прва изложба чехословачке уметности одржана је у Београду почетком 1925. године, а организовало је друштво Манес. Изложбу је отворио Отокар Новотни, један од три најзначајнија представника чешке модерне архитектуре. Изложена су 323 дела из области вајарства, сликарства, графике и архитектуре. Упркос озбиљној организацији, изложба није наишла на велики одзив у јавности. Више успеха остварила је изложба из 1928. године, на којој су изложена само остварења архитектата. Највећи допринос међу њима дао је Јан Дубови, који је у Србију дошао да би радио у београдској филијали фирме „Матија Блеха“. Ова фирма је имала велики утицај на подизање општег техничког нивоа београдске архитектуре током треће деценије XX века, а Дубови је касније добио статус једног од покретача модерне у Београду, јер је био један од четворице оснивача ГАМП-а. Погледати: Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 10.

³⁷⁰ Видети: P. Trojan, *Češi a Bělehrad 1918–1939, diplomová práce*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha, 2009.

³⁷¹ Националне револуције и ратови, осим бројих нерешених политичких питања, утицале су и на промене у структури становништва. Јануара 1918. бољшевици су, незадовољни радом скупштине, започели диктатуру. Грађански рат у Русији, између бољшевика и присталица царства, трајао је од 1918. до 1922. године. Иако су имали помоћ од великих сила, јер су препустили Немачкој велики број својих територија на западу, бољшевици су изгубили рат. Основан је Совјетски Савез и уведен социјализам као ново друштвено уређење. Пораз је довео до великог исељавања из Русије, а међу избеглима нашли су се и уметници, инжењери и архитекте. P. Renuvo, *Evropska kriza i Prvi svetski rat...*, 87. Један од највећих догађаја у првој половини XX века, не само у историји руске државе, био је Октобарска револуција. Њој је претходила побуна у фебруару исте године, изазвана економском кризом и проблемима на политичкој сцени након укључења Русије у Први светски рат. Незадовољство радника, војника и грађанства било је веће и исходило је побуном у тадашњој престоници Петрограду (Санкт Петербургу). Цар Николај Други је абдицирао, а на власт је дошла привремена

генерације руских архитеката прихватиле су функционалну архитектуру и почеле да ограничавају своје изразе на најосновније функционалне елементе. У складу са тим, совјетска држава је за своје пропагандне идеолошке циљеве користила конструктивизам.³⁷²

Утицај авангарде охрабрио је градитеље да се слободније супротставе „доминантној улози државних институција које су неговале умерену линију развоја и које су традиционално и често површно прихватале узор бечког, минхенског или париског културног и естетског круга”.³⁷³ Захваљујући томе, међуратни период се и у Србији и у Хрватској и у Словенији може схватити као епоха обнове и неопходног преобликовања током кога је принцип подражавања замењен принципом оригиналности, а стваралачки процеси дефинисани су кроз импровизацију и спонтаност. Уметници су покушавали да искажу суштину естетских и моралних вредности једноставним средствима, која, у одређеним случајевима, нису одговарала уобичајеној слици стварности, па је прихватање авангардних циљева у Краљевини СХС узроковало често и брзо смењивање стилских и идеолошких усмерења.³⁷⁴

Значајну промену у наступу Краљевине СХС на међународним изложбама најавили су павиљони Драгише Брашована у Барселони (1929) и Милану (1931). Брашован је постепено мењао израз од романтично интонираниог модернизма у Барселони до „чистог” модернизма у Милану у намери да не реминисцира стил који се везује за традицију само једног конститутивног народа. Упечатљиви облици његових објеката подсећали су на савремене европске узор, ³⁷⁵ док је на националну припадност указивао, пре свега, амблем државе на фасади у виду заставе. Након миланског

влада на челу са Александром Керенским, чланом социјалистичке партије. D. S. Patelis, *October Revolution and Logic of History: Contradiction of Early Socialism and Prospects for Humankind, Fragments of Cultura*, Vol. 19, No. 9/10, 2009, 711–734.

³⁷² Више о томе: E. Lisicki, *Arhitektura Rusije dvadesetih. Rekonstrukcija arhitekture u Sovjetskom Savezu*, Beograd, 2004. Да је конструктивизам био званични стил потврђује павиљон којим се Русија представила на Међународној изложби у Паризу 1925. године. У питању је била грађевина Константина Мељникова од армираног бетона, на којој доминирају испреплетани, различито обликовани геометријски волумени.

³⁷³ И. Суботић, *Историјске авангарде: дадаизам–зенинизам–надреализам*, у: *Од авангарде до аркадије*, Београд, 2000.

³⁷⁴ У теорији, карактеристично обележје покрета историјске авангарде састоји се у чињеници да протагонисти нису развили одређени стил, већ су поступцима укинули могућност заснивања епохалног стила да би уметничка средства прошлости уздигли на ниво опште користи. P. Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, 1996, 30.

³⁷⁵ На промену начина на који Брашован посматра, односно третира грађевину, утицало је посматрање дела Адолфа Лоса. О утицају Лоса говоре сви биографски прикази о Брашовановом опусу.

павиљона, модели на основу којих су стварани југословенски сајамски објекти пронађени су искључиво у реторици модерне архитектуре.³⁷⁶

За разлику од треће деценије XX века која је по питању архитектонских токова била прилично разноврсна, четврту деценију је обележила естетика правилности облика, јасних, елегантних и једноставних геометријских кубуса и радикална симплификација форми окарактерисана општим називом модерна архитектура.³⁷⁷ Модерна архитектура била је интернационалног усмерења. Њена начела формирала су се у контексту кључних историјских, друштвених и културних појава у Европи, а између осталог и под окриљем највеће до тада у свету познате економске кризе.³⁷⁸ Став о потреби јединственог визуелног израза теоријски је основ за промене у развоју државе и друштва, а да је модернизам био доминантно заступљена парадигма у Краљевини Југославији сведоче пројекти и реализације јавних грађевина које су исходиле из примене принципа модерног покрета. О (ин)директно пренетим моделима из европског искуства сведоче функционална организација, волуметрија, конструкција и, на крају, материјализација објеката.

Стратегија изражавања модерног покрета се врло често испољавала кроз форму часописа,³⁷⁹ као што је *Зенић*,³⁸⁰ око кога су се окупљали прогресивни уметници ондашње Југославије. Временом је *Зенић* постао средиште алтернативних видова нове уметничке праксе, те је имао одлучујући утицај на прихватање модернизма и у архитектури.³⁸¹

³⁷⁶ Архитектура модерног усмерења у Београд је стигла након Љубљане и Загреба. О заосталости наше архитектуре у односу на западноевропску пише Драгутин Инкиостри 1907. године у чланку „*Naša arhitektura*”, објављеном у: М. В. Protić, *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd, 1972, 41.

³⁷⁷ А. Kadijević, *Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji...*, 44–47. О модерној архитектури погледати: К. Frempton, *Moderna arhitektura – kritička istorija*, Beograd, 2004.

³⁷⁸ Настанак модерне архитектуре као новог стила обухвата период од 1890. до 1930. године, односно, раздобље између 1910. и 1935, кад модернитет досеже врхунац, а авангардна архитектура постаје глобални европски пројекат: D. Oraić Tolić, *Paradigme XX stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zagreb, 1996, 16; L. Benevolo, *History of Modern Architecture*, Vol. II, Cambridge, 1992.

³⁷⁹ М. Шуваковић, Контекстуални, интертекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа, у: В. Голубовић, С. Тутњевић (ур.), *Српска авангарда у њериодици* (зборник радова), Нови Сад/Београд, 1996, 111–122.

³⁸⁰ Зенитизам је, као ликовно-уметнички покрет, имао значајног утицаја на културну еманципацију Југославије, а тиме и на појаву и развој модерне уметности. Један од уредника *Зенића* био је архитекта павиљона којим се Краљевина Југославија представила у Паризу 1937. године, Јосип Сајсл (Јо Клек).

³⁸¹ И. Суботић, *О авангарде до ајсџракције*, Београд, 2004 (посебно поглавље „Историјске авангарде: дадаизам – зенитизам – надреализам”); I. Subotić, *Zenit and Zenitism*, in: Т. Košćević, С. Leff, М. Grove, (eds.), *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 17,

Највећу промену модернизам је донео у развоју свести о значају градитељства. Грађевине су постале продукти вишеструке повезаности архитектуре и друштва које на илустративан начин демонстрирају узајамни однос политике и културе. Преиспитивање односа према прошлости учинило је четврту деценију XX века прилично динамичним периодом у историји архитектуре, али и политике на глобалном плану. Одбацавање историјског наслеђа није било искључиви захтев, већ се пробудила тенденција ка развоју нових и функционалних поступака градње³⁸² који ће визуализовати тоталитарне режиме у европским државама. Политички лидери Италије³⁸³, Немачке³⁸⁴ и Совјетског Савеза³⁸⁵ користили су уметност, а посебно архитектуру, да би истакли свој значај у креирању новог светског поретка.³⁸⁶ Архитектура је постала материјализација друштвених процеса, а прогресивне градитељске активности донеле су нову естетску категорију – прикладност, односно примереност сврси.³⁸⁷ Креативни рад уметника морао је бити у складу са духом времена,³⁸⁸ јер је након рата било потребно изградити ново друштво. У промени од миметичког до апстрактног израза у архитектури, беспредметност, геометризација

Autumn 1990, 14–25; I. Subotić, The Avant-garde Visionary and Utopian Model Proposed by Ljubomir Micic and His Journal Zenit, *Balkan Studies* 3–4, 1996, 54–57.

³⁸² О новим материјалима и градитељским техникама говори се у књизи: S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford, 1995, 701–702, али и у Ле Корбизијеовој *Ка њравој архитџектџури* (*Vers une architecture*, 1923) дефинисани су основни принципи архитектонског језика модерне архитектуре.

³⁸³ Године 1922. Мусолини је саставио основне принципе фашизма у Италији. Видети: R. Paxton, The Five Stages of Fascism, *The Journal of Modern History*, Vol. 70, No. 1, Mar. 1998, 1–23; S. Payne, *A History of Fascism: 1914–1945*, London, 1995; R. Eatwell, *Fascism: History*, London, 1995; R. Griffin, *The Nature of Fascism*, London, 1991.

³⁸⁴ Године 1933. Хитлер је изабран за канцелара у Немачкој и успоставио је много ригорознији режим, тзв. нацизам Трећег рајха. О томе: J. S. Lee, *European Dictatorship 1918–1945*, London and New York, 2000, 1.

³⁸⁵ Комунистичка влада Стаљина је врло брзо уништила све идеје о новој људској врсти које су довеле до Октобарске револуције 1917. године. Видети: I. Golomstock, *Totalitarian art...*

³⁸⁶ Однос који су политике ових земаља, а нарочито Немачке и Русије, имале на међународном нивоу могао се видети на изложби у Паризу 1937. године.

³⁸⁷ Чињеницу да модернизам ипак није тријумфовао у свету потврдила су три велика међународна конкурса за: Чикаго Трибјун 1922, седиште Лиге народа у Женеви 1927. и Палату Совјета 1932. године. Све три зграде постале су симболичне тачке преокрета у архитектури, а заправо су показивале компетитиван однос између традиционалних и авангардних архитеката. Напетост је прекинута дефинитивном победом лепих уметности. A. Anders, *Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era: An Aspect of Cold War History*, New York, 1992, 76.

³⁸⁸ Више о томе: А. Кадијевић, *Архитџектџура и дух времена...*

и безорнаменталност постале су главне категорије у оцени вредности. Конструктивне елементе је требало довести у такве спојеве да наглашавање обликовних маса може да преузме декоративну улогу,³⁸⁹ те се лепота грађевине тражила у функционалности.³⁹⁰ С тим у вези мењали су се узор и у Краљевини Југославији, па се нови ослонац за развој архитектонске праксе тражио у моделима тоталитарних сила. Архитектура није више била само грађење, већ много више од тога. Моћне политичке идеологије Италије, Немачке и Совјетског Савеза брзо су се шириле, па су грандиозност, монументалност, симетрија, ред и хијерархија постали естетски принципи подржани од стране владајућег режима Краљевине Југославије,³⁹¹ а мода за коју су се залагали поклоници тоталитарног политичког круга заговарала је одрицање од украсне орнаментике уобичајене за историцизам и експресионизам и примену радикално поједностављених форми. Популарности таквих форми у Краљевини Југославији, а посебно у Србији, допринела је званична примена модерне архитектуре у Загребу и Љубљани, а нарочито млади архитекти, образовани у разним европским школама, који су унели нови дух у интерпретацију градње.³⁹²

Покушај остваривања југословенског националног израза у уметности, који би одговарао друштвеним условима у којима је настајао и обухватао важне елементе националних култура, могао се пратити на

³⁸⁹ R. Radović, *Savremena arhitektura, Između stalnosti i promena ideja i oblika*, Novi Sad, 1998, 229.

³⁹⁰ I. Draškić Vičanović, *Forma kao izraz funkcije*, *Theoria* 4, 2010, 78; F. Whitford, *Bauhaus...*, 11.

³⁹¹ Игор Голомшток је истраживао сличности и разлике и проналазио паралеле између тоталитарних режима, њихове идеологије и уметничке продукције. Своја разматрања је забележио 1990. године у књизи *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*.

³⁹² Протагонисти модерне подржавали су захтеве о слободи израза, новим формама, радикалним променама и немиметичким ликовним ставовима. Свесни проблема са којима су се сусретали у домаћој средини, која је отворено изражавала неповерење према њима, доводећи их у неповољне положаје, неколико њих (Злоковић, Бабић, Којић и Дубови) основали су 1928. године Групу архитеката модерног правца (ГАМП). Први самостални наступ модерниста десио се на Првој јесењој изложби, одржаној у децембру 1928. и јануару 1929. године, а већ у мају исте године излагали су и на Првој пролећној изложби. На Првом салону архитектуре одржаном у лето 1929. године, представници архитектуре модерног правца су своја дела изложили скромно и више прилагођено општем укусу да би се избегле негативне критике. Крајем 1929. године је одржана изложба Облика, на којој су уз сликаре учествовали модернисти, али опет без већег истицања. Погледати: Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 109–110; Z. Manević, *Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933), Годишњак града Београда XXVII*, 1980, 271; А. Плијевски, *The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion...*, 241–242; Иста, Бурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 171–203.

павиљонима из четврте деценије XX века.³⁹³ Док су се раније изложбе базирале на идеји о заједништву равноправних културних средина,³⁹⁴ на изложбама одржаним после 1929. године се пропагирају Југословени као посебна нација.³⁹⁵ То постаје једна од карактерних црта репрезентативне архитектуре. Њена авангардност се не читава толико у стилу или изразу, колико у способности да се градитељске форме употребе као елемент развоја нације. Вишенационална краљевина Југославија тежила је да одбаци декоративни патос архитектуре историјских стилова како би показала модеран идентитет заједнице, без фаворизовања једне одређене традиције. Отуда редуковање историцистичке реторике и свођење традиционалне декорације на знак на пројектима павиљона за изложбе у Паризу (1937), Будимпешти (1938) и, нарочито, Њујорку (1939/40). Потребно је било ускладити концептуални интегритет архитектуре као дисциплине са друштвено-политичким околностима јер су, без обзира на идеју, локална, регионална и националистичка опредељења градитеља била веома изражена. Сви аспекти визуелног идентитета објекта, од просторног положаја, преко архитектуре и скулпторалне декорације, морали су учествовати у грађењу представе о југословенској нацији и њеном месту у новом друштвеном систему, односно идеологији. Акцент се са фасада пренео на ентеријер павиљона, па су појединац, заједница и институције покушавали да створе слику о себи посредством визуелних порука представа које функционишу као идеолошки екрани који рефлектују системе знања и вредности, али и квалитете и карактер југословенске нације.

³⁹³ A. Stamenković, Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama..., 75–79; Иста, Yugoslav Pavilions at International Exhibitions in Artistic and Political Discourse 1918–1941, *Istorija XX veka* 2, 2022, 301–322; А. Кадијевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*, 29.

³⁹⁴ З. Маневић, *Изложбе југословенске савремене архитектуре...*, 271–272.

³⁹⁵ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 155.

Међународна изложба у Паризу 1925. године

Промене изазване Првим светским ратом захватиле су и концепт међународних изложби. Уметност је преузела обавезу да буде израз јавног мишљења и самим тим да рефлектује последице рата, али не као статична категорија већ отворена ка прихватању репрезентативних форми које доследно прате владајућу идеологију. Друштвени потрес изазван ратом модификовао је развој градитељске праксе у поређењу са искуством из предратног раздобља. У новој структури, која се постепено ослобађала различитих притисака, архитекти су постали много свесније укључени у друштвену и идеолошку сферу.³⁹⁶ Та идејна основа моделовала је архитектуру на међународним изложбама и, упркос привидном поједностављивању структуре, функционисала је као симбол политичке моћи у систему репрезентације. Дозволивши да друштво регулише, усмерава и носи пројектне задатке, павиљонска архитектура је постала зависнија од друштва и у материјалном, и у идеолошком смислу. Конкретан резултат тих промена читавао се у новим организационим формама и истицању приоритетних циљева, али пре свега у јединственом идејном и естетском приступу у схватању смисла изложбе.³⁹⁷

Међународне изложбе имале су своје развојне фазе у оквиру којих су на специфичан начин спајале време и простор. У периоду између светских ратова, задржале су улогу једног од показатеља развоја савремених друштвених заједница, не занемаривши притом потребу за истицањем националних идентитета и самосталности, што у крајњој мери обликује аутентични уметнички израз. У таквом окружењу није се искључиво излагала култура, већ и оно што је било прихваћено од стране актуелних институција: државе, цркве и академије.³⁹⁸

³⁹⁶ Постојао је одређени број архитеката у државном сектору који је добијао послове на новим објектима мимо конкурса, док се много већи број пројектаната „борио за афирмацију на тржишту пробирљивих наручилаца”. Видети: А. Kadijević, *Srpska arhitektura u 1926. godini – između kontinuiteta i reforme, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 12, Beograd, 2016, 99–120 (цитат са стране 102).

³⁹⁷ Изложбе више немају епитет „universelle” у свом називу. Почев од Изложбе модерних и декоративних уметности у Паризу 1925. године, израженије су промене у програмском смислу у односу на раније сајмове, нарочито у поређењу са оним који су се одржавали у Француској.

³⁹⁸ E. Gidens, *Posledice modernosti*, Beograd, 1998, 168.

Као простори на којима се преплићу модерни и локални услови развоја, а искуства сублимирају да би постала део општег концепта једног времена, међународне изложбе су преносиле друштвене поруке које су имале јаснији утицај на размену идеја и система вредности. То је у први план изнело проблем континуитета предатног искуства. Требало је одговорити на неколико важних питања. Примера ради, један од изазова било је схватити колико су авангардне идеје и уметничка разна предатне архитектонске школе учествовале у формирању профила нове архитектуре (посредством својих најистакнутијих носилаца). Или, колико је друштвена условљеност обогатила павиљонску архитектуру неком битно новом димензијом, ако је с једне стране и даље зависила од произвољних интерпретација, а с друге била ограничена материјалним датостима локалне средине у времену трајања изложбе. Неоспорно је да су на уметничку сцену ступиле другачије идеологије, које су подстакле напредак у стваралаштву и тиме утицале на промену односа према традиционалним принципима стварања уметности.³⁹⁹

Нису све културне средине са истим одобравањем прихватиле новине у стваралачком приступу. Одлучно одбијање индустријских производних техника у уметности озбиљно је угрозило позицију Француске као узора по питању стила у годинама после Првог светског рата.⁴⁰⁰ У намери да се поврати интересовање за историцистичке традиције и доминација занатске израде артефаката, у Паризу је 1925. године организована велика изложба међународног карактера. Намера организатора била је обнављање односа између публике (која конзумира уметност) и уметности (која представља идентитет публике) да би се популарисали традиционални

³⁹⁹ К. Турза, *Луис Мамфорд – једна врлина модерности...*, 1998.

⁴⁰⁰ Промовисање декоративне уметности и занатства постало је питање политике у Великој Британији током раних тридесетих година XIX века, па је већ педесетих отворен Музеј декоративних уметности у Лондону. Видети поглавље IX, “The Decorative Arts”, у: А. Е. Richardson, *Georgian England*, Huddersfield, 1931. Крајем XIX века је у Немачкој основано уметничко и занатско удружење, чиме је почео да се подстиче развој декоративних уметности. Удружење је ујединило уметнике, занатлије, представнике мануфактурних радионица и интелектуалце који су помагали занатство. Осмишљени су разни програми у циљу унапређења производње и продаје. То је подстакло оснивање других удружења, уметничких институција, музеја, као и организовање изложби. Године 1908. је одржана Изложба декоративних и индустријских уметности у Минхену на којој се немачка уметност показала као конкурентна француској. О томе: М. L. Clausen, *Décoration & Le Rationalisme Architecturaux a L'Exposition Universelle*, Leiden, 1987, 150. Видети и: N. J. Troy, *Le Corbusier, Nationalism and the Decorative Arts in France 1900–1918, Studies in the History of Art 29*, Washington, 1991, 65; Y. Brunhammer, *Arts décoratifs des années 20*, Paris, 1991.

начини израде уметничких предмета у радионицама, а истакле последице осавремењивања занатских технологија.⁴⁰¹

Од идеје из 1907. године до реализације изложбе између априла и новембра 1925,⁴⁰² програм је међан неколико пута, али су циљеви остали исти.⁴⁰³ Два главна захтева била су да се пронађе решење за кризу у развоју декоративног уметничког стваралаштва и да се одбаци веровање да је декоративна уметност намењена искључиво богатим друштвима.⁴⁰⁴ Ипак, сагледавањем просторних и временских одредница у оквиру којих је манифестација реализована, стекао се утисак да је промовисање савремене декоративне уметности и индустрије било више питање престижа и такмичења француских уметника са немачким и енглеским него што су истакнуте предности мануфактуре. С тим у вези, потребу за истицањем доминације француске културе не би требало поистовећивати са променом перцепције оваквих спектакла. Реално интересовање француских уметника за модернизацију продукције могло би да буде само један од разлога за увођење новог типа изложбе.⁴⁰⁵ Други разлог је био практичне природе. Брза обнова и изградња после рата наметнуле су захтеве за рационалним размишљањем и конструктивном обрадом материјала, а ова париска изложба је прва у низу која одбацује универзалистичке идеологије и естетској вредности уметности супротставља њену функцију.

Другачија естетика и практичне потребе послератног друштва су израз у аутентичном стилу добиле крајње скромно, јер су на изложби

⁴⁰¹ Ненси Трој је у својој студији дискутовала о изложби у контексту презентације модерних метода мануфактуре, за које се залагала париска влада. Односи између производње и потрошње су у овом периоду били веома сложени, а допринели су дефиницији потрошачког менталитета.

⁴⁰² Идеја о изложби поклапа се са основањем првог Веркбунда у Минхену 1907. године, када је и започео период интензивног експериментисања и суочавања архитеката с друштвеним задацима. О циљу Веркбунда погледати F. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven, 1996.

⁴⁰³ E. Steinmann, *Izložba dekorativne i industrijske umjetnosti, Riječ*, br. 69, 23. 3. 1925, 3. Међународна изложба у Риму 1911. године покренула је размишљања о сличној манифестацији у Паризу, али је Први светски рат променио планове. Одржавање изложбе у Паризу је одлагано још пар пута (1922. и 1924. године), углавном због оскудице изазване ратним разарањем, да би се након дужег планирања коначно одржала у периоду између априла и новембра 1925. године. F. Scarlett, M. Townley, *Arts décoratifs 1925. A Personal Recollection of the Paris Exhibition*, London, 1975, 9; M. Јовановић, Француски архитект Експер и „ар деко” у Београду..., 68.

⁴⁰⁴ Препрасуда о инфериорности декоративних у односу на ликовне уметности била је разлог недостатка озбиљнијег интересовања институција и финансијског неподржавања.

⁴⁰⁵ Одвајањем декоративне и индустријске уметности у посебне павиљоне, Француска је желела да још једном истакне и потврди своју улогу културне престонице, више него што је најављивала нешто модерно и ново.

доминирали једноставни облици архитектуре изведени у комбинацијама неокласицизма, академизма и модернизма.⁴⁰⁶ Павиљони су могли указивати на савремене технике градње и просторне схеме прилагођене стандардима, навикама, карактеру и захтевима послератног друштва, али само као вид реинтерпретације традиционалног и декоративног уметничког стваралаштва.⁴⁰⁷ То је значило да су учесници били у обавези да осмисле објекте којима ће на модеран и оригиналан начин презентовати народно градитељство. Можда баш из тог разлога ова париска изложба није оставила неку посебно значајну грађевину,⁴⁰⁸ иако су се као најиновативнији у архитектонском смислу издвојили Павиљон богатог колекционара (франц. *Hôtel du Collectionneur*), Павиљон туризма (франц. *Pavillon des Renseignements et du Tourisme*), а посебно Ле Корбизијеов Павиљон новог духа.⁴⁰⁹ Без обзира на скромне назнаке модерне архитектуре у структури у поређењу са неким каснијим грађевинама, ови павиљони привукли су велики број критика. Нарочито је Павиљон новог духа негативно перципиран, јер у поступку Ле Корбизијеовог деконструисања грађевине није препознат значај који ће му касније бити приписан.⁴¹⁰

Колико је Французима традиција била значајна говори и чињеница да се Међународна изложба декоративних уметности и индустрије (франц.

⁴⁰⁶ На изложби из 1925. се заправо поновила ситуација из 1900. године. Ар нуво је на светској изложби 1900. године представљен као нови и веома актуелан стиски правац и то је било запаженије од открића којима се најављивао нови век. Слична ситуација обележила је изложбу 1925. године. Ар деко је заживео и обележио период од наредне четири деценије. Више информација о архитектури павиљона земаља које су учествовале на париској изложби потражити у званичном каталогу, *Catalogue général officiel: Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, Avril-Octobre 1925, Paris, 1925.

⁴⁰⁷ Видети поглавље 2: „Conditions générales d'admission” у каталогу: *Catalogue général officiel: Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*.

⁴⁰⁸ Под ознаком „посебно значајна грађевина” мисли се на објекте у којима се, упркос ефемерној структури, препознао значај који имају у ширем друштвено-културном и естетском контексту, као што је, нпр., Ајфелов торањ, Атомиум, стубови на Шпанском тргу у Барселони и сл. Т. Gronberg, *Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exposition by Maurice Dufrene*, *Journal of Design History*, Vol. 4, No. 1, 1951, 41.

⁴⁰⁹ Неодлучан и уздржан став према модерности и новијој естетици може се препознати у архитектури националних павиљона, јер је већина промовисала локалне, односно историјске стилове. Трагови Модерне најочигледнији су на аустријском (архитекта Јозеф Хофман), совјетском (архитекта Константин Мељников) и данском павиљону (архитекта Кеј Фискер).

⁴¹⁰ Т. Gronberg, *Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exposition...* Интернационални жири је желео да додели Ле Корбизијеу прву награду, али се француски академици са тим нису сложили, сугеришући да „то није архитектура”. J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 133.

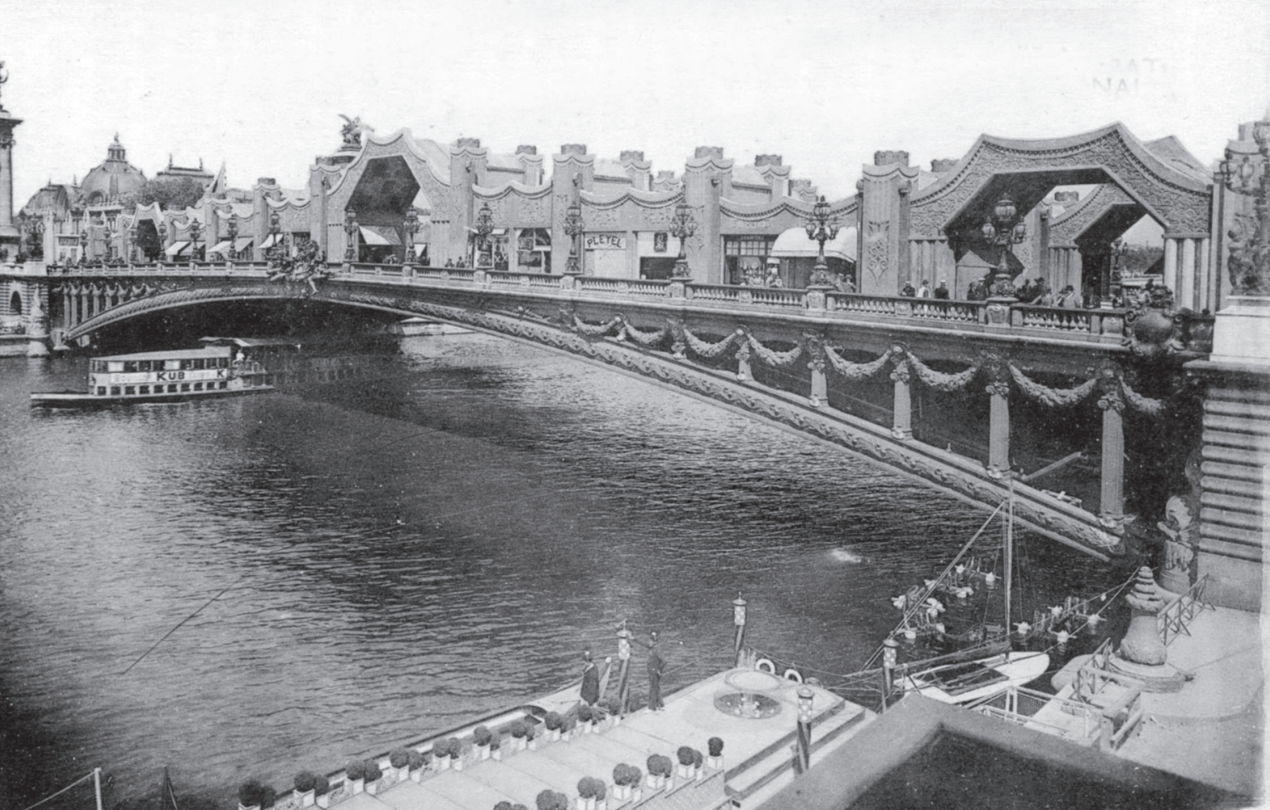


Павиљон новог духа (Ле Корбизије)
Извор: wikipedia.org

Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes) одржала на уобичајеном месту у центру Париза. Од улаза на Еспленади инвалида ишло се Краљичиним путем (франц. *Cours la Reine*) преко моста Александра III до Мале и Велике палате,⁴¹¹ па уз обалу Сене преко моста Алма до трга Конкорд. Француска секција заузела је највећи део простора на десној обали Сене, док су национални павиљони земаља учесница подигнути на левој обали реке.⁴¹²

⁴¹¹ Традиционални извори инспирације били су превазиђени, па је Велика палата добила нови уметнички дизајн и визуелни концепт састављен од нове рељефне и скулпторалне декорације. J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 131.

⁴¹² Немачка није добила позив за учешће на изложби, а разлози су, врло вероватно, победа Француске у Првом светском рату и отворено ривалство у области декоративних уметности. За разлику од Немачке, Северна и Јужна Америка су, упркос позиву, одбиле да учествују уз оправдање да је париска изложба превасходно европски сајам у коме Француска жели да истакне водећу позицију у декоративним уметностима. J. Kostova, *Spectacles of Modernity: Anxiety and Contradiction at the Interwar Paris Fairs of 1925, 1931 and 1937*, dissertation, Graduate School–New Brunswick, The State University of New Jersey, 2011, 83–89; M. F. Friedman, The United States and the 1925 Paris Exposition: Opportunity Lost and Found, *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 13, No. 1 (fall–winter 2005–2006), 94–119.



Међународна изложба у Паризу 1925. године, Мост Александра III
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Павиљони на изложби декоративних уметности у Паризу 1925. године
Извор: wikipedia.org



Пропозиције за учешће на изложби биле су веома строге.⁴¹³ Изложбени предмети били су подељени у 37 категорија.⁴¹⁴ Издвајање индустријске уметности (франц. *l'art industriel*), као посебне категорије у оквиру примењених уметности,⁴¹⁵ додатно је нагласило жељу организатора да истакне препород француске уметничке сцене и да издвоји стил који ће, осавремењивањем елемената из прошлости, одговарати друштвеном, културном и уметничком преображају.⁴¹⁶ У том контексту би требало тумачити архитектуру свих сајамских објеката. Ипак, када се сагледава као целина, рекло би се да је изложба највећи допринос дала у креирању новог начина стварања декоративне уметности који је касније по њој добио назив *ар деко*.⁴¹⁷

Павиљон Краљевине СХС на изложби у Паризу 1925. године

Период после 1918. године у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца био је период изградње. Нова држава, на проширеној територији, коју одликују природне, друштвене, верске и културне разлике, али и неуједначеност у економском и привредном развоју, била је суочена са великим последицама разарања, па је пролазила кроз различите фазе у изградњи одговарајућег државног система.⁴¹⁸ Покушај унапређења културног живота обележила је инспирисаност француским узорима и тежња за достизањем њихових домета у оквирима локалне културе и уметности. Како авангардни поступци свођења облика на ниво апстракције још увек нису сматрани прикладним за идеолошко-државну функцију на изложбеним павиљоним,⁴¹⁹ на

⁴¹³ А. Копрчина, Обликовање метала на изложби декоративних уметности у Паризу 1925. године у хрватској дигиталној изложби КШС, *Peristil* 51, 2008, 89.

⁴¹⁴ Аноним, Декоративна изложба у Паризу, *Илустративни лист*, бр. 14, 5. 4. 1925, 12.

⁴¹⁵ П. Васић, *Примењена уметност у Србији 1900–1978, Пролејомена за историју примењених уметности код нас*, Београд, 1981, 19.

⁴¹⁶ Упркос реминисценцијама, забрањено је било копирање и имитирање историјских стилова, да се не би угрозила креативна слобода уметника. *Conditions générales d'admission*, in: *Catalogue général officiel: Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, 28.

⁴¹⁷ Термин *ар деко* изведен је из назива Међународне изложбе декоративних уметности у Паризу 1925. године. У употреби је од 1960-их, односно од организовања ретроспективе ове париске изложбе у Музеју декоративне уметности 1966. године и тада је термин *Le Style 1925* замењен термином *ар деко*. Званично је почео да се користи од 1968. године када је објављена књига *Art Deco of the Twenties and Thirties* (Bevis Hillier). О томе: М. Просен, *Ар деко у српској архитектури...*, 34. З. Manević, *Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture...*

⁴¹⁸ Љ. Димић, *Културна историја Краљевине Југославије 1918–1941...*, 23–25.

⁴¹⁹ Видети: T. Gronberg, *Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exposition...*

објектима намењеним за репрезентацију је на модеран начин интерпретирана архитектура практикована у Француској у претходним вековима.

Наступ Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца организовало је Министарство трговине и индустрије, а под покровитељством краљице Марије Карађорђевић. Краљевина је добила позив од француских организатора 1922. године.⁴²⁰ Одлуку да учествује донела је три године касније, готово пред сам почетак изложбе, схвативши колико би то допринело јачању колективног идентитета и промоцији нове државе у свету.⁴²¹ Нестабилни односи у унутрашњој политици били су разлог оклевања, јер је смена водећих коалиција у краљевој влади изазивала и смену представника Одбора за организацију изложбе у Паризу.⁴²² Како је ово био први наступ након уједињења Срба, Хрвата и Словенаца, и уједно прилика да се потврди континуитет идеје коју је најавила претходна међународна изложба, презентација је морала бити успешна. Предложено је да се оснује неколико мањих организационих одбора: у Београду, Загребу, Љубљани, Сарајеву и Сплиту,⁴²³ да се за комесара изложбе постави архитекта и аутор пројекта српског павиљона на изложби у Торину Бранко Таназевић,⁴²⁴ а за његове помоћнике именују архитекта Петар Бајаловић,⁴²⁵ председник Занатске коморе у Београду Милан Стојановић,⁴²⁶ инспектор у Министарству трговине и индустрије др Душан Пантић, професор Трговачке академије у Љубљани др Фран Јуванчич и Хуго Хофман, пуковник у пензији.⁴²⁷ О избору предмета који би се излагали у Паризу одлуку

⁴²⁰ Д. Јанковић, Поводом предстојеће међународне изложбе у Паризу 1924. године, *Мисао*, св. 59/60, 1922, 936; Ј. Гргашевић, Изложба нашег уметног обрта у Паризу, *Лейпцигска Мајшице српске*, књ. 305, св. I–II, 1925, 102.

⁴²¹ А. Корџина, *Oblikovanje metala na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine...*, 89. Краљевина СХС је била и финансијски и духовно ослабљена након Првог светског рата. Политичка нестабилност, економски и социјални проблеми били су разлог дугог одлагања одлуке о прихватању учешћа на париској изложби 1925. године.

⁴²² А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 136–137.

⁴²³ У тим одборима су били: др Душан Пантић, Томислав Кризман, др Ђуро Сабо, Бранко Таназевић, Бранко Шеноа, Јосиф Букавац, др Фран Равник, Вејсл Ђурчић, др Владимир Ткалчић, Јаша Гргашевић, др Фран Јуванчич, Хуго Хофман и Хелен Балдасар. Наведено према: АЈ, МТИ, 62–821–270, бр. 689, 26. 1. 1925; *Catalogue général officiel: Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, 3, 4; А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 137.

⁴²⁴ АЈ, МТИ, 62–821–270, Решење Организационог одбора МТИ, 23. 1. 1925.

⁴²⁵ АЈ, МТИ, 62–821–270, Решење Организационог одбора МТИ, бр. 689, 26. 1. 1925.

⁴²⁶ АЈ, МТИ, 62–821–270, Решење Организационог одбора МТИ, бр. 690, 26. 1. 1925.

⁴²⁷ АЈ, МТИ, 62–821–270, Решење Организационог одбора МТИ, бр. 694, 26. 1. 1925.

би доносио жири, односно председник жирија Томислав Кризман.⁴²⁸ У *Обзору* је 5. јануара 1925. године упућен и јавни позив за потенцијалне излагаче, истакнути су захтеви француске владе, а поменут је и конкурс за пројекат југословенског павиљона.⁴²⁹

Први нацрти за павиљон Краљевине СХС урађени су много раније и без конкурса – на пролеће 1924. године, након што су Министарски савет и представници владе проценили да би учешће у Паризу могло створити врло повољне предуслове за афирмацију „младе” државе у свету.⁴³⁰ Међутим, тензија у односима између Министарства грађевина и Одбора за организацију први пут се осетила на седници тог Одбора одржаној 19. јуна исте године, а нарочито у коментарима и критикама упућеним поводом планова за национални павиљон. Сматрајући их неадекватним за промоцију идеје о јединственом и аутентичном идентитету конститутивних народа, Одбор је одбио раније урађене нацрте, па предложио да се ангажују Јоже Плечник или Стјепан Хрибар да ураде нове предлоге. Плечник се није дуго бавио задатком, јер је препустио посао Ивану Вурнику, док је Хрибар урадио пројекат и предао га Одбору.⁴³¹ Министарство трговине и индустрије Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца је ту одлуку превидело, те је, недуго након седнице на којој су затражене нове скице, ангажовало Мирослава Крајчека из Београда, као главног архитекту за израду националног павиљона и Душана Јанковића, за послове уређења ентеријера.⁴³²

⁴²⁸ Осим Кризмана, у жирију су били и Х. Балдасар, Ф. Тратник, М. Живановић. АЈ, МТИ, бр. 689, 26. 1. 1925; Ј. Гајер, *Dizajn kao umjetnički ideal: Tomislav Krizman i počeci dizajna u Hrvatskoj*, *Конјипра* 7, Zagreb, 1992, 12–13; Иста, *Art deko i mod(ern)a, Život umjetnosti* 54/55, Zagreb, 1993/1994, 7–9; Иста, *Art deko i afirmacija modernog dizajna, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951*, Zagreb, 2000, 196–203; Б. Поповић, *Мода у Беојрагу 1918–1941*, Београд, 2000, 235; Р. Марковић, *Изложба декоративних и индустријских уметности у Паризу*. Наш павиљон, *Време*, 30. 8. 1925, 4.

⁴²⁹ *Obzor*, 5. 1. 1925, 4.

⁴³⁰ Интензивни састанци почели су се организовати од средине јула 1924. године. Највише се разговарало о могућности да Краљевина СХС због финансијских проблема, који су последица рата, не би могла да покаже своје културно богатство на најбољи начин. Ипак, одлуци о прихватању позива допринела је потврда учешћа Бугарске и Мађарске. Влада Краљевине СХС је страховала због гласина да ће ове две суседне земље уметничке знаменитости Краљевине СХС представити као своје. АЈ, МТИ, 65–821–270, записник са седнице одржане у Министарству трговине и индустрије, 17. 7. 1924; Ј. Грешевић, *Изложба нашег уметног обрта у Паризу...*, 7; Б. Поповић, *Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности у Паризу 1925. године*, *Зборник Народној музеја XVI/2*, 1997, 234.

⁴³¹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 138.

⁴³² АЈ, МТИ, 65–821–270, Решење Организационог одбора МТИ, бр. 3651; АЈ, МТИ, 65–821–270, бр. 57, 9. 1. 1925; Д. З. Милићевић, *Међународна изложба декоративних и индустријских уметности у Паризу*, *Полишика*, 17. 1. 1925, 7; А. Игњатовић,

Избор Крајчековог решења без конкурса и расписивање лицитације изазвао је нове немире на првој седници Одбора у 1925. години (10. 1. 1925. године), па су чланови Организационог одбора били одлучнији у инсистирању да се изгласа решење које је за национални павиљон понудио загребачки архитекта Стјепан Хрибар.⁴³³ Да расправа не би добила озбиљније размере, прихваћено је компромисно решење и Мирослав Крајчек је именован за помоћника главног комесара изложбе, Бранка Таназевића (други помоћник је био Богдан Несторовић), док је за главног пројектанта проглашен Хрибар,⁴³⁴ коме ће на уређењу ентеријера помагати Томислав Кризман.⁴³⁵

Излагачка политика пратила је уобичајене обрасце промовисања националних, културних и расних идентитета, иако је у програму изложбе, као главни повод за организовање, издвојен напредак примењених уметности. Пошто у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца није била довољно изражена свест о потреби за декоративним уметностима, али је жеља за повезивањем са француским уметничким круговима била више него очигледна, унапређење декоративних уметности је постало приоритет,⁴³⁶ те би у том смислу пројекат архитекте Крајчека могао да се тумачи као скупина декоративних и естетских мотива уобичајених за локалне градитељске интерпретације у различитим регијама краљевине. Према његовој замисли, павиљон је требало да буде грађевина кубичне структуре, са реминисценцијама на градитељство свих етничких заједница у саставу краљевине, а уједно и подстрек за нашу нову архитектуру.⁴³⁷ Да би павиљон приказао модеран југословенски дом комбиновали би се стубови из неимарства карактеристичног за Шумадију, кровни део који се виђа у Македонији, улази и излази типични за Далмацију или Босну, док би тераса била урађена по узору на доксате заступљене у архитектури јужне

Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године..., 138–139. Душан Јанковић је у време одржавања изложбе живео у Паризу и био је врло успешан у примењеним уметностима. Такође, био је једини српски уметник чија су се дела нашла и у другим поставкама на овој изложби (у Павиљону француске декоративне уметности). Б. Поповић, *Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности...*, 235.

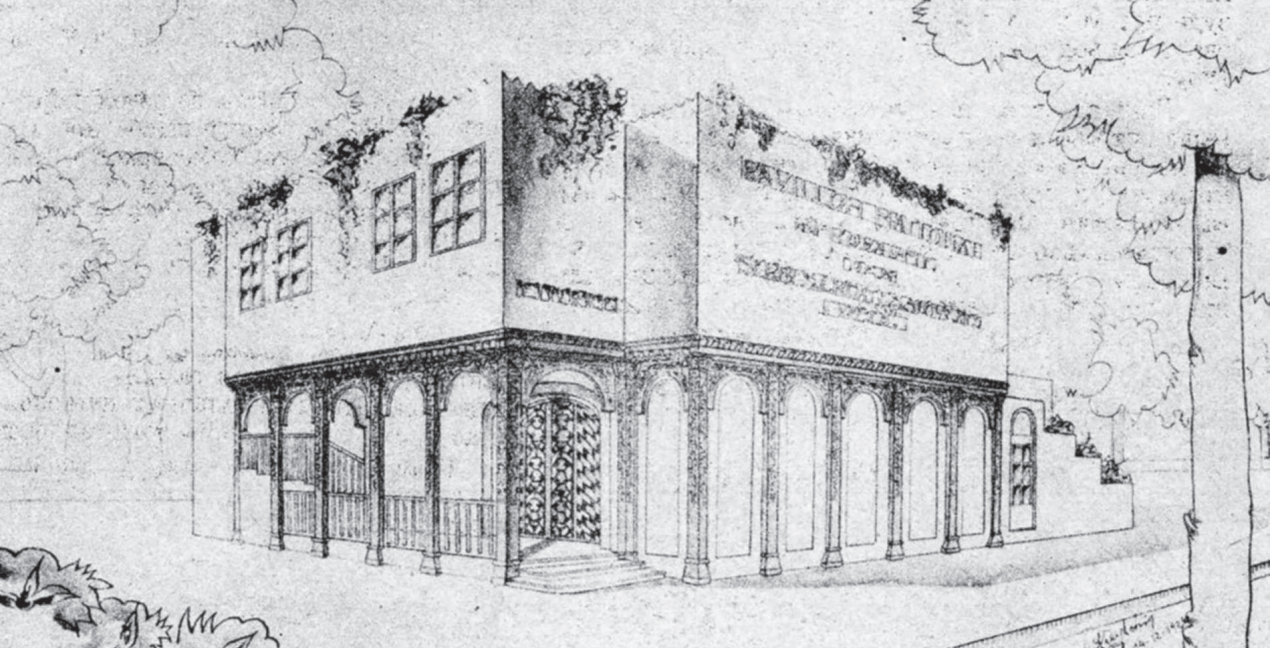
⁴³³ АЈ, МТИ, 65–821–271, Записник са седнице Организационог одбора у Паризу, 19. 1. 1925; А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 139.

⁴³⁴ АЈ, МТИ, 65–821–270, бр. 3/1925, Писмо председника Организационог одбора министру трговине и индустрије.

⁴³⁵ J. Galjer, *Dizajn kao umjetnički ideal...*, 12–13.

⁴³⁶ Д. Јанковић, *Поводом предстојеће међународне изложбе...*, 936.

⁴³⁷ Аноним, *Ми на изложби у Паризу. Пројекти за наш павиљон на Међународној изложби декоративних и индустријских уметности у Паризу, Илустрирани лист*, бр. 4, 25. 1. 1925, 12–13.



Пројекат павиљона, аутор Мирослав Крајчек
Извор: *Илустрирани листи*, бр. 4, 25. 1. 1925. (архива Народне библиотеке Србије)

Србије.⁴³⁸ Светлост би у унутрашњост павиљона допирала кроз стаклени кров, чије би ивице биле дискретно сакривене црепом. Примена стакленог крова смањила би притисак на зидове и тиме их ослободила за излагање предмета.⁴³⁹

Промена интереса публике и водећих политичких кругова утицала је на размишљање о томе како треба да се обликује репрезентативна архитектура. Одлука да се гради павиљон са елементима који евоцирају заступљене облике на територији краљевине правдала се потребом за развијањем оригиналног националног стила.⁴⁴⁰ Нацрт архитекте Крајчека надовезивао се на поруку којом се промовисала Краљевина Србија на изложбама у првој четвртини века. Без обзира на експлицитно навођење извора инспирације за употребљене елементе (Далмација, Босна, Шумадија, Македонија), то су мотиви који су били присутни на грађевинама које су се могле видети на свим просторима на којима је живео српски народ у прошлости. Због тога је у укупном изгледу павиљон остављао утисак балканске архитектуре,⁴⁴¹ чиме се само подвукла заосталост домаће средине

⁴³⁸ Аноним, Ми на изложби у Паризу..., 12.

⁴³⁹ *Ibid.*, 13.

⁴⁴⁰ Учешће краљевине на догађајима као што су интернационалне изложбе потврђује њену независност и напредак после потписивања Версајског споразума. Погледати фонд Министарства трговине и индустрије у Архиву Југославије, фасциклу 270, инвентарску јединицу 821.

⁴⁴¹ К. Страјнић, За част југословенске културе, Поводом нашега учешћа на међународној изложби у Паризу (II), *Српски књижевни гласник* XV, бр. 6, 16. 3. 1925, 462.

у односу на Запад. У другом плану била је чињеница да због расправа о актуелним идеолошким програмима у држави није било довољно времена да се направи пројекат у коме ће бити испоштовани сви захтеви организатора.⁴⁴²

Супротно томе, пројекат који је израдио Стјепан Хрибар био је визуелно неодређенији, али сугестивнији. Спољашњост је у свом хармоничном току стварала привид јединствене заједнице (попут државне границе у географском смислу), а специфичности саставних регија Краљевине СХС могле су да се уоче тек по ступању у ентеријер. Оваква представа била је у сагласности с циљем изложбе да се истакне јасна разлика између декоративне и модерне уметности,⁴⁴³ док се истовремено надовезивала на поруку о културном и политичком идентитету која је презентована на изложби у Риму четрнаест година раније.⁴⁴⁴ Вероватно је то био повод за одбијање Крајчековог предлога, иако се у домаћој историографији негативна рецепција приписује француској изложбеној комисији.⁴⁴⁵ У штампи је пренета изјава једног од архитеката из француског оцењивачког састава који је павиљон описао као „пример једне националне симфоније [...] у линији Дебисија”⁴⁴⁶.

Хрибар, иначе, потиче из средине која је, у поређењу са осталим југословенским регијама, била значајно средиште примењених уметности у годинама између светских ратова.⁴⁴⁷ Он је немачки ђак; студирао је у Дрездену. По опредељењу није био модерниста, али је поседовао

⁴⁴² Краљевина СХС је добила званични позив за учешће на изложби 1922. године., али је одлука о учешћу донета тек крајем 1924. и одмах је приступљено припремама. О томе сведоче сачувана преписка у Архиву Југославије (АЈ, МТИ, 65–821–270), али и: Б. Поповић, Учесће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности..., 233–243; Ј. Грешевић, Изложба нашег уметног обрта у Паризу... Иако се Јаша Грешевић не наводи у службеном каталогу изложбе, вршио је функцију координатора изложбе за све време њеног трајања.

⁴⁴³ О циљевима изложбе и захтевима у каталогу изложбе и J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 133.

⁴⁴⁴ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 135.

⁴⁴⁵ Према писању Бојане Поповић (Учесће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности..., 235), Крајчеков пројекат је одбијен зато што су француски организатори сматрали да није усклађен са захтевима програма изложбе, док Александар Игњатовић у својој дисертацији доказује да је разлог одбијања била, пре свега, идеолошка позадина Хрибаровог пројекта (видети стране 139–141 у дисертацији А. Игњатовића).

⁴⁴⁶ У оригиналу „Vous vous avez donné une symphonie nationale en vous servant de la ligne de Debussy”. Наведено према: Anonim, *Mi na izložbi u Parizu...*, 13.

⁴⁴⁷ „[...] производња декоративних уметничких предмета у Хрватској показивала је значајне квалитете и наговештавала напредак [...]”. У: А. Копрчина, *Oblikovanje metala na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine...*, 90.

квалитете који су га сврстали међу значајне протагонисте модернизма у Хрватској. Анализа његових пројеката показала је извесну зависност ауторског израза од просторног и идеолошког аспекта, па одабрани стил за пројекат париског павиљона треба, најпре, посматрати у том контексту. Ипак, Хрибаров слојевити еkleктицизам је акценат ставио на сваки појединачни део грађевине,⁴⁴⁸ ращчланивши их на самосталне сегменте који потичу из тада младе европске државе, али са веома дугом традицијом.⁴⁴⁹ У том смислу је његов пројекат дао добар архитектонски оквир идеји о саживоту различитих народа у заједничкој држави. Афинитети аутора били су у другом плану, јер су културно-уметнички садржаји планирани на основу интеракције државе, уметника и публике, а у својству друштвено-политичке пропаганде.⁴⁵⁰ Пројекат павиљона и његова декорација морали су указивати на концепт који је збир свих интелектуалних стремљења у држави, што је било у складу са захтевом изложбене комисије. Организатор је дозвољавао угледање на народну архитектуру искључиво у смислу креирања историјског контекста којим се може приказати развој декоративне уметности. Да би локалне традиције биле повезане са савременим тренутком, у изради визуелног сценарија учествовали су и француски организатор (као наручилац), и владајућа елита у Краљевини СХС (као реализатор), и уметници (као неко ко идеји даје физички облик).⁴⁵¹ У таквој атмосфери, присутни архитектонски вокабулар може се тумачити у контексту развоја уметности и у контексту успона националне идеје у годинама после 1918.⁴⁵²

⁴⁴⁸ Ž. Čorak, The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 17, Miami, 1990, 36; Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*, Zagreb, 1934, 237, 242; Исти, *Arhitekt Stjepan Hribar, Čovjek i prostor* 98, 1960, 3; T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata...*, 111–113, 118.

⁴⁴⁹ M. Nikolić, Fenomen arhitekture na svetskim izložbama, u: Šuvaković, M. (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek: Moderna i modernizmi 1878–1941*, tom 3, Beograd, 2014, 451.

⁴⁵⁰ Видети: J. Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, 1992. Џон Шерман се залагао за ангажованије тумачење уметности, нарочито италијанске ренесансе, и на том примеру је објашњавао однос уметника и посматрача. У модерним историографским техникама перцепцијска теорија је повезана са ауторовим методом, али Шерман покушава да истакне да је подједнако важна читава поставка за посматрача, односно, пројекат, начин стварања и поставка у ентеријеру.

⁴⁵¹ Држава је тражила публику којој се свесно обраћала, као и уметника који може понудити решење „проблема” који је постављала поруџбина. A. Ellenius (ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford, 1998.

⁴⁵² Амбиције Краљевине СХС су биле велике, без обзира на чињеницу да је као краљевина уједињених Срба, Хрвата и Словенаца постојала тек седам година. Архитектура јесте била један од индикатора националне припадности становника, јер је градитељство једног народа везано за начин живота, менталитет, друштвено устројство што све ствара дојам о националном неимарству. Међутим, припадници народа који су

У визуелном смислу, остварено је еклектичко дело. Пројекат павиљона темељио се на односу класичних мотива, академске симетричности и модерног кубичног схематизма. О примарности класичног дискурса сведоче формална обележја: наглашавање симетрије и реда, изразита сценичност коју појачава подножје у облику сокла, употреба самосталних стубова, профилисаног забата, касетираног свода (мада од стакла), каријатида (две дрвене светиљке поред степеништа), прозора и ниша у наизменичном ритму. Утицај модерне архитектуре препознаје се у наглашеном функционализму и у волуминозности, коју подстиче употреба одређених грађевинских елемената према принципима савремене архитектуре, односно сходно њиховој функцији. Хрибар је, у покушају стварања импозантне архитектуре, елементима дао отменост класичних стилова,⁴⁵³ али није постигнута монументалност коју поседују античке грађевине или, на пример, Бајаловићев павиљон са изложбе у Риму,⁴⁵⁴ већ је остварен врло динамичан простор који је, упркос ефемерности, приближио универзалне идеале локалној баштини.

Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца добила је место на Краљичином шеталишту, у непосредној близини Велике палате и павиљона Шпаније, Русије, Турске, Грчке, Швајцарске, Италије и Енглеске.⁴⁵⁵ Основа павиљона била је у облику четвороугла, рашчлањеног на изложбени део и улазни трем са импозантним стубовима. Изложбени део био је изведен по моделу двоетажне грађевине са две велике дворане (у приземљу и на спрату) повезане степеништем, које је заузимало централно место.⁴⁵⁶ Кубична

чинили краљевину су у свој културни хоризонт уградили и историјско наслеђе и један дефинисани модел градње и сви су желели да задржи свој „идентитет”, односно да истакну различитост своје народне традиције. Више о тим разликама у: А. Игњатовић, Разлика у функцији и сличности: архитектура руских емиграната у Србији између два светска рата и конструкција српског националног идентитета, *Токови историје* 1, 2011, 63; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја...*, 308–309. Видети и: А. Кадијевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*; Исти, *Between Unitarism and Regionalisms: Architecture in Yugoslavia 1918–1941*, in: *Architecture of independence in Central Europe/Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, Krakow, 2018, 248–274.

⁴⁵³ S., Paviļjon Kraljevine SHS na pariškoj izložbi dekorativnih umjetnosti, *Novosti*, br. 95, 5. 4. 1925, 5.

⁴⁵⁴ Видети поређење Хрибаровог и Бајаловићевог павиљона у: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 134, 136, 141–142.

⁴⁵⁵ F. Tratnik, Međunarodna razstava dekorativne umetnosti, *Jutro*, 7. 5. 1925 (AJ, МТИ, 65–821–270).

⁴⁵⁶ До реализације павиљона и свечаног отварања почетком маја 1925. године, Хрибар је неколико пута мењао пројекат. Првобитна Хрибарева замисао била је да сагради павиљон у облику елипсе. Међутим, организациони одбор то није прихватио јер



Павиљон Краљевине СХС на међународној изложби у Паризу 1925. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

форма је динамизирана раскошно скулпторално и стилски уређеном улазном партијом, проистеклом из споја традиција заснованих на фолклору националних група у Краљевини СХС. За локални градитељски репертоар највише се везала употреба дрвета, као основног материјала у изради конструкције.

Поштовање правила академске праксе исказано је поделом фасада на зоне које одговарају подели спратова испод завршног троструког кровног венца, над којим се уздиже традиционални кров на четири воде. Хоризонтална трака прозора на другом спрату требало је визуелно да олакша масивне зидове, а представљала је наговештај тенденције ка отварању фасаде, која ће постати уобичајена у наредном периоду, а уједно се наслањала на Хрибаров дотадашњи репертоар. Рашчлањавањем фасада остварена је динамика у помало строгом изгледу структуре. Зону приземља са истакнутим соклом одликовали су равни и безорнаментални фронтови. Декоративније решење за свечани улаз на главном прочељу визуелно је унело немир у композицију целине. Бочне фасаде биле су оживљене прозорима. Пет отвора у низу повезивала је заједничка равна греда, мало истурена у односу на раван зида. На задњој, четвртој фасади

је елипсасти облик сматрао „неуметничким”. Видети: *Obzor*, br. 229, 27. 8. 1925; Ђ. Буровић, Наш павиљон на париској изложби, *Полиџиука*, бр. 6125, 5. 7. 1925, 4.

налазио се споредни улаз. Да би се успоставила равнотежа у елементима и у односу на прочеље, споредни улаз је декоративно био решен употребом витража и постављањем сликане композиције на зид изнад надвартика.

Приземна и спратна зона биле су одвојене гредним слојем, стилизованим у облику венца. Спратна зона била је обележена великим бројем прозора (по 13 на дужим и по 10 на краћим фасадама) који су били постављени тако да горњу етажу чине транспарентном и комуникативнијом у односу на приземље. Скромно конципирани отвори нису носили декорацију на дрвеним оквирима. У пројектантском смислу, отварање фасаде представљало је добар потез, јер је привидно олакшавање спратног дела грађевине ублажило монотонију целине, али и поред тога позитивне оцене стручне јавности нису биле бројне.⁴⁵⁷

Иако павиљон на први поглед делује рогобатно, у појединим детаљима се могу препознати елементи уметничке представе. Најизразитија и консеквентна примена декоративне уметности видела се у решењу главног улаза. Монументални портал од резбарене храстовине из Славоније, са орнаментиком преузетом из фолклорне традиције, изведен је у маниру који подсећа на монументални класицизам двадесетих година XX века.⁴⁵⁸ Разноврсне комбинације геометријских мотива, интерпретиране кроз ауторско виђење Војте Браниша, уметане су у дрвени костур да би ритмичношћу и стилизацијом наводиле на метафоричне вредности. Највише су употребљаване цик-цак линије и вегетативни мотиви, јер се надовезују на локално наслеђе у уметности,⁴⁵⁹ али се могу видети и на многим значајним античким и средњоевропским споменицима и та бинарност између нагласка на народности и уплива страних утицаја одговара идеолошкој матрици Хрибаревог павиљона. Због масивне обраде портал је био истурен у односу на габарит грађевине. Узрок за то се може тражити у експресивности и склоности ка декоративизму, особинама присутним чак и у менталитету оних градитеља који су радо прихватили савременије токове.

Ликовности главног прочеља допринела је сликана композиција у форми троугла изнад улаза, коју је у техници фреске извео Јозо Кљаковић. Приказани су два младића и девојка како осликавају керамичке посуде, чиме

⁴⁵⁷ Међу негативним коментарима истиче се Кердићев (Иво Кердић) у којем он критикује Кризмана и наводи да је требало прочистити селекцију предмета и одвојити квалитетније радове. Са Кердићем се сложио и Јаша Гргашевић, истичући да би изложба била успешнија да су се израдили нови предмети, који до тада нису били у употреби, осим што је прављена селекција већ коришћених предмета (видети: J. Grgašević, *Umetni obrt*, Zagreb, 1926, 38).

⁴⁵⁸ M. R. Perović, *Zenitism and Modernist Architecture...*, 93; AJ, МТИ, 65–821–270, бр. 2204, Писмо Таназевића министру трговине и индустрије.

⁴⁵⁹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 142.



Павиљон КСХС у Паризу 1925. године, главни улаз

Извор: збирка фотографија Милоша Јуришића

Павиљон КСХС у Паризу 1925. године, споредни улаз

Извор: Илустровани лист, ванредно издање, 17. 9. 1925. (из архиве аутора)

је јасно указано на сврху унутрашњег реперотара – прославу декоративних уметности. Декоративна уметност је била присутна у савременом животу, као део свакодневице, и у срединама које раније нису имале развијену свест о њеном значају. Уметницима у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца није било непознато да симболичним фигурама на фасади указују на намену објекта, па је у времену кризе на политичком плану и привикавања на нову државну заједницу, прибегивање речнику симбола постало један од прихваћених видова репрезентације у јавности. Због Кљаковићевог афинитета ка класичним узорима, овај „призор идеалне југословенске Аркадије” био је у складу са архаизирајућим облицима портала, док су фигуре својом појавношћу могле да се упореде са Мештровићевим архетипским ликовима и тиме допринесу почетној идеји о „примордијалном југословенском идентитету”.⁴⁶⁰ Споредни улаз био је мање репрезентативан, али је и он имао сликовну декорацију. Јозо Кљаковић је у сегменту изнад отвора насликао две жене које везу и преду вуну.

Из визуре обичног посматрача, ове две композиције појачавају визуелни израз конструкције, те се значај придаје њиховој ликовној и физичкој интеракцији са контекстом на који се аплицирају. Без обзира што

⁴⁶⁰ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 142.

естетика има предност у односу на интуитивно мишљење у покушајима тумачења уметности, не може се потпуно занемарити субјективни осећај када се приступа анализи овог павиљона. Представа коју субјективно посматрамо у одређеном павиљонском простору је семантичка и треба истовремено да изазове осећај страхопоштовања и топлине. Требало је да фреске Јоза Кљаковића асоцијативно наведу посматрача на оно што је у павиљону изложено, док су симболички могле да указују на пожељан тип Југословена, у смислу расе.⁴⁶¹

По квадратури, овај павиљон је био међу најпространијим изложбеним просторима којима се Србија, а касније Југославија представљала у годинама између 1900. и 1941. Док је екстеријер остао веран класичним принципима пројектовања, карактеристике савремене архитектуре биле су боље изражене у ентеријеру. Због компактне основе, унутрашње јединице биле су слично структурисане и прилагођене положају и функцији. Идеја је била да се декоративна уметност искаже као индивидуалистичка, па самим тим и динамична, те се организација простора није заснивала на некој посебној теорији.

Простор је, ипак, добио едукативну сврху, јер су одабране композиције са историјским наративом јасно указивале на идентитет краљевине. Основна замисао аранжмана била је буђење меморије на догађаје који су довели до националног ослобођења и уједињења Срба, Хрвата и Словенаца у нову државу. Сходно обавези истицања традиције декоративне уметности на том простору, наглашене су специфичне регионалне карактеристике сваке од нација које су чиниле краљевину, те је павиљон постао репозиториј сакупљених предмета, у којима су се огледали укуси, склоности и финансијска моћ народа који се у њему представљају.⁴⁶² Одлучујући фактор у одабиру уметнина била је њихова могућност да преузму улогу репрезента културног и друштвеног статуса Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Излагани су и свакодневни предмети који су указивали на везу народа са прошлошћу, али су постављани у специфичне односе да би добили улогу мнемоничких помагала у реконструкцији одређених догађаја.⁴⁶³

На опремању павиљона ангажован је велики број уметника, иако није било многих познатих уметничких радионица међу излагачима, јер нису успеле да за кратко време припреме и реализују свој програм. О селекцији и аранжману изложених предмета бринули су Томислав Кризман и

⁴⁶¹ Видети у монографији Александра Игњатовића (*Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*) поглавље „Obličje sinkretizma: različitost u jedinstvu”, али и истраживање Јована Цвијића: *Психичке особине Јужних Словена* (Београд, 2006).

⁴⁶² А. Stamenković, *Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama...*, 76.

⁴⁶³ Ž. Čorak, *The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris...*, 36.



Павиљон Краљевине СХС у Паризу 1925. године, приземље и степениште
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Павиљон Краљевине СХС у Паризу 1925. године, композиција „Коло”
Извор: *Илустровани лист*, ванредно издање, 17. 9. 1925.
(из архиве аутора)



Владимир Ткалчић, тада кустос Етнографског музеја у Загребу и секретар Изложбе декоративних уметности и индустрије у Паризу.⁴⁶⁴

Улаз у павиљон водио је у велику изложбenu дворану, са двокраким степеништем на супротној страни, у којој су приказани примењена уметност домаће производње и уметнички и ауторски примерци изведени у радионицама.⁴⁶⁵ Најзначајнији експонати распоређени су у шест витрина. Међу предметима инспирисаним фолклорним мотивима (ћилими, народне ношње, везови, чипке, јастуци, дрворезбарене и кожне кутије итд.), нашли су се примерци уметничке обраде књига, издања београдских, загребачких и љубљанских издавачких кућа и радови Томислава Кризмана, Петра Добровића, Миливоја Узелца, Анке Мартинић, Љуба Бабића и Вилка Гецана.⁴⁶⁶

Уз степениште које је из приземља водило на спрат налазиле су се две дрвене скулптуре мушкарца и жене, са светиљкама изнад главе, ауторски рад Франа Кршинића. Анализирајући ликовни израз овог павиљона, поједини тумачи их идентификују као једине праве акценте модерне декоративности у ентеријеру,⁴⁶⁷ док други у њима препознају реминисценције на египатску и асирску уметност. Дуж истог степеништа Владимир Бецић је извео композицију *Коло*. Значај ове композиције препознат је у разноврсним југословенским народним ношњама, којима се на симболичан начин указивало на народе који су ушли у састав Краљевине СХС и на разноврсност њихових етничких, културних и регионалних идентитета. У истом контексту требало би тумачити и витраже на прозорима павиљона, са мотивима жанр-сцена из сеоског живота и анђелима свирачима, али и издвајање Босанске собе, Далматинске трпезарије и Словеначке спаваће собе у одвојене целине у оквиру секције у Великој палати. Нацрте за витраже израдили су Мило Милуновић, Маријан Трепше, Максимилијан Ванка, Златко Шулентић и Јозо Кљаковић.⁴⁶⁸

Централну позицију у просторији на спрату заузимали су портрети краља Александра и краљице Марије Карађорђевић, које је осликао Томислав Кризман. Испод њих, на ћилиму са фолклорним мотивима и цветним аранжманом, био је постављен бронзани штит, рад Ивана

⁴⁶⁴ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925*, 5; J. Galjer, *Dizajn kao umjetnički ideal*, 12–13; Иста, *Art deko i mod(ern)a...*, 7–9.

⁴⁶⁵ А. Копрчина, *Oblikovanje metala na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine...*, 90.

⁴⁶⁶ Б. Поповић, *Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности...*, 237.

⁴⁶⁷ Ђ. Ђуровић, *Наш павиљон на париској изложби...*, 9.

⁴⁶⁸ Б. Поповић, *Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности...*, 236.



Павиљон Краљевине СХС у Паризу 1925. године, ентеријер на првом спрату
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Мештровића, на коме су приказане битке Срба, Хрвата и Словенца за уједињење.

Селекцијом изложбених предмета настојала се обухватити квалитетна производња из свих делова краљевине. Развој нове уметничке естетике остао је у другом плану, јер је фолклорни елемент био изразито доминантан. Такође, веома евидентна била је и потреба заступљених уметника да се надовежу на предратну ситуацију у друштвеним темама. Охрабривањем реинтерпретација историјских стилова, на захтев организатора, избегнуто је стварање приказа нове друштвене реалности, коју је почела да обележава напетост међу народима у краљевини.

Краљевина СХС је, поред националног павиљона, имала секције у Великој палати и на Еспленеди инвалида.⁴⁶⁹ Архитекта Драго Иблер уређивао је секцију у Великој палати, коју су чинила два изложбена простора.⁴⁷⁰ У простору поред Дворане Конгреса били су изложени предмети из домаћинства,

⁴⁶⁹ *Obzor*, бр. 229, 27. 8. 1925.

⁴⁷⁰ Драго Иблер (1894–1964) знаменити је загребачки архитекта. Архитектуру је студирао у Дрездену, а усавршавао се у Берлину. Његову улогу у реализацији изложбе, уз анализу секција и посебан осврт на уређење простора у Великој палати, обрадила је Жељка Чорак у монографији *U funkciji znaka – Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*. Сценографије и нацрти костима Љуба Бабића награђени су главном наградом (*Grand Prix*) и били су изложени у Великој палати као део антологијске изложбене поставке позоришне секције, чији је аутор био Драго Иблер. У Великој палати су, такође, биле изложене макете, сценографије, фотографије и друго у реализацији професора и



Изложбени простор у Великој палати
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

накит и позоришна уметност, а у простору на првом спрату је представљена настава у Краљевини СХС.⁴⁷¹ У оквиру програма репрезентације, Лујо Војновић је одржао предавање о југословенској цивилизацији (*La civilisation yougoslave*), чија је политичка обојеност била јасно изражена у формулацијама којима се покушало показати место југословенске нације у међународним културним и политичким активностима.⁴⁷²

Секцију на Еспленеди инвалида уредио је архитекта Петар Бајаловић и у оквиру ње је била представљена архитектура у Краљевини СХС.⁴⁷³ Поред тога, у истој алеји је према пројекту архитектке Бранислава Којића изграђен мањи објекат у својству продавнице са кафаном у којој су посетиоци изложбе могли да пробају традиционална јела и пића.⁴⁷⁴

ученика уметничких школа из Загреба и Сплита. А. Koprčina, *Oblikovanje metala na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine...*, 92.

⁴⁷¹ АЈ, МТИ, 65–821–270, Краљевина СХС на изложби декоративних уметности, извештај секретара изложбе, 13. 2. 1925.

⁴⁷² АЈ, МТИ 65–821–271, Писмо министра трговине и иднустрије Ивана Крајача министру спољних послова, пов. бр. 11, 30. 10. 1925. године. Наведено према: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 147. Такође, према речима Игњатовића, Лујо Војновић је био присталица идеологије југословенства по опредељењу, па је делегирање њега да прича о југословенској цивилизацији указало на „идеолошки курс” Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.

⁴⁷³ Наведено према каталогу *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, 1925, 25.

⁴⁷⁴ АЈ, МТИ, 65–821–270, Краљевина СХС на изложби декоративних уметности, извештај секретара изложбе, 13. 2. 1925; Ђ. Ђуровић, *Наш павиљон на париској изложби...*



Босански киоск на изложби у Паризу 1925. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Након што је израда националног павиљона поверена Стјепану Хрибару, а да би се ублажило незадовољство у Министарству грађевина изазвано том одлуком, Министарство трговине и индустрије расписало је нови конкурс за продавницу која ће са павиљоном чинити национално-идентитетску целину. На конкурс је могла учествовати искључиво београдска секција Удружења југословенских инжењера и архитеката.⁴⁷⁵ Од приспелих осам решења, прву награду добио је Бранислав Којић, за пројекат под називом *Paris*, а другу Милан Злоковић, за пројекат *Кроз народ ка новој уметности*.⁴⁷⁶ Злоковићев пројекат, са фолклористичким мотивима који асоцирају на српски национални стил, није оцењен као прикладан за репрезентацију идеје о југословенском идентитету на коју већ указује Хрибаров павиљон.⁴⁷⁷

Изведена Којићева замисао привлачила је пажњу, што својим изгледом дрвене кућице у форми киоска, што издвајањем из целине југословенског изложбеног простора. Налазила се преко пута павиљона, наспрам

Подаци о изложеним предметима могу се наћи у каталогу изложбе *Catalogue général officiel: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes – Paris, 1925. / section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, Paris 1925.*

⁴⁷⁵ АЈ, МТИ, 62–821–270, Извештај Министарства трговине и индустрије, бр. 2615, 13. 3. 1925.

⁴⁷⁶ АЈ, МТИ, 62–821–270, Записник рада Оцењивачког жирија за преглед поднетих планова-скица за продавницу на изложби Декоративне уметности у Паризу, бр. 2341, 6. 3. 1925.

⁴⁷⁷ А. Кадијевић, *Један век изражења националној сцили...*, 131; М. Ђурђевић, *Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965), Годишњак рада Београда XXXVIII*, 1991, 148.

монументалног портала.⁴⁷⁸ У уметнички концепт павиљона се уклопила по карактеристичним декоративним стрехама у национализованом ар нуво стилу, које су истовремено представљале и традицију и модерност: традицију због употребљеног материјала, а модерност због начина стилизације.⁴⁷⁹ Ако се занемари чињеница да је Бранислав Којић у време одржавања изложбе радио у Министарству грађевина,⁴⁸⁰ издвајање босанске културе у посебан објекат довело је у питање уклапање у шири друштвени концепт који је краљевина желела да промовише у Паризу.⁴⁸¹

Традиционалан и конзервативан архитектонски склоп киоска на први поглед не указује на типичне елементе босанске народне архитектуре. То су више инспирације изведене из концепта изложбе, а иза тога се крила суштински модерна структура.⁴⁸² Тај моменат потврђује прекид континуитета предратног архитектонског стваралаштва, изазван револуционарним друштвеним променама, на који је врло очигледно упућивало Хрибарово решење за павиљон. У складу са тим, разлоге за прихватање Којићевог предлога са наглашеном оријенталном нотом треба, пре свега, тражити у политичким, економским и културним интерпретацијама југословенског идентитета.⁴⁸³

Архитектура босанског киоска би могла да се тумачи кроз две линије континуитета. Прво, организатори париске изложбе донели су одлуку да се репрезентативне представе страних колонија издвоје из официјелних павиљона и сместе на Еспленаду инвалида.⁴⁸⁴ Према томе, поставља се питање да ли је Краљевина СХС гледала на Босну и Херцеговину као на колонију коју треба „цивилизovati”. Осим тога, краљевина је у складу са својом репрезентативном политиком имала потребу да истакне западноевропски карактер своје културе, па би било какво повезивање са оријенталним наслеђем значило да се она још није ослободила својих традиционалних схватања и изазвало би погрешна тумачења њене представе.

Улогу другачије културе у југословенској заједници Босна је добила због свог оријенталног наслеђа, и то је у поређењу са националним

⁴⁷⁸ A. Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions at the Paris World Exhibitions in 1925 and 1937*, *Centropa*, Vol. 8, No. 2, May 2008, 186–197.

⁴⁷⁹ Lj. Blagojević, *Modernism in Serbia: Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941...*, 92; A. Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions...*, 190.

⁴⁸⁰ A. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 191.

⁴⁸¹ Више и томе: A. Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions...*, 190.

⁴⁸² *Catalogue général officiel: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, 1925.

⁴⁸³ *Ibid.*, 194.

⁴⁸⁴ Осим Босанског киоска, на Еспленади инвалида су били постављени и турски и грчки киосци, у којима су посетиоци могли да попију кафу или да пробају нешто од традиционалних специјалитета.

павиљоном исказано другачијом архитектуром, другачијим унутрашњим уређењем и другачијим експонатима.⁴⁸⁵ Формална разлика између оријенталне представе балканске провинције и модерне кубичне форме националног павиљона представљала је имитацију европске праксе и била је у сагласности са основним циљем политичке елите, а то је репрезентација модерности.⁴⁸⁶ Карактер јој је одредила и функција приказивања сложеног система знања о југословенству, обухватајући примордијалност југословенске нације, аутентичност и шароликост културе и припадност југословенске државе породици цивилизованих.⁴⁸⁷ Сва три аспекта југословенске идеје овде су присутна (примордијалистички, синкретистички и универзалистички), те отуда потичу таква селекција и демонстрација прижељкиваног идентитета у међународним оквирима.

Сагледавањем сачуваног материјала о изложби, тумачењем литературе, архитектонских нацрта и пратеће документације, анализом других павиљона и општег расположења, може се закључити да су критике које је покренула ова изложба биле наглашеније.⁴⁸⁸ Ни представљање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца није прошло превише запажено. Иако је знаменити француски византолог и професор Габријел Мије (Gabriel Millet) написао у изложбеном каталогу уводни текст о павиљону Краљевине СХС и његовој поставци,⁴⁸⁹ слабо интересовање и генерални утисак „провинцијалне” уметности могао би да се припише недостатку времена за извођење павиљона и његово опремање.⁴⁹⁰ Иако је у идеолошком смислу овим павиљоном означена оријентациона тачка једног идеолошког хтења, које конвертовањем форме досеже одређени квалитет у архитектури, у естетском смислу се за павиљон везало мишљење да „нити је модеран [...] нити националан”, док се за изложену уметност сматрало да указује на кризу стваралаштва, али не толико због недостатка квалитета, већ више због неинформисаности.⁴⁹¹ И поред тога, изложба је подстакла развој градитељства и других уменичких дисциплина у Краљевини Срба, Хрвата и

⁴⁸⁵ Ђ. Ђуровић, Наш павиљон на париској...

⁴⁸⁶ А. Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions...*, 190.

⁴⁸⁷ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет и у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 194.

⁴⁸⁸ Вођене су полемике (укључујући и Ле Корбизијеову) око онога што је на изложби представљено као „екстравагантно”. Према мишљењу Ле Корбизјеа, изложба је требало да укаже на „савремене проблеме стамбене изградње и планирања насеља, а не на функционалност ефемерних и фриволних представа”. Више о томе: Т. Gronberg, *Athentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exposition...*

⁴⁸⁹ G. Millet, *L'art décoratif et industriel dans le Royaume des S. H. S 1925*, in: *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Section serbe-croate-slovène*, Paris, 1925, I–V.

⁴⁹⁰ Б. Поповић, Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности у Паризу 1925. године..., 241.

⁴⁹¹ Ђ. Ђуровић, Наш павиљон на париској изложби...

Словенаца. Примера ради, ослободила је уметнике у жељи да своју креативност ангажованије усклађују са савременим тенденцијама у свету, да импровизишу у тражењу уметничког израза који одговара модерном животу и да томе прилагођавају вредности националне традиције.⁴⁹²

На глобалном плану, ова париска изложба указала је на велике напоре уложене у обнову декоративне уметности у Француској, која је у том тренутку заостајала за другим земљама. Недостајале су јој институционална и финансијска подршка, јер су занатлије и индустријалци одбијали да осавремене начине израде уметничких, декоративних предмета, стрепећи да ће изгубити препознатљивост и, на крају, идентитет.⁴⁹³ У пропозицијама је јасно било истакнуто да Французи траже модерну уметност, али је изложба показала да је постојао проблем у дефинисању позиције француске културе у односу између традиционалног и модерног.⁴⁹⁴ Први парадокс представља избор традиционалног места за одржавање, које је захтевало да се нови објекти ускладе са грађевинама из XIX века,⁴⁹⁵ уз потребу за стварањем нове уметности искључиво према традиционалним параметрима. На основи те идеје били су распоређени експонати на изложби – луксузни и аутентични уметнички предмети наспрам индустријски произведених.⁴⁹⁶ На други парадокс указале су две струје које су обележиле ситуацију у уметности у време одржавања изложбе. Једна струја је наслеђена из прошлости и сумњичава је према модернизацији, док је друга струја окренута ка будућности и новој индустријској револуцији. Тако посматрано, рекло би се да је ова изложба била покушај да се уметност не сведе на масовно произведене објекте, да се не подржи копирање и да уметник буде укључен у стварање уметничког дела од почетка до краја производног процеса.

⁴⁹² М. Просен, *Ар деко у српској архитектури...*, 60. Како је културна средина тридесетих година прошлог века, између осталог, била обележена посматрањем Византије кроз дискурс модернизма и, нарочито, ар декоа, неколико будућих истакнутих представника српског модернизма били су студенти Габријела Мијеа. Више о томе у: А. Илијевски, Српски архитекти на студијама код Габријела Мијеа и њихов допринос професоровим публикацијама, у: Д. Прерадовић, М. Марковић (ур.), *Габријел Мије и истраживања сцаре српске архитектуре*, Београд, 2021, 250–285.

⁴⁹³ Футуризам, фовизам и кубизам, одлике француске естетике двадесетих година прошлог века, подједнако су биле присутне као ар нуво и ар деко. Видети и: J. Kostova, *Spectacles of Modernity...*, 92.

⁴⁹⁴ У Француској је постојало мишљење да би модерна технологија могла да вулгаризује декоративну уметност, па је спрам тога одређен циљ изложбе: да се покаже луксуз и јединственост занатства и мануфактуре.

⁴⁹⁵ J. Kostova, *Spectacles of Modernity...*, 97.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 129.

Међународна изложба у Филаделфији 1926. године

Стварање независне америчке државе обележено је ратовима и одређеним политичким, економским и друштвеним процесима из којих се профилсала спољна политика која уводи нову империјалну силу на светско тло.⁴⁹⁷ Настојање Сједињених Америчких Држава да повећавају тржиште и дефинишу интересне сфере утицало је на ток и резултате друштвено-политичких дешавања у Европи у периоду око Првог светског рата. С обзиром на чињеницу да су становништво Сједињених Америчких Држава чинили народи различитих националних, религијских и политичких опредељења, сентименталне тежње нису имале неки утицај на организацију јавног живота.⁴⁹⁸ С проглашењем аутономности започет је период развоја производње, рударства, индустрије и пољопривреде (осим за време кратке кризе око 1907. године). Да би се прославио успех и, уједно, сећање на остварење независности, за годину 1926. најављена је велика интернационална изложба у Филаделфији (енг. *Sesquicentennial International Exhibition*).

Изложбом је требало обележити 150 година од потписивања Декларације независности. У периоду између 31. маја и 30. новембра 1926. године⁴⁹⁹, на простору у јужном делу Филаделфије, између Навал Јарда (енг. *Naval Yard*) и Авеније Пекер (енг. *Packer Avenue*), са једне стране, односно Десете и Двадесетпрве улице, са друге, организован је међународни сајам. Како је требало да обележи најважнији догађај у историји САД, организација је пажљиво планирана и изложба се дуго припремала. Гледано по трошковима, држава је била на губитку, али је манифестација запамћена по веома импозантном изгледу грађевина. Највећу пажњу привукли су главни улаз на простор изложбе, обележен репликом Звона слободе

⁴⁹⁷ О утицају политичких, економских и друштвених услова на стварање нових, модерних нација видети: Е. Hobsbaum, *Нације и национализми од 1780, Program, mit, stvarnost*, Beograd, 1998, 15.

⁴⁹⁸ Верска толеранција прихватила је начела јавног права на којима се темељио Устав, а расправе нису имале сврху јер је живот у многонационалној заједници другачије организован. Р. Renuvo, *Европска криза и Први светски рат...*, 51.

⁴⁹⁹ Идеја о организацији изложбе јавила се 1916. године, али је због ратних околности није могла бити одржана. Погледати извештај генералног директора изложбе Влади Краљевине СХС: АЈ, МТИ 286–872–875, 17. 3. 1925. године.



Звоно слободе, један од симбола на међународној изложби у Филадельфији 1926. године
[wikipedia.org](https://www.wikipedia.org)

Спортски стадион на међународној изложби у Филадельфији 1926. године
[wikipedia.org](https://www.wikipedia.org)



(енг. *The Liberty Bell*), и спортски стадион (енг. *Municipal Stadium*),⁵⁰⁰ организован као простор за окупљање патриота.⁵⁰¹ Многи павиљони нису били завршени до отварања изложбе, па су накнадно отворани.

Позив Краљевини СХС за учешће на филаделфијској изложби стигао је средном марта 1925. године. Међутим, Влада је тек почетком октобра донела одлуку да учествује.⁵⁰² Организација је поверена Министарству трговине и индустрије, које је у договору са другим министарствима и привредним и културним установама до краја децембра саставило комисију која ће бринути о селекцији експоната.⁵⁰³ Чланове те комисије чиниле су истакнуте јавне личности које је изабрао министар Крајач: народни посланици Васа Н. Јовановић и др Луј Кежман, потпредседник Хрватске сељачке странке Јосип Предавец, директор Пољопривредног факултета у Загребу Ото Франгеш, генерални секретар Трговинско-обртничке коморе из Љубљане Франо Вингишер, архитекта и професор Техничког факултета у Београду Бранко Таназевић и директор Генералне дирекције државног рачуноводства Драгутин Дучић.⁵⁰⁴

Министарство трговине и индустрије расписало је конкурс за решење националног павиљона, са захтевом да буде пројектован у „стилу црквене архитектуре” и са националним мотивима који указују на „историју народа”.⁵⁰⁵ Пријавио се велики број архитеката из Београда, Загреба, Љубљане и Сарајева, међу којима су били: Петар и Бранко Крстић, Милан Злоковић, Александар Дероко, Александар Васић, Милан Минић, Душан Бабић, Светислав Лазић, Драго Иблер, Егон Штајнман (*Egon Steinmann*), Владимир Поточњак, Марко Видаковић, Иван Вурник, Бојан Ступица, Иво Стимчић и Стјепан Подхорски (*Stjepan Podhorsky*).⁵⁰⁶ Радове је прегледао „оцењивачки суд” који су чинили архитекта Бранко Таназевић,

⁵⁰⁰ Године 1964. овај стадион је променио име у Стадион Џона Ф. Кенедија (енг. *John F. Kennedy Stadium*), али је срушен 1992. године.

⁵⁰¹ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 135.

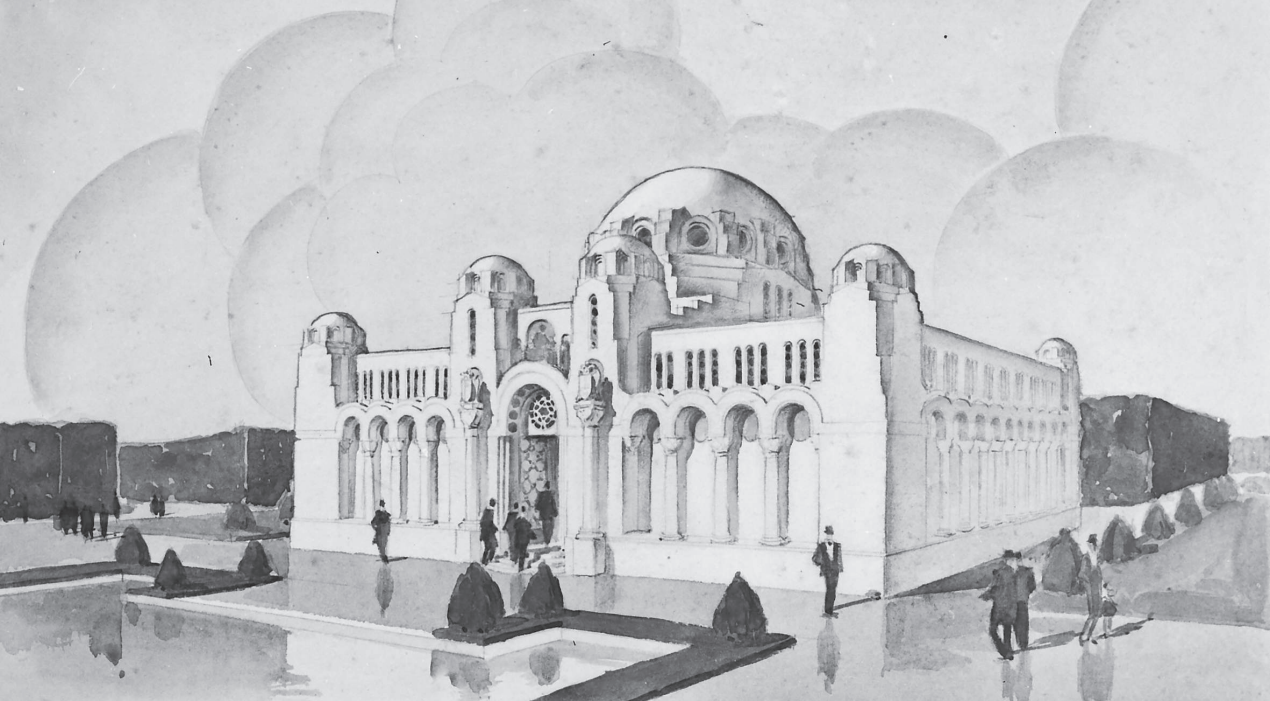
⁵⁰² АЈ, МТИ, 286–872–875, Писмо Министарства трговине и индустрије господину професору Томиславу Кризману, 5. 12. 1925. године. Представљање на међународним изложбама имало је велике користи за земље учеснице. Осим могућности да се у економском и трговинском погледу страна тржишта упознају са домаћим производима, у финансијском смислу су се осигуравали евентуални зајмови у циљу експлоатација природних богатстава или вођења финансијске политике. Такође се показивао културни ниво народа и развој науке и уметности и унапређивао се туризам.

⁵⁰³ АЈ, МТИ, 286–872–875, Извештај, бр. 30, 26. 1. 1926. године.

⁵⁰⁴ Аноним, Изложба у Филаделфији, *Полиџика*, бр. 6347, 24. 12. 1925, 7.

⁵⁰⁵ А. Kadijević, *Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi...*, 91–92.

⁵⁰⁶ Извор: АЈ, МТИ, 286–872–875, Извештај бр. 321, 29. 3. 1926. Пристигао је и нацрт немачког архитекте Хуга Шнела (*Hugo Schnell*), са називом *Душан*. Извор: АЈ, МТИ, 286–872–875, Извештај бр. 16/8, 12. 10. 1926.



Конкурсни пројекат браће Крстић за павиљон на изложби у Филаделфији 1926. године
Извор: Завод за заштиту споменика културе града Београда,
заоставштина Петра и Бранка Крстића (сигн. А 1204-0003)

професор Техничког факултета у Загребу Ђирило Недељковић и Драгутин Маслаћ, инспектор Министарства трговине и индустрије.⁵⁰⁷

У ужем избору нашло се осам пројеката. Једногласном одлуком жирија, прву награду и извођење добило је идејно решење под редним бројем 8 и под називом *За рејрезентацију* аутора из Београда, Петра и Бранка Крстића. Друга и трећа награда подељене су на три дела и добили су их нацрти браће Крстић (под редним бр. 4, *Нови Свети*), Милана Злоковића (редни бр. 6, *За уметност*) и Александра Васића (редни бр. 5, *Истиок*).⁵⁰⁸ Све скице су у првој недељи децембра биле изложене у Дому Удружења југословенских инжењера и архитеката.⁵⁰⁹ Међутим, иако је избор пројекта одговарао захтевима изложбене комисије, изазвао је незадовољство код хрватских колега, па је овај конкурс у јавности остао упамћен више као надметање између београдских и загребачких уметника и архитеката него као избор павиљона којим је краљевина требало да се представи на изложби у Филаделфији.

⁵⁰⁷ Аноним, Припреме за наше учешће на изложби у Филаделфији. Резултат конкурса Министарства трговине, *Време*, 16. 12. 1925, 5. У штампи су се као чланови жирија помињали и архитекте Плечник и Костенароли. Аноним, Наш павиљон на изложби у Филаделфији, *Полиџика*, бр. 6339, 16. 12. 1925, 6.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ Аноним, Конкурс за павиљон наше државе, *Полиџика*, 14. 11. 1925.

Конкурс за избор идејног решења за павиљон показао је да оснивање заједничке државе ипак није решило проблем истицања мултиетничке структуре. Иако је у годинама после Великог рата започет процес генерисања културног наслеђа које би се користило у репрезентативне сврхе, не може се потврдити да је све у овом периоду настајало с југословенским предумишљајем, без обзира што је у перспективи српско-хрватско-словеначког јединства добијало такво значење.⁵¹⁰ Да би се презентовали циљеви политике интегралног југословенства, неопходно је било остварити сарадњу између српских и хрватских уметника. Међутим, превише индивидуализовани уметнички идентитети нису прихватили захтеве нове колективне свести, па је током треће деценије XX века све више постајао видљив „притајени, предратни конкурентски ривалитет између београдских и загребачких архитеката и уметника” који је компромитовао многе реализације.⁵¹¹ Проблеми у сарадњи почели су да се јављају у време одржавања међународне изложбе у Паризу годину дана раније. Београдски уметници, незадовољни статусом који су имали, све отвореније су исказивали незадовољство и одбијали да учествују на изложбама које је организовало друштво одређених хрватских уметника.⁵¹² Разочарање је кулминирало након доласка Томислава Кризмана у Београд и именованја за главног аранжера павиљона на филаделфијској изложби, због чега је овај спор у јавности постао познат као *филаделфијски рајџ наших уметника*.⁵¹³

Много већи проблем од питања организације био је недостатак новца за одлазак на изложбу. Министарски савет је одобрио кредит у износу од 10 милиона динара. Међутим, изградња националног павиљона и биоскопске дворане, израда и сакупљање уметничких дела којима ће се декорисати павиљон, транспорт до Филаделфије и натраг до Београда, осигурање за све време трајања изложбе и израда публикација у промотивне сврхе потраживала је много више од одобреног зајма. Да би се умањили трошкови, а да се при томе не наруши репрезентативност југословенске

⁵¹⁰ А. Ignjatović, *Nemogući toposi: arhitektonske imaginacije nacionalne utopije*, у: М. Šuvaković et al. (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Radikalne umetničke prakse*, Beograd, 2012, 251.

⁵¹¹ Хрватске архитекте су имале важну улогу у промоцији Југославије, а кроз заједничке тежње ка стварању јединственог државног стила уобличавали су се репрезентативни павиљони на великим изложбама. Цитат: А. Kadijević, *Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda...*, 473. Видети и: N. Antešević, *Doprinos hrvatskih arhitekata i zagrebačke škole arhitekture beogradskom gradotvornom nasleđu tokom 20. veka, Izgradnja 9–10*, 2015, 377–390.

⁵¹² Уметници из Београда одбили су да учествују на изложби графичке уметности коју је Кризман организовао у Цириху. О томе: Аноним, *Београдски уметници и наша изложба у Цириху, Полиџишка*, бр. 6348, 25. 12. 1925, 6.

⁵¹³ Аноним, *Филаделфијски рат наших уметника, Полиџишка*, 26. 12. 1925, 4.

промоције, представници Министарства трговине и индустрије дошли су на идеју да се не израђују нови уметнички предмети, већ да се искористе они који су раније излагани у Паризу и на локалним културно-историјским изложбама, а да се посао око уређења ентеријера националног павиљона повери Томиславу Кризману. Према објашњењу министра трговине и индустрије, то не би само умањило трошкове, већ би одговорило на још један од изложбених захтева – да у изради плана и репрезентацији учествује читава земља и да уметници из свих уметничких центара Краљевине СХС буду равноправно заступљени. С обзиром на то да су београдски уметници добили посао изградње павиљона, а самим тим и декорације спољашњих фасада, хрватским уметницима би се поверио посао уређења ентеријера. То би значило да би ентеријер са стубовима, каријатидама, витражима и другим предметима са изложбе у Паризу 1925. године добио другачију декорацију од оне предвиђене нацртом, али не би одударао од захтева да се испоштује стил народне уметности.⁵¹⁴ Позивање у Београд Томислава Кризмана министар је оправдавао ставом да за расписивање нових конкурса којима би павиљон био уређен тако да „опонаша свечану одмереност цркве” нема довољно времена, али да би група уметника око Кризмана, према искуству, могла у кратком року да изведе ентеријер који пружа јединствен и хармоничан утисак.⁵¹⁵

Ни ова изјава министра није умирила београдске уметнике. Због осећаја запостављености у организовању наступа у Паризу 1925. године, Удружење ликовних уметника из Београда је истрајавало у свом ставу да се одабрани нацрти не смеју мењати и да се целокупан рад око националног павиљона треба њима поверити, јер „као и Загреб, и Београд има довољно уметничког капитала који је годинама уназад био неискоришћен”.⁵¹⁶ Према саопштењу које је објављено у дневном листу *Време* 30. децембра

⁵¹⁴ Аноним, Око филаделфијске изложбе. Министар г. Крајач изнеће цело питање пред Министарски савет. Званично саопштење Министарства трговине и индустрије, *Време*, 28. 12. 1925, 4.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ Страх од фаворизовања уметничког круга из Загреба београдски уметници су оправдавали одлуком министра Крајача да се организација изложбе повери секретару Министарства трговине и индустрије Јаши Грешевићу, који је исту улогу имао и на изложби у Паризу. Јаша Грешевић је одржавао конференције поводом филаделфијске изложбе у Загребу, Љубљани, Сплиту и Сарајеву током новембра 1925. године, али не и у Скопљу, Призрену и другим значајним занатско-индустријским центрима Србије. У Београду је одржао конференцију тек 30. новембра у Индустријској комори и том приликом није споменуо учешће Удружења ликовних уметника из Београда на изложби у Филаделфији. Тек по завршетку конференције и на питање председника удружења, изјавио је да ће они бити присутни, али у оквиру секције у интернационалном павиљону, коју ће аранжирати Иван Мештровић. О томе: Изјава

1925. године, Удружење ликовних уметника је веровало да је оправдање за долазак Кризмана у Београд само изговор да би се ангажовала група уметника окупљених око Ивана Мештровића, *Ars Croatica*.

Бурне реакције и дискусије међу члановима удружења и представницима Министарства трговине и индустрије претвориле су се у озбиљан сукоб.⁵¹⁷ Расправа је завршена свађом и бирократском блокадом, а због немогућности решавања сукоба, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца није учествовала на изложби у Филаделфији.⁵¹⁸

Конкурсни пројекат браће Крстић

У турбулентном времену које је наступило након оснивања Краљевине СХС од градитеља се очекивало да остварују равнотежу између репрезентативне политике нове државе и старих, конзервативних навика културне средине.⁵¹⁹ У Србији се под тим подразумевала обнова националног српско-византијског стила и његово комбиновање са још увек присутним интернационалним академизмом.⁵²⁰ Одабрано решење за пројекат павиљона, аутора Петра и Бранка Крстића, избором симбола и наглашавањем једног осетљивог питања какво је религија, одговорило је на актуелни социо-политички, економски и културни контекст локалне средине.⁵²¹ Идеја се базирала на традицији, а аутори су истакли шире околности у којима се развијала архитектура у Србији, па тиме поново отворили

Удружења ликовних уметника, „Око филаделфијске изложбе. Представка Удружења ликовних уметника председнику Владе”, *Време*, 30. 12. 1925, 4.

⁵¹⁷ Аноним, Филаделфијски рат наших уметника..., 4; М. Бурђевић, *Архитектура Петар и Бранко Крстић...*, 20.

⁵¹⁸ У фебруару 1926. године Министарски савет је донео решење којим одустаје од учествовања на Међународној изложби у Филаделфији, због немогућности превазилажења идејних и идеолошких разлика између београдских и загребачких уметника. Према: АЈ, МТИ, 286–872–875, Писмо министра трговине и индустрије главном комесару изложбе, бр. 5857/IV, 26. 3. 1926.

⁵¹⁹ Период после 1918. године у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца није био лак за многе младе архитекте. Иницијатори промена и многих уметничких дешавања били су или политички активисти или идеолошки приврженици идеје интегралног југословенства. Пројекте и реализације грађевина водили су, углавном, државни архитекти, док су се у визуелном изразу нове заједничке државе осећале блиске везе са Француском и Чехословачком. Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 11; А. Кадијевић, Терминологија српске архитектонске историографије: Појам „државног” архитектуре, *Архитектура* 102, Београд–Подгорица 2006, 12; Исти, Поглед на француско-српске везе у архитектури..., 163–176.

⁵²⁰ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 11.

⁵²¹ Више информација потражити у: М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd, 1999.

питање историје и наслеђа.⁵²² Разлози за инсистирање на националном и за оживљавање монументалности и декоративности српске средњовековне архитектуре могу се тражити колико у покушајима евоцирања на најлепше примере националног стила, толико и у незадовољству због недовољног ангажовања у планирању наступа на Међународној изложби декоративне и индустријске уметности у Паризу, на којој је готово потпуну организацију добила загребачка секција уметника.⁵²³

Петар и Бранко Крстић припадају генерацији градитеља међуратног периода.⁵²⁴ Почетак њиховог ауторског рада одредила су учешћа на конкурсима и идејна решења за најзначајније државне пројекте.⁵²⁵ Филадельфиски павиљон, иако нереализован, остао је упамћен као преломни тренутак у њиховој каријери, након којег ова два градитеља постају запаженија у београдској архитектонској средини. Њихове пројекте настале у периоду између 1927. и 1930. године обележило је трагање за препознатљивим градитељским изразом, који се у основи базирао на преовладавајућем српско-византијском току. Постепеним осавремењивањем градитељског репертоара, након прикључења Групи архитеката модерног правца 1930. године, званично су иступили као представници модернизма. Стога је читава четврта деценија XX века била градитељски најплоднији период стваралаштва у њиховој каријери. После Другог светског рата браћа су започела самосталне каријере, али нису могли да достигну успех ранијих, заједнички осмишљених пројеката.

Поступак уклапања стилски разноврсних елемената у допадљиву целину пројекта за југословенски павиљон био је уобичајен за ране радове браће Крстић. Стога, захтев организатора да се створи богат утисак, достојан репрезентативне сврхе грађевине, није било тешко остварити. Ради обликовања решења које може да пренесе архитектонске, етнолошке и историјске вредности Краљевине СХС, аутори су се надовезали на линију развоја просторних облика са раније изграђених павиљона, сматравши да би порука коју је југословенска политичка елита желела да пренесе тиме добила сврху. Нажалост, сачувани су само нацрти за изглед екстеријера и главне фасаде, па се о планираном аранжману ентеријера могу само износити претпоставке.

⁵²² Аноним, Филадельфиски рат наших уметника..., 4; А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури...*, 206.

⁵²³ А. Кадијевић, *Хрватски архитекти у изградњи Београда...*, 473.

⁵²⁴ М. Ђурђевић, *Архитектура Петар и Бранко Крстић...*; З. Маневић, *Српска архитектура XX века*, Београд, Загреб, Мостар, 1986, 26.

⁵²⁵ Поред пројекта за Југословенски павиљон у Филадельфији, учествовали су и на конкурсима за Цркву Св. Марка у Београду, Игуманову палату, споменик Војводи Путнику и Храм Св. Саве.

Павиљон је био замишљен као једносратна грађевина изразито подужне диспозиције, са доминантном куполом изнад главне дворане. Пошто се инсистирало на националним стиливима, форма првонаграђеног пројекта интерпретирана је кроз визуру транспозиције традиционалних атрибута који би морали да укажу на аутентички југословенски идентитет.⁵²⁶ Према тој идеји, препознатљива реторика актуелних стилских праваца искоришћена је у контексту истицања јединства народне уметности. Начин обраде остао је веран српско-византијском маниру, али су се на фасадама могле препознати и реминисценције на академизам, сецесију и романтизам.⁵²⁷ Упркос мноштву аплицираних облика, композиција павиљона је остављала утисак једноставности због прожимања хоризонталних и вертикалних волумена у складном ритму. Елементи који носе ликовни израз су издужени симетрични блок са равним кровом, куполама и централним улазним делом, истуреним у односу на раван фасаде. Да би се добило што сугестивније решење, основа је организована у три правоугаона тракта: улазни део, ходником повезан са централном просторијом изнад које је купола, и бочна крила у којима су смештени изложбени простори и једна сала за јавна окупљања са бином за оркестар.⁵²⁸

Спољашњост грађевине је требало да сугерише на монументалне објекте који су се у то време градили у Краљевини СХС ослањајући се на комбинацију традиционалних стилова. Због начина на који је интерпретирана, стекао се утисак да су доминантнији облици византијског градитељског израза преузети из српског народног неимарства, иако се плитке куполе, аркаде, низови полукружних отвора, те „рогљасте форме на тамбурима” могу наћи на ширем подручју од оног које је покривала српска градитељска пракса. Примера ради, у решењу тамбура и куполе препознаје се синтеза утицаја византијског наслеђа са ширег географског подручја. Претпоставка је да су до југословенских простора дошли посредством архитектуре XIX и почетка XX века, конкретно преко сецесијског интересовања за давање нагласака архитектонским облицима.⁵²⁹

Од рецидива академизма задржали су се поделе на појасеве по хоризонтали и вертикали и степеновање мотива у висину, сублимирајући метафоричку реторику на куполи. Појасеви су чинили целине за себе. Најнижи је одређен истакнутим соклом који је носио облике стилизоване у духу еклектицизма. Декорација је минимална и сведена на оживљавање

⁵²⁶ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 389.

⁵²⁷ Погледати: А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури...*, 206–209 и А. Кадијевић, *Византијско грађитељство као инспирација српских неимара новије доба...*, 52–53.

⁵²⁸ М. Бурђевић, *Архитектура Пејтар и Бранко Крсчић...*, 18–19.

⁵²⁹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 389.

масивних зидова ритмично распоређеним нишама, чије лукове су придржавали прислоњени стубови са коринтским капителима. Стубови немају базу, па делује као да израстају из сокла. Склоност аутора ка реторичности орнамента показује главни улаз који је додатно истакнут фланкираним волуменима у виду кула са галеријом између, те понавља мотив тријумфалног лука са претходних павиљона. Рудиментарни пиластри испадају из габарита двеју „кула”, рефлексивно се интегришући са главним улазом. Једна декоративна розета постављена је у тимпанону изнад улаза у павиљон и то је једини мотив коме се може, без устезања, утврдити порекло из српске средњовековне уметности моравског типа.⁵³⁰

Други хоризонтални појас раздељен је низом трифора које ритмично прате нише у зони испод. Њихову позицију одредила је функција, а то је потреба за осветљавањем унутрашњег простора. Најрепрезентативнија трифора налази се на галерији у оквиру улазног ансамбла. Ова зона се завршава једноставним кровним венцем, који даје умирујући печат читавој композицији.

На покушај динамизовања наизглед гломазне конструкције павиљона указује вертикално рашчлањавање фасада на зоне. Ризалитно решена улазна вертикала била је централна зона, на коју су се са обе стране надовезивале две подужне и симетричне целине на чијим угловима је поновљен мотив куле. Поред изразите монументалности улазног ансамбла, прочеље је истакнуто карактеристичном секундарном архитектонском пластиком која није имала неко посебно идеолошко утемељење.⁵³¹ Исти принцип искоришћен је за бочне фасаде, у намери да се декорација уклопи у иконографски систем павиљона. Овакав програм поткрепљен је сензибилитетом двојице архитеката који су остали верни старим и провереним принципима у које су, на наметљив начин, унели новине. Фолклористичке реминисценције на традиционалне форме, у комбинацији са елементима савремене архитектуре, криле су суштину тадашњег интересовања за успостављање односа између традиционалног и модерног. Аутори су из наслеђа узели монументално и сакрално, али су их интерпретирали на модеран, а опет индивидуализован начин.

Упечатљивим карактеристикама физичке структуре, овај павиљон је могао да учествује у формирању препознатљивог југословенског идентитета, као једна од фаза кроз коју се у поступку дефинисања националне аутентичности пролазило. Да је изграђен, можда не би добио неку значајну функционалну или обликовну вредност, али би у контексту специфичног

⁵³⁰ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет и у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 389.

⁵³¹ *Ibid.*, 389–390.



Конкурсни пројекат *Нови свет*, аутора браће Крстић
за изложбу у Филаделфији 1926. године – II награда
Извор: из архиве аутора

историјског амбијента његова вредност свакако била изразито наглашена. Порука коју је овакав формални склоп носио могла би да указује на то да наслеђене вредности треба да се негују и да нова архитектура треба да их поштује, а не да се формира директним и искључивим пресликавањем увезених образаца. У сваком случају, павиљон је у свом изгледу генерисао слојевите процесе прилагођавања који су се одвијали у Београду и Загребу у првој деценији након Првог светског рата и симболично је пренео дилеме поникле у овим уметничким центрима, које се тичу репертоарске политике и система репрезентације, а које су обележиле међуратно раздобље.

Међународна изложба у Барселони 1929. године

Међународна изложба у Барселони (шпан. *La Exposición Internacional de Barcelona de 1929*) упамћена је као веома значајна послератна манифестација. Идеја о њеном организовању јавила се почетком XX века,⁵³² подстакнута успехом велике изложбе из 1888. године,⁵³³ али је планирано да се прикаже само успех електронске индустрије (шпан. *Exposición de Industrias Eléctricas*). Пошто је Барселона у периоду између два светска рата била средиште културног, индустријског, трговинског и политичког живота Шпаније, идеју је подржао велики број индустријалаца, политичких званичника и привредних институција (попут *Foment del Treball*, шпан.). Први светски рат је одложио одржавање изложбе,⁵³⁴ иако су архитекте Жозеп Пућ Кадафалк (Josep Puig i Cadafalch) и Гиљем Бускец (Guillem Busquets) ангажовани да разраде планове везане за место њеног одржавања.⁵³⁵

Драматични догађаји у историји Шпаније непосредно по завршетку рата иницирали су значајне промене у свим сферама живота. Криза коју је доживео државни поредак, заснован на монархистичком апсолутизму, и прихватање новог војно-диктаторског режима ставили су у други план дешавања у друштвеној сфери.⁵³⁶ Шпанске власти су организацију

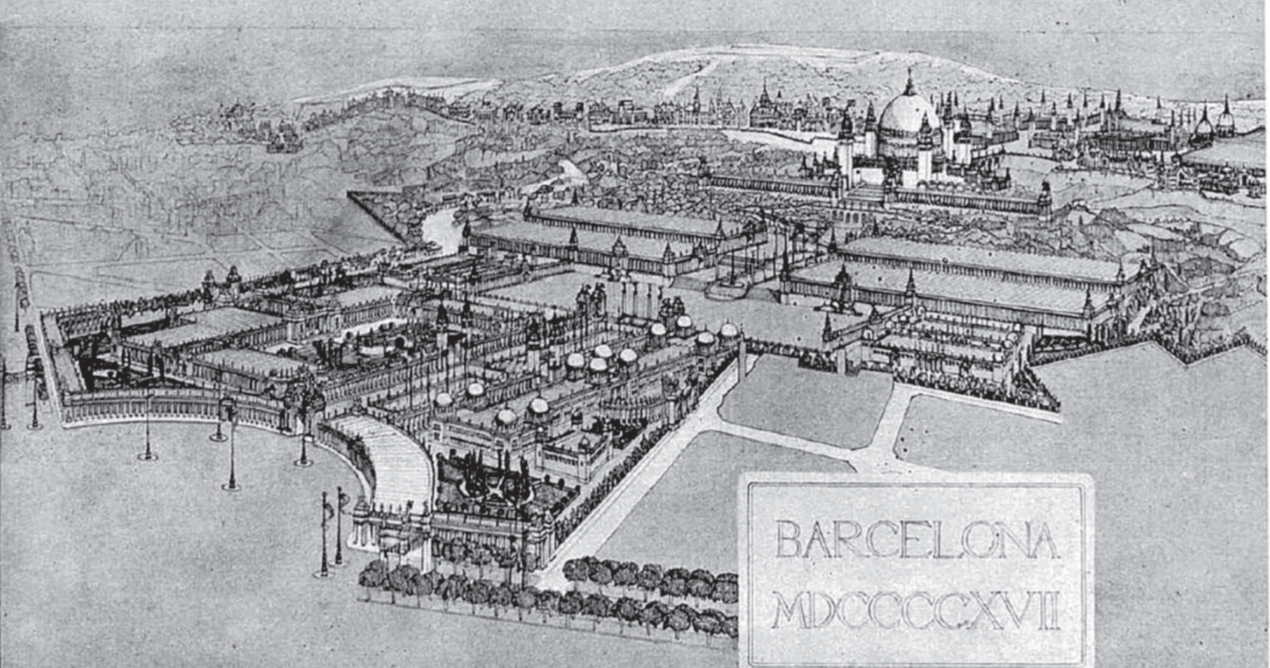
⁵³² Архитекта Жозеп Пућ Кадафалк (1867–1956) један је од најзначајнијих шпанских архитеката. Рођен је у граду Матаро, близу Барселоне. Његова градитељска активност је, највећим делом, везана за каталонску престоницу. У његовом стваралаштву се могу издвојити три периода: црвени (ар нуво), бели (рационалистички идеализам) и жути (монументализам). Из трећег стваралачког периода је трг у Барселони. Године 1905. је објавио чланак „A votar! Per l'Exposició Universal” у новимама *La Ven de Catalunya* као покушај подстицања прогреса најављеног на изложби из 1888. године.

⁵³³ *Exposición Universal de Barcelona* је била прва међународна изложба одржана у Шпанији. О њој: G. McDonough, Barcelona 1888, in: J. E. Findling, K. D. Pelle (eds.), *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, New York, 1990, 94.

⁵³⁴ Неспремност земаља да учествују, након рата, утицала је на одлагање изложбе до септембра 1923. године и размишљање о истовременом одржавању са Међународном изложбом намештаја.

⁵³⁵ Одлучено је да се одустане од идеје да се Трг славе претвори у центар дешавања и да се центар помери ка великом парку, дуж обале реке Бесос. Ова област је била назначена и у предлогу за урбанизацију града који је припремио Илдефонс Серда (шпан. *Plan of the Eixample*). Тиме би Барселона добила два од три округа под војном контролом и ширила би се према југу, а Монжуик би постао нови урбани јавни простор.

⁵³⁶ J. Alwood, *The Great Exhibition...*, 135.



Пројекат урбанизације брда Монжуик, архитекта Пио Кадафалк
Извор: wikipedia.org

међународне изложбе доживљавале као могућност своје промоције и, уједно, обнове нарушених пословних односа. Да би се привукли посетиоци из разних крајева Европе и Америке и да би се подстакло склапање нових трговинских уговора, промењена је сврха изложбе⁵³⁷ и донета је одлука да на њој буду заступљени предмети и производи индустрије, трговине, пољопривреде, туризма, уметности и спорта.⁵³⁸

Изложба у Барселони трајала је од 19. маја до 31. децембра 1929. године.⁵³⁹ Одржана је у исто време кад и пан-америчка изложба у Севиљи.⁵⁴⁰ Место одређено за изложбу, брдо Монжуик (шпан. *Montjuic*), почело је да се урбанизује током последње четвртине XIX века, али је статус модерне градске области добило пред сам почетак сајма.⁵⁴¹ Уређен је нови трг, Шпански трг (шпан. *Plaza de Espana*), где су смештене неке од главних атракција, попут монументалног Споменика колонијама (шпан. *Monumento a*

⁵³⁷ Аноним, Највећа изложба после рата – последње припреме за Међународну изложбу у Барселони, *Полиџика*, 17. 4. 1929, 5.

⁵³⁸ АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај бр. 24.848, 27. 12. 1928.

⁵³⁹ АЈ, МТИ, 65–868–284, Реферат Јаше Гргашевића, бр. 2437i/IV, 5. 11. 1928.

⁵⁴⁰ Ибероамериканска изложба у Севиљи имала је и политички и сентиментални карактер. Према програму, излагале су Шпанија са колонијама и протекторатом, Португалија, Сједињене Америчке Државе и државе Јужне Америке ибериског порекла, а у циљу да на један емотиван начин укажу на заједничко порекло. С. Винавер, Велики успех нашег павиљона – национална и модерна уметност, *Полиџика*, 5. 6. 1929, стр. 6.

⁵⁴¹ Т. Кризман, Успех наше изложбе у Барселони, *Полиџика*, 24. 10. 1929, 9.



Шпански трг, место одржавања изложбе 1929. године
Извор: wikipedia.org



Авенија краљице Марије Кристине, 1929. године
Извор: wikipedia.org

Colon) или репрезентативног шпанског националног павиљона. У његовој непосредној близини и у парку били су распоређени други павиљони, слободни у плану и дизајну, који су уступани на коришћење страним земљама, институцијама или компанијама.⁵⁴² Подигнуте су и конструкције за разоноду посетилаца и промоцију културе, попут Грчког театра (шпан. *Teatre Grec*), Шпанског села (шпан. *Poble Espanyol*) и Магичне фонтане (шпан. *Fuente Mágica de Montjuic*). Како је електронска индустрија

⁵⁴² Управа изложбе је учесницима дала на располагање своје палате да у њима изложе производе, као и простор за подизање националних павиљона. АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај, бр. 22.828, 27. 12. 1928.



била главна тема изложбе, велика пажња посвећена је постављању разних извора светлости. Лампиони обликовани у ар деко маниру водили су од „магичне” фонтане, изграђене за потребе изложбе према пројекту Карлеса Бујгаса (Carles Buigas), на Авенији краљице Марије Кристине (шпан. *Avenida Reina Maria Christina*) ка осталим знаменитостима. Упркос неповерењу организатора због спајања неспојивих воде и светла (што је у том периоду било више него изазов, а чинило је да се богати водени млазови сливају у различитим бојама) фонтана на брду Монжуик је до данас један од визуелних симбола Барселоне.⁵⁴³

Павиљони земаља учесница могли су се градити у било ком материјалу и стилу. Но, упркос слободној интерпретацији различитих израза, преовладала је класична линија архитектуре.⁵⁴⁴ Редослед њиховог отварања одредила је Управа сајма.⁵⁴⁵

Павиљон Краљевине СХС на изложби у Барселони 1929. године

Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца је на позив шпанске владе да учествује на поменутој изложби одговорила потврдно, упркос неповољном материјалном стању у коме се у том тренутку налазила.⁵⁴⁶ Министарство трговине и индустрије афирмативно је гледало на представљање на сајму који је најављиван као највећи пропагандни догађај након Првог светског рата.⁵⁴⁷ Од тренутка када је донета одлука о учешћу,

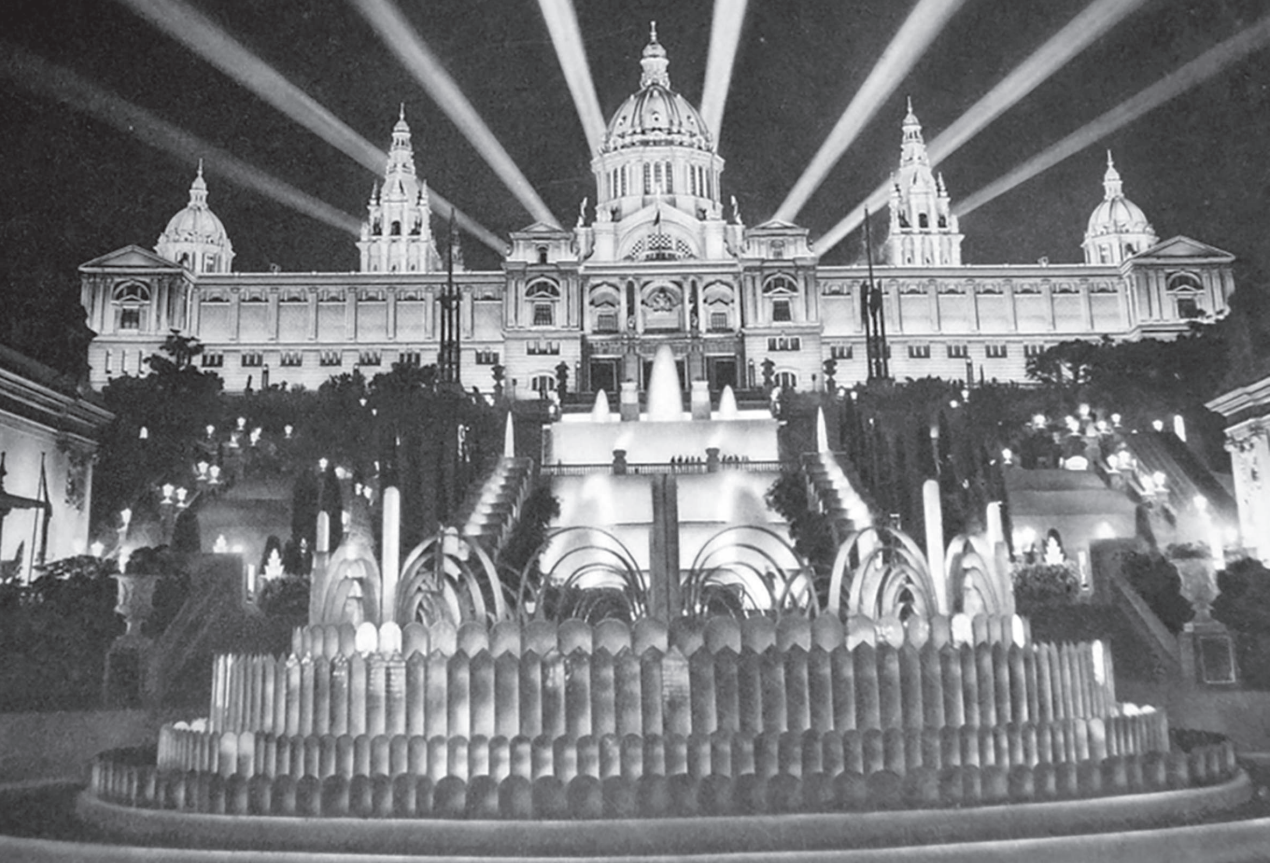
⁵⁴³ J. Alwood, *The Great Exhibition...*, 135.

⁵⁴⁴ Аноним, Највећа изложба после рата – последње припреме за Међународну изложбу у Барселони, *Полиџика*, 17. 4. 1929, 5.

⁵⁴⁵ Аноним, Међународна изложба у Барселони, *Полиџика*, 19. 5. 1929, 9.

⁵⁴⁶ АЈ, МТИ, 65–868–284, Решење министра трговине и индустрије, бр. 288/IV, 4. 1. 1929.

⁵⁴⁷ Ј. Гргашевић, Учествовање државе на Међународној изложби у Барселони, реферат, АЈ, МТИ, 65–868–284, бр. 2437i/IV, 5. 11. 1928; О. Г. Амброж, Изложба у Барселони, *Време*, 16. 3. 1929. године.



Шпански павиљон и Магична фонтана
Извор: wikipedia.org

врло се озбиљно приступило припремама. Промоција националне културе није била једини мотив. Много више покретачка била је идеја да се успешним наступом у Барселони подстакне развој националне привреде, обнове прилично лоши пословни односи са Шпанијом, а преко ње и са развијеним државама Централне и Јужне Америке,⁵⁴⁸ и да се афирмише нови политички курс Краљевине СХС.⁵⁴⁹

Пошто је одлучено да се држава представи националним павиљоном,⁵⁵⁰ тадашњем отправнику послова у Мадриду Иви Андрићу наложено је да добије место за његово постављање.⁵⁵¹ Након тога је пажљиво испланиран

⁵⁴⁸ АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај заступника министра трговине и индустрије председнику Министарског савета, Петру Живковићу, бр. 25580/е, 31. 7. 1928.

⁵⁴⁹ Највећу промену у политичком животу донело је оспоравање важећег Устава. Краљ Александар Карађорђевић је 6. јануара 1929. године прогласио Видовдански устав неважећим, након чега наступа период његове апсолутистичке владавине, у историографији познат као *шестојануарска диктатура*. Видети: S. Pribičević, *Diktatura kralja Aleksandra*, Beograd, 1952.

⁵⁵⁰ АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај заступника министра трговине и индустрије председнику Министарског савета, Петру Живковићу, бр. 25580/е, 31. 7. 1928.

⁵⁵¹ АЈ, МТИ, 65–868–284, Телеграм Иве Андрића Министарству трговине и индустрије.

програм да би се, у складу са захтевом организатора, југословенска култура представила у свом јединственом, интегралном виду.⁵⁵² Укупно шест секција добило је простор у националном павиљону: сировине (шуме, руде и водне снаге), индустрија, трговина, банкарство, саобраћај и туризам (којој је била посвећена нарочита пажња).⁵⁵³ Пољопривреда Краљевине СХС је представљена на штанду у Палати пољопривреде, етнографија у Палати Алфонса XIII и Марије Еугеније, док је у Палати модерне уметности постављена репрезентативна секција, у оквиру које су изложени производи и материјали свих уметничких заната.⁵⁵⁴

У марту 1929. године оформљене су комисије у Београду, Загребу и Љубљани за избор предмета којима ће се Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца представити на изложби у Барселони.⁵⁵⁵ Београдски жири чиниле су иманенте личности домаће уметничке сцене: професор Бранко Поповић, вајар Тома Росандић, управник Уметничке школе Момчило Живановић и сликар и председник Удружења ликовних уметника Драгомир Глишић. Материјали и узорци из свих наведених области сакупљени су у Музеју принца Павла у Београду, где је извршено жирирање, а најупечатљивији репрезенти националне културе и уметности послати су у Загреб, на финалну селекцију.⁵⁵⁶ На предлог Министарства просвете, Иван Мештровић је одређен за председника жирија у Загребу. Он је проверавао предмете пре слања у Шпанију, а потом и бринуо о уметничкој презентацији земље током трајања изложбе.⁵⁵⁷ Услови избора били су јасно дефинисани. Пошто је изложба у основи имала пропагандни карактер, требало је изабрати предмете којима ће се исказати морална и материјална снага земље из које потичу.

Важан захтев организатора изложбе био је да се држава представи павиљоном пројектованим у националном стилу.⁵⁵⁸ С обзиром на то да је излагање у Барселони била прва међународна презентација новог политичког опредељења краља Александра, морала се осмислити форма која би ту идеју подржала.⁵⁵⁹ Прихваћен је предлог Министарства трговине и

⁵⁵² А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 349.

⁵⁵³ Долазак туриста сматрао се једним од главних извора прихода којим се може допринети напретку и побољшању материјалне ситуације земље.

⁵⁵⁴ Програм Министарства трговине, *Наше учешће на Међународној изложби у Барселони*, АЈ, МТИ, 65–869–285.

⁵⁵⁵ Аноним, Изложба југословенских уметника у Барселони, *Политика*, 14. 4. 1929, 4.

⁵⁵⁶ Одабрано је осамдесет сликарских и петнаест вајарских радова. Аноним, Изложба југословенских уметника у Барселони..., 4.

⁵⁵⁷ Аноним, Мештровић на барселонској изложби, *Политика*, 10. 4. 1929, 9.

⁵⁵⁸ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 130.

⁵⁵⁹ A. Stamenković, *Yugoslav Pavilions at International Exhibitions...*, 307.

индустрије да се павиљон гради од дрвета по принципу двоспратне сеоске куће,⁵⁶⁰ да буде у стилу модерне архитектуре,⁵⁶¹ да се гради у Србији и у деловима преноси у Шпанију.⁵⁶² Флексибилност структуре и форме, мобилност инсталације и измештање из оригиналног контекста требало је да приближе локалну сцену главним, светским токовима.⁵⁶³ Без унапред расписаног конкурса изабран је Драгиша Брашован, као архитекта који би на најбољи начин и за кратак временски период захтеве конкурсне комисије пренео у физичку форму павиљона.⁵⁶⁴

Почетком априла 1929. године комесар међународне изложбе, маркиз Да Форонда, свечано је уручио земљиште на коме ће се подићи национални павиљон Јаши Грѓашевићу, секретару Министарства трговине и индустрије. Тим поводом у Барселону су отишли, као представници државе, архитекта Драгиша Брашован, капетан Петар Павле Вучетић, који је водио државну канцеларију у Барселони током трајања изложбе, и Ђорђе Панајот, почасни конзул краљевине у Барселони.⁵⁶⁵

Драгиша Брашован припада генерацији архитеката која се формирала и афирмисала у првим деценијама XX века.⁵⁶⁶ Од уписа на архитектонско

⁵⁶⁰ A. Stamenković, *Yugoslav Pavilions at International Exhibitions...*, 307.

⁵⁶¹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 350.

⁵⁶² АЈ, МТИ, 65–868–284, Решење бр. 7428/5, 2. 4. 1929.

⁵⁶³ M. A. Fox, *Beyond Kinetic, Transportable Environments*, *Conference Proceedings*, Singapore, 2001. Видети и: R. Kronenburg, (ed.), *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, London and New York, 1998; J. Siegal, *Mobile: The Art of Portable Architecture*, New York, 2002; R. Kronenburg, *Portable Architecture*, III ed., Oxford, 2003.

⁵⁶⁴ А. Кадијевић, *Југословенски павиљон у Барселони 1929. године*, *Гласник ДКС* 19, 1995, 213; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 289–306; Ђ. Alfirević, *Ekspresionizam u srpskoj arhitekturi*, Beograd, 2016, 63; D. Čupić, M. Poznanović, *Misterija Brašovanovog paviljona*, Beograd, 2020, 16. Посебни захтеви управног одбора били су: да вестибил у Палати пољопривреде, у коме ће бити југословенска секција, буде у стилу ренесансе, да не би одударао од осталог дела монументалне палате; да се спољашњост националног павиљона архитектонски усагласи са шпанским, у чијој је непосредној близини, и са павиљоном за интернационалну модерну уметност; да Брашован осмисли и основу павиљона, терасе, околно степениште и витрине у павиљону. АЈ, МТИ, 65–868–284, Решење бр. 13.097/9, 29. 5. 1929. и Реферат Јаше Грѓашевића.

⁵⁶⁵ Аноним, *Међународна изложба у Барселони*, *Полиџика*, 19. 5. 1929, 9; Аноним, *Највећа изложба после рата – последње припреме за Међународну изложбу у Барселони*, *Полиџика*, 17. 4. 1929, 5; Аноним, *Изложба југословенских уметника у Барселони*, *Полиџика*, 14. 4. 1929, 4; АЈ, МТИ, 65–868–284, Решење бр. 3895/IV, 25. 2. 1929.

⁵⁶⁶ С. Жупански, *Драгиша Брашован, пионир југословенске архитектуре*, рукопис, Београд, 1966; N. Dobrović, *Brašovan*, *IT Novine* 697–732, 1976; Z. Manević, *Život jednog graditelja*, *IT Novine*, br. 697–710, 16. jul 1976–15. октобар, 1976; Исти, *Дело архитекте Драгише Брашована*, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 6, 1970, 187–199; А. Кадијевић *Живот и дело Драгише Брашована (1887–1965)*, *Годишњак прага Београда XXXVII*, 1990, 141–173; А. Ignjatović, *Arhitektonski počeci Dragiše Brašovana*

одељење Техничког факултета у Будимпешти 1906. године до смрти 1965. године развијала се његова ауторска активност.⁵⁶⁷ Иза себе је оставио веома богат опус грађевина, у коме се могу препознати различите типске целине: индивидуалне једнопородичне резиденције и виле, вишеспратне стамбене, стамбено-пословне и пословне грађевине, сајамски, привредно-индустријски и војни објекти.⁵⁶⁸ Брашован је у ауторском раду прошао кроз све актуелне стилове, од класицизма и академизма преко модерног архитектонског израза до фолклоризма и монументализма. Број успешних пројеката и остварења уврстио га је у ред најзначајнијих архитеката српске и југословенске међуратне сцене. Упркос захтевима који су произлазили из услова конкурса и жеља инвеститора, успевао је да у сваком пројекту истакне своју индивидуалност и романтичарски дух. Тако је и у случају изложбе у Барселони прихватио понуду за израду пројекта за национални павиљон и захтеве управе у погледу материјала и начина градње, док је у погледу форме импровизовао и инспирацију тражио међу пројектима на којима је у том периоду радио.

Архитектура националног павиљона Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у Барселони има три линије тумачења, пошто указује на оригинални приступ аутора пројекта, потом на дешавања на локалној уметничкој сцени и, на крају, на идеолошке основе новог политичког смера краљевине. Овим пројектом је Брашован најавио промену у свом градитељском изразу,⁵⁶⁹ што је коиндицирало са профилисањем нове струје на уметничком пољу, која је потврду добила оснивањем Групе архитеката модерног правца (ГАМП) 1928. године. Одлике новог начина стилизације облика огледале су се у инсистирању на томе да се декоративни системи академске традиције одбаце и да се интензивира безорнаменталност на фасадама. Све то кореспондира са потребом политичке елите да се држава представи као млада, модерна и европска. Слобода стварања и уметничког изражавања пренела се на друге области и на укупан историјски контекст, па су уметници ненаметљиво почели да утичу на обликовање укуса и навика својих налогодаваца и друштва у целини. Архитектонски миље у периоду између два светска рата наговештава губитак интересовања за истицање традиционалних градитељских образаца. Како је настајала у не

1906–1919, Beograd, 2004; А. Стаменковић, Прилог проучавању београдског опуса Драгише Брашована, *Годишњак града Београда* LVIII, 2011, 135–153.

⁵⁶⁷ N. Dobrović, Brašovan, *IT Novine*, jul, 1976.

⁵⁶⁸ B. Stojanović, Arhitekta Dragiša Brašovan, *Urbanizam Beograda* 51, 1979, 20–21.

⁵⁶⁹ Крајем двадесетих и почетком тридесетих година XX века дефинисао се коначан и препознатљив градитељски стил архитекте Брашована, па је почела да се мења и његова каријера. У том раздобљу су настали обликовно прелазни, али не мање значајни пројекти међу којима веома важну позицију заузима пројекат за павиљон у Барселони.

баш повољним транзицијским околностима, архитектура је дочаравала цивилизацијске изазове и отвореност културне сцене за нове вредности и норме. Опредељење актуелних градитеља за визуелне ефекте без декорације, поштовање принципа рационалности, те одбацивање свих средстава чије место у архитектонској структури није одређено функцијом поклопило се са потребом да се у међународним презентацијама „елиминишу национални партикуларизми и да се представи нација као заједница јединственог етничког и расног идентитета који дели аутентичну културу”.⁵⁷⁰

Брашован је за представу Краљевине СХС у Барселони засмислио модеран објекат, потпуно другачији од раније пројектованих у репрезентативне срвхе. Као основни грађевински материјал, употребљено је дрво.⁵⁷¹ Осим што је печат средине, па визуелно одговара идентитету државе, послужило је за интерпретацију националног мотива који је морао бити заступљен у репертоару. Избором домаћег дрвета требало је симболично указати на највеће природно богатство краљевине и на главни извозни производ.⁵⁷² На тај начин се посредно промовисала нарочито развијена дрвна индустрија, али и дрво као изражајно уметничко средство, које „под инспирацијом Брашована, Мештровића, Кризмана, Росандића и других излагача одговара традиционалном патриотизму нације”.⁵⁷³

Пошто је осмишљавање павиљона за међународну изложбу значило осмишљавање начина презентације државе, Брашован је свој пројекат усклађивао са савременим принципима пројектовања, саживљавајући се са простором (идејним, уметничким, топографским) у који је требало уклопити нову архитектуру. Недостатак уобичајеног традиционалног репертоара у програму екстеријера могао би се оправдати индивидуалним креативним духом аутора, али и претпоставком да афирмација домаћег стваралаштва у Европи није била могућа без прихватања концепта модерног уметничког обликовања.⁵⁷⁴ У позадини конструктивног, техничког и историјско-уметничког решења павиљона и његове манифестације стајало је јединство, хармонија старог и новог, односно традиционалног и модерног, приказана креативном метафоричношћу аутора, што се даље

⁵⁷⁰ Цитат: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 354.

⁵⁷¹ З. Маневић, *Дело архитекте Драгише Брашована...*, 187–199.

⁵⁷² О. Г. Амброж, *Изложба у Барселони...*, 1; З. Маневић, *Наши неимари – Драгиша Брашован...*, 52; А. Кадијевић, *Живот и дело Драгише Брашована...*, 157; Ђ. Alfirević, *Ђ., Ekspressionizam u srpskoj arhitekturi...*, 76–78.

⁵⁷³ Цитат: С. Винавер, *Велики успех нашег павиљона...*, 6.

⁵⁷⁴ А. Кадијевић, *Живот и дело архитекте Драгише Брашована...*, 155–156; Исти, *Југословенски павиљон у Барселони 1929. године...*, 213–214.

може доводити у везу са другим културним вредностима (у контексту времена, језика и историје).

Павиљон је почео да се гради у марту 1929. године, а отворен је (као и штандови у Палати пољопривреде, Палати Алфонса XIII и Палати модерне уметности) 17. јуна.⁵⁷⁵ Елегантном формом, изведеном из споја модернизма и романтичарских и експресионистичких детаља,⁵⁷⁶ спољашњи изглед није истицао унутрашњи просторни склоп павиљона, али је чинио јединствену и потпуно савремену целину, у којој има елемената типично „брашовановских”, више него потпуно националних.⁵⁷⁷ Структура грађевине изражена је правилним геометријским облицима. Монументална и строга фасада представљала је покушај ослобађања од орнаменталног историцизма и традиције у ширем смислу. Језгровита форма, са више издвојених тачака посматрања и са висински акцентованим главним прочељем, композиционо је била рашчлањена на већи број пропорционалних волумена, једноставних у линији и обради. Улазни тракт био је наглашен истуреним вертикалним ризалитним блоком, који није реметио ритмично смењивање сивих и белих греда на фасади. Својом формом је, из одговарајуће перспективе, подсећао на прамац брода, што је чест мотив у архитектури експресионизма.⁵⁷⁸

Конструкција павиљона била је од дрвета, али није резултат угледања на народно неимарство, већ на савремене методе изградње. Једини мотив за који се могло тврдити да прати традиционални начин рустификације облика јесте хоризонтална подела фасаде на појасеве, исказана различитим бојама дрвета. Њена улога била је да појача естетску вредност павиљона и, уз то, да сугерише на заступљеност дрвне индустрије у краљевини.

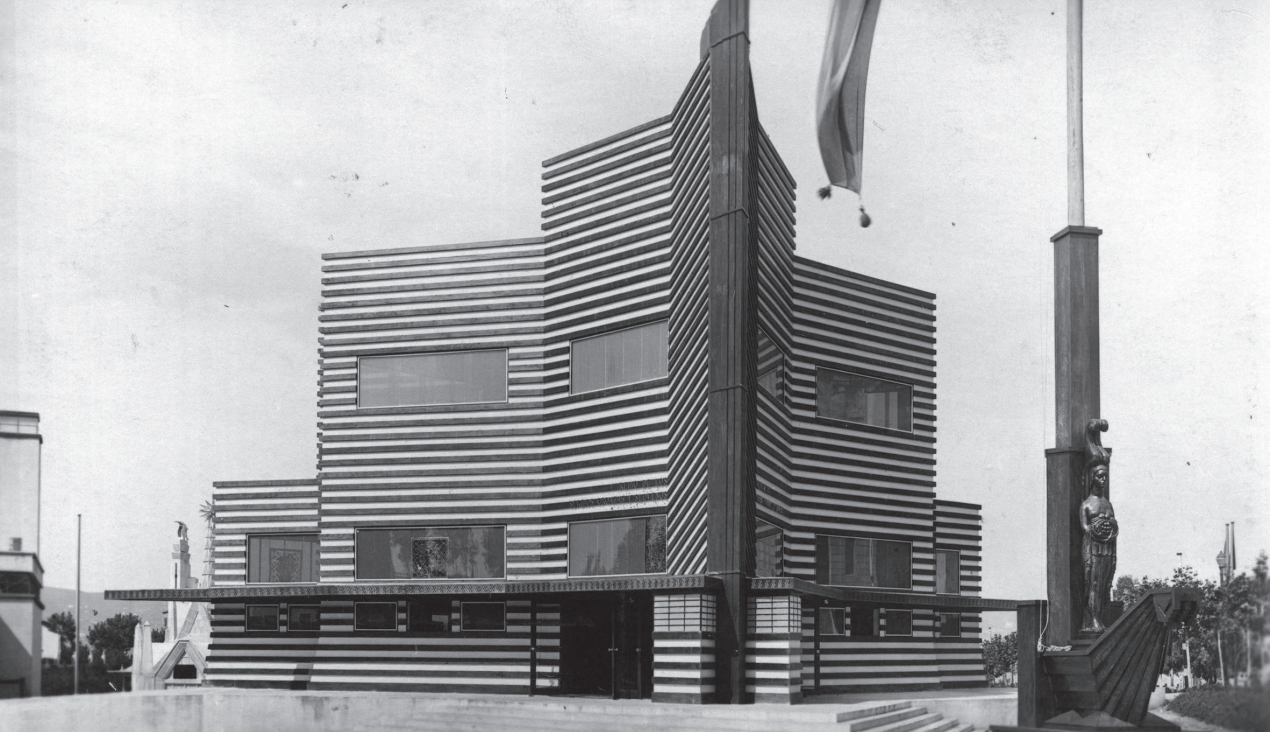
Ослањање на геометријску мрежу у конструктивном смислу, уз истовремено указивање на слободно развијену форму, обележену прочишћеним архитектонским репертоаром нису биле само проглас Брашовановог

⁵⁷⁵ Аноним, Међународна изложба у Барселони – отварање нашег павиљона, *Полиџика*, 19. 6. 1929, 3.

⁵⁷⁶ А. Kadijević, *Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi...*, 96; Исти, *Један век изражења националног стила у српској архитектури...*, 209. Више о експресионистичком доживљају павиљона у монографији Ђорђа Алфиревића (*Ekspresionizam u srpskoj arhitekturi*).

⁵⁷⁷ N. Dobrović, Brašovan, *IT Novine*, br. 716–717, 1976.

⁵⁷⁸ Прикривена симболика је постала један од препознатљивих мотива Брашовановог израза. Понавља се на многим каснијим објектима: Државна штампарија (објекат подсећа на облик писаће машине), Команда ратног ваздухопловства (има основу у облику авиона) и Дунавска бановина (визуелно подсећа на дунавску лађу). Поједини тумачи Брашованове архитектуре ово називају „наивном симболиком”, а поједини изразом ауторског експресионизма.



Павиљон КСХС на изложби у Барселони 1929. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

индивидуалног виђења о архитектури. Идејне основе овог пројекта усмерене су биле на преиспитивање традиције градитељства у свим покрајинама Краљевине СХС и залагање за модернизам као могућност да се избегну тензије између српског и хрватског ентитета у југословенској заједници, које су обележиле припреме за претходне две изложбе. Инсистирање на облицима који своје присуство правдају функционалном улогом требало је симболично да прокламује пројугословенску архитектуру. У том смислу би ово могао да буде експериментални пројекат којим се програмски проглашавају нова кретања у краљевини у циљу креирања националног интегритета. Нарочито тада није било необично да се национална свест изражава ликовним вокабуларом, који неретко има образовни задатак. Намењен је широј публици и сачињен је од симбола, мотива и одредница које могу да се доведу у везу са јединственом структуром националног идентитета. Стратегије проналажења југословенског израза (идентитета) у уметности у великом броју случајева биле су условљене политичким и друштвеним приликама.⁵⁷⁹ Сходно томе, фасаде павиљона из Барселоне прожете су политичким значењем.⁵⁸⁰ Пренета је порука исказана павиљоном са париске изложбе 1925. године, по којој се зидови

⁵⁷⁹ Видети: V. Mako, *Estetika-arhitektura II*, Beograd, 2009, посебно стране 52–53.

⁵⁸⁰ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 357; А. Stamenković, *Yugoslav Pavilions at International Exhibitions...*, 307–308.

третирају као површине које обавијају волумен грађевине и симболично указују на спољашњу јединственост државе у којој у сагласју обитавају различити културни идентитети, али је измењена под притиском идеје о аутентичној југословенској култури.

Композицију пављона дефинисала је асиметрија. Подеоном линијом у виду надстрешнице одвојен је доминантни спратни корпус од приземља. Фасадно платно било је састављено од наизменично поређаних дрвених греда у две боје. Обухватало је већи број појединачно издвојених волумена, чијим положајима су остварени простори различитих висина. Сви су имали наглашене угаоне ивице и завршавали су се равним кровом, па су визуелно формирали каскадни систем елевације. Ови простори су својим испадима из основног габарита грађевине додатно оживели композицију.

Употреба, мултипликација и модификација једноставних геометријских облика у ликовном програму павиљона резултирала је препознатљивим визуелним записом. У разради форме, репетиција правоугаоника и троугла наметнула се као решење које је дало могућност модуларне прерасподеле структуре, стављајући нагласак на просторну динамичност и покренутост волумена.⁵⁸¹ Тако деформисана маса наводила је посматраче да се крећу дуж обележених линија степеница и да из погодне перспективе развијају своје визуелно искуство. Поетику павиљона појачавала је монументална дрвена скулптура Томе Росандића, *Esse hoto*, ослоњена на јарбол за заставу, а на постољу у облику прамца брода.⁵⁸²

Кубична, асиметрична, али функционална целина улазног тракта носила је ознаке експресионизма комбинованог са основним принципима модерне архитектуре – геометријом и пропорцијом. До улаза је водило степениште које је, окружујући павиљон са свих страна, одређивало логику кретања. Улаз у павиљон повучен је у дубину простора и, пратећи модерну ноту павиљона, обликован је као транспарентна преграда, једноставног и финог дизајна. Доследно томе и остали отвори били су без детаља архитектонске пластике. Упркос тежњи ка интегралном изразу, Брашован је успео да све ове елементе пројектује као самосталне целине и да их организује у јединствен систем који функционише на формалном,

⁵⁸¹ Брашован је усавршио систем повезивања и надовезивања геометријских тела једно на друго на пројекту за зграду Државне штампарије. Видети: А. Илијевски, *Form and Function: Architectural Design Competition for the State Printing House of the Kingdom of Yugoslavia*, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 42, 2014, 259–276. О модулу и модуларним системима у архитектури видети: S. Maldini, *Enciklopedija arhitekture*, том I, Beograd, 2004.

⁵⁸² Аноним, Одлазак наших радника у Барселону, *Политика*, 3. 5. 1929, 3; АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај бр. 12515/с, 25. 5. 1929. године.

символичком и конструктивном нивоу, не нарушавајући естетску вредност структуре павиљона.

Томислав Кризман био је задужен за уређење ентеријера павиљона, а учествовао је и у аранжману југословенских штандова у палати Алфонса XIII са Владимиром Ткалчићем⁵⁸³ и у Палати уметности са Мештровићем и Росандићем. Јерко Чулић⁵⁸⁴ је уређивао ентеријер југословенске секције у Палати пољопривреде.⁵⁸⁵ Кризман је свој осећај за успешну презентацију ентеријера, посведочен позитивним оценама на ранијим међународним изложбама, поновио у Барселони. Распоредом детаља обликовао је слику склада и јединства народа. Створио је ентеријер са мноштвом фолклорних мотива, интерпретираних на савремен начин. Утисак монотоности због прекомерне употреба дрвета ублажио је поставком витрина са пробраним тканинама и финим рукотворинама.⁵⁸⁶ Претпоставља се да су и просторне јединице биле организоване према правилима модернизма, комуникативно и рационално. Уз негирање раскоши, полихромије и декоративности, то је наглашавало озбиљност објекта, каква и доликује његовој функцији.

Историјски гледано, павиљони грађени за потребе међународних изложби су врло ретко презентовали нешто што не доприноси утемељењу и току националног стила, наговештавајући новонаступајући тренд. Од краја треће деценије XX века, безорнаменталност и једноставност које је донела модерна архитектура користиле су се као подлога за промовисање друштвених, производних, културних и економских промена у развоју југословенске средине. Ипак, на основу свега што се у Краљевини СХС дешавало пре и за време трајања изложбе у Барселони, чини се да уметност у својству весника националне свести није имала статус који заслужује, па је од стране државе подстицано унапређење промоције традиционалне уметности кроз везу са индустријском производњом и достигнућима у науци. У том смислу, павиљони су могли имати великог

⁵⁸³ Владимир Ткалчић (1883–1971) био је управник и директор Етнографског музеја у Загребу у периоду између 1919. и 1933. године. Видети: Б. Дробњаковић, Библиографија радова наших етнолога, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 12, 1937, 213.

⁵⁸⁴ Јерко Чулић је био директор Поморског савеза за унапређење промета странаца у Сплиту. АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај др Штајнмеца министру трговине и индустрије, Барселона, 28. 6. 1929. године.

⁵⁸⁵ АЈ, МТИ, 65–868–284, Извештај др Штајнмеца министру трговине и индустрије, Барселона, 28. 6. 1929. године.

⁵⁸⁶ С. Винавер, *Велики усѣх нашеї ѿавиљона...*, 6. О изложеним уметничким делима у Барселони видети каталог: *Exposición internacional Barcelona, Sección del Reino de los Serbos, Croatas y Eslovenos, 1929*, Архив за likovne umjetnosti jugoslovenske akademije (HAZU), Zagreb, inv. br. 285b.

Павиљон КСХС на изложби
у Барселони 1929. године
Извор: збирка фотографија
и разгледница Милоша Јуришића



утицаја на актуелна дешавања у култури земље коју представљају, јер су подразумевали свеукупност иновација у оквиру једног система друштва који дозвољава константне промене.⁵⁸⁷ Прихватање такве улоге имало је утемељење у историји. Наиме, током трајања изложбе у Барселони, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца променила је назив у Краљевина Југославија. Та је промена била испраћена „феноменом европеизације у конституисању модерне државе и друштва”,⁵⁸⁸ колико и потребом да се истакне национална јединственост која је посебна и другачија, а све у нади да ће се несугласице међу народима који су чинили заједницу решити. Таква перцепција подстакла је преиспитивање односа између садржаја и форме коју одређује традиција. Отвореније су почела да се одбијају начела која су инспирисала раније генерације архитеката. Тражила су се нова решења, која прате духовне, интелектуалне и материјалне потребе садашњице, јер су дотадашње идеје и њихове модерне интерпретације узроковале деконструкцију појединих историјских и националних симбола.⁵⁸⁹ Да би се избегле инсинуације о уметничком духу у Краљевини Југославији (и Београду као престоници) у једном од најбитнијих периода у њеној историји, национални репертоар је изнијансиран и заокружен општеприхваћеним савременим формама.

Брашован је оваквим искорак у изгледу националних павиљона спојио основна обележја периода: још увек присутну традиционалност са модернистичком слободом изражавања.⁵⁹⁰ Та комбинација нарочито је уочљива у монументалној спољашњости павиљона. Национални момент није ометао модерни развој архитектуре, већ га је подстицао и, на крају, приказао као нови начин пројектовања у Југославији. То је резултат промишљања, и то не само Брашовановог, већ и осталих веома значајних личности које су учествовале у промоцији југословенске културе на овом сајму. Уместо до тада уобичајеног позивања на познате историјске примере, традиционалне вредности су симболично изражене и сведене на ниво осећаја прошлости нације, који се може доживети пажљивијим посматрањем репрезентативног павиљона. Не одбацујући културни и друштвени контекст, квалитети овакве спољашњости развили су се из конфронтације појмова индивидуално–национално и традиционално–модерно. Овај дуалитет веома је чест мотив у Брашовановим пројектима, а могао би да се доведе у везу са дугим периодом формирања његове

⁵⁸⁷ А. Кадијевић, Терминологија српске архитектонске историографије..., 2005, 12–13.

⁵⁸⁸ Цитат: А. Игњатовић, Између жезла и кључа..., 54. Погледати и: D. Mishkova, The Uses of Tradition and National Identity in the Balkans, in: M. Todorova (ed.), *Balkan Identities: Nation and Memory*, London, 2004, 269–293.

⁵⁸⁹ Б. Маринковић, Нови стил у архитектури, *Уметнички њрепег* 8, мај 1938, 248–250.

⁵⁹⁰ С. Винавер, Велики успех нашег павиљона..., 6.

уметничке личности. Од најранијих пројектантских дана, постојање и борба различитих идентитета, најпре мађарског и српског,⁵⁹¹ потом конзервативног и авангардног и, на крају, друштвеног и политичког утицала је на одређено архитектонско понашање. У изгледу павиљона у Барселони је овај дуалитет исказан кроз акцентовање меморије на формирање националног идентитета, које се одвијало истовремено са променама у политичко-друштвеном миљеу.⁵⁹² Управо је враћање на сопствену историјску и етнографску традицију дало посебност процесу модернизације у свим земљама на Балкану.⁵⁹³ Свестан значаја који је народно неимарство имало за колективну меморију народа, Брашован је пројектовао грађевину која је поштвала традиционалну градитељску линију, али у оној мери у којој су локалне типолошке одлике могле да се ускладе са савременим градитељским решењима, па смела упрошћења композиције треба повезивати са новим захтевима и савременим укусом.

Модернизација југословенског менталитета индиректно је подстакла опредељење за одређени тип страног културног обрасца.⁵⁹⁴ У оквиру тога, узор за пројекат Брашовановог павиљона не треба уско повезивати само са еволуцијом његовог ауторског израза. Као ослонац за симболизам, у литератури се помиње пројекат Милана Злоковића за Поморски музеј у Сплиту, који веома асоцира на мотив брода, а био је изложен на Првој јесењој изложби Удружења уметника у Павиљону *Цвијетџа Зузорић* 1928. године.⁵⁹⁵ Сличну симпатију ка наивној симболици показује и кућа Чилеа из 1923. године, архитектке Фрица Хегера (Fritz Höger), али је форма

⁵⁹¹ У годинама формирања ауторског израза Брашован је неговао два различита културна идентитета: један лични, одређен малом и провинцијском средином каква је био Вршац у време његовог одрастања, док је други стечен у покушају да се уклопи у друштвено-културни центар велике аустроугарске монархије, где се школовао. Окружење у коме је растао је било делом традиционално, делом западноевропско, а угарска државна пропаганда је наметала прихватање друштвених норми и идеја које су исходиле из система вредности који је у бити националистички. Да би могао бити ангажован на озбиљним пројектима, Брашован је морао да се уклопи у такво окружење, али је упоредо са тим неговао сопствену аутентичност. С тим у вези се његова одлука да прихвати мађарско име Szilard у званичним документима не може посматрати као препуштање случају или прихватање другог, стеченог културног идентитета, већ више као тактика за напредовање. Та способност прилагођавања захтевима средине уз ненаметљиво провлачење сопственог уметничког израза остала је најбитнија и најистакнутија карактерна црта његове уметничке личности до краја.

⁵⁹² А. Игњатовић, *Између жезла и кључа...*, 54.

⁵⁹³ D. Mishkova, *The Uses of Tradition and National Identity in the Balkans...*, 269–293. Више о томе: L. Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX veka: Uloga elite*, knj. 3, Beograd, 2003.

⁵⁹⁴ В. Матовић, „Европеизација” и национални идентитет..., 291.

⁵⁹⁵ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 139.

павиљона здепастија.⁵⁹⁶ Многи тумачи Брашованове архитектуре повезују пројекат павиљона са зградом Радничке коморе у Новом Саду,⁵⁹⁷ на којој је радио пред почетак изложбе у Барселони, и сматрају ова два објекта, један перманентан, а један ефемеран, једнако значајним за његову даљу еманципацију.⁵⁹⁸ Осим личне развојне линије, на њега је велики утицај имао и Адолф Лос, нарочито Лосова вила за Жозефину Бејкер у Бечу, из 1928. године, са које је преузео поједине мотиве: кубичност, обраду прозорских отвора и двобојну фасаду.⁵⁹⁹ Та полихромија на фасади, изведена алтернацијом дрвених греда у две боје, најупечатљивији је сегмент визуелног идентитета павиљона. Осим у Лосовој интерпретацији, има изворе много даље, у византијској архитектури пренетој кроз израз Теофила Ханзена.⁶⁰⁰ Хоризонталне линије наговештавале су осећај смирености и спокојства и доводиле су се у везу с непрестаним кретањем (у пренесеном значењу, непрекидни развој) док су истовремено одређивале однос конструкције према тлу. Међутим, ефекат је био потпуно супротан пошто је, као контратежа смирености, постављена слободније обликована улазна вертикала, која са позицијом носача за заставу чини целину, наглашавајући моменат стремљења у висину.

Павиљон Краљевине СХС/Југославије био је један од најуспешнијих и најоригиналнијих на изложби. Судећи по пажњи коју је од дана отварања привлачио, очекивало се да ће добити неку од највећих награда.⁶⁰¹ Учесници јесу добили велики број награда (укупно 97), што је у други план ставило минимална материјална средства и скромност са којом се кренуло у Барселону.⁶⁰² Због тога се југословенска презентација сматрала

⁵⁹⁶ З. Маневић, Дело архитекте Драгише Брашована..., 193; А. Кадиевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)*..., 130.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, 138.

⁵⁹⁸ А. Стаменковић, *Београдски ојус архитекте Драгише Брашована...*, 37–38; Иста, Прилог проучавању београдског опуса Драгише Брашована..., 142.

⁵⁹⁹ А. Кадиевић, Југословенски павиљон у Барселони 1929. године..., 213–216.

⁶⁰⁰ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 360.

⁶⁰¹ Презентација Краљевине СХС/Југославије била је веома успешна у Барселони. Павиљон је био једна од атракција на изложби и предмет великог интересовања и домаће и иностране штампе. Аноним, Страна штампа о нашем павиљону у Барселони, *Полишика*, 30. 6. 1929, 7.

⁶⁰² Југословенска делегација је добила велики број похвала и награда на изложби у Барселони. Иван Мештровић је добио златну медаљу за скулптуру „Контемплација”. Сребрне медаље добили су Марино Таргаља за „Младог дипломату”, Владимир Бецић за полуакт, Омер Мујаџић за портрет сестре. Тома Росандић је добио бронзану медаљу за представу „Христа у дрвету”. Почасне дипломе добили су Јован Бијелић за полуакт, Бранко Поповић за „Портрет др Х”, Љубомир Ивановић за цртеж Црне Горе и Франо Кршинић за торзо у бронзи. Т. Кризман, Успех наше изложбе у Барселони..., 9.

једном од три најуспешније на овој изложби.⁶⁰³ У домаћој историографији често се помиње моменат изненадног одузимања прве награде Брашовану и њено додељивање Мису ван дер Роуе (Ludwig Mies van der Rohe), за пројекат павиљона Немачке.⁶⁰⁴ Из тог разлога се ова два павиљона неретко и упоредо анализирају. Композицијски и структурално, и један и други промовишу модернизам у архитектури, у концептуалном, техничком и конструктивном смислу, али за разлику од Брашована, Мис ван дер Роуе није комбиновао модерну архитектуру са традиционалним градитељством, већ се у потпуности предао пројектовању у савременом духу и био је одговоран и за спољашњост, и за унутрашњи распоред павиљона.⁶⁰⁵ Како је ово било прво појављивање Немачке на једној међународној манифестацији после 1918. године, грађевина је, симболично, осмишљена као место инаугурацијског догађаја, односно сусрета краља Алфонса XIII и немачких власти. Упркос ефемерном карактеру, посматрана је као једна од најбитнијих грађевина XX века. Индицирала је промене које су Баухаус и функционализам који је Баухаус пропагирао донели на архитектонску и дизајнерску сцену. Избегавање формалистичких и широко прихваћених мотива поједноставило је дизајн павиљона, а материјализацију свело на прост, функционално осмишљен геометријски мотив. Инвентивна идеја презентације детаља модерне собе која се завршава у отвореном дворишту морала је да се прилагоди основној замисли изложбе, а Мис је то извео врло оригинално. Начин обликовања павиљона свео је на основу, која чини саму срж грађевине. Употребрио је чисте и једноставне облике, обогативши их великим стакленим површинама и луксузним материјалима, попут мермера, травертина и челика. Отворене линије грађевине, положене плоче, пажљиво осмишљен ентеријер указивале су на Мисов осећај за димензије и пропорције, док су посетиоци имали утисак о јединственом простору. Ово је архитектура која се истовремено обрађала људима из струке (архитектама) и публици.⁶⁰⁶ Када се обрађала стручњацима, указивала је на чисто техничке интерпретације и архитектонски концепт, који је мање осетљив на културне промене, а када се обрађала публици, указивала је на распоред боја материјала у унутрашњости, које су поређане као боје на немачкој застави.⁶⁰⁷

⁶⁰³ Аноним, Наш павиљон у Барселони, *Полиџика*, 5. 11. 1929, 7.

⁶⁰⁴ О томе пишу готово сви тумачи Брашованове ауторске делатности.

⁶⁰⁵ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 135–136.

⁶⁰⁶ Видети: Џ. Дженкс, *Језик постмодерне архитектуре*, Београд, 1981.

⁶⁰⁷ О адаптацији Мисовог павиљона у Барселони погледати: W. Tegethof, *From Obscurity to Maturity: Mies van der Rohe's Breakthrough to Modernism*, in: Franz Schulze (ed.), *Mies van der Rohe: Critical Essays*, New York, 1989, 29–94.



Павиљон Немачке (Мис ван дер Роe), изглед након реконструкције
Извор: wikipedia.org

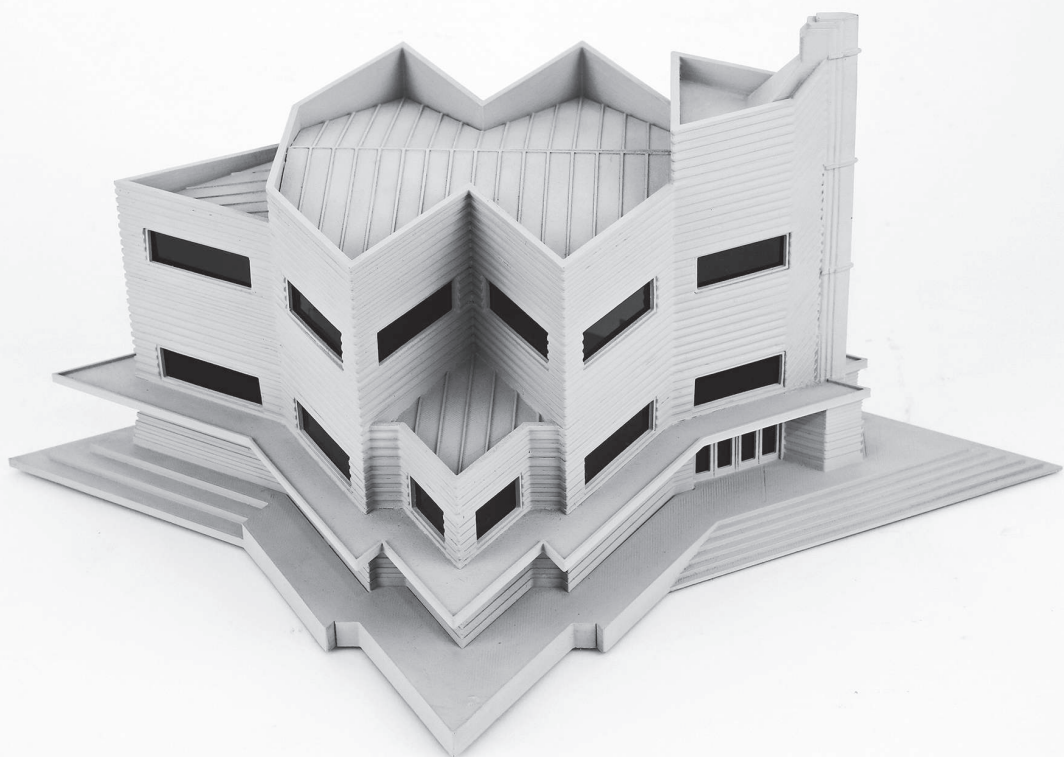
Уметнички израз и немачког и југословенског павиљона био је у оквирима модерне градње, али су идеолошке основе на којима се темељила презентација обеју држава биле различите. Оба павиљона су део посебног система представљања у служби глорификације државе и заједнице. У случају Немачке, излагачке идеје су се кретале у домену репрезентације либералне и демократске државе, која је у технолошком смислу међу супериорнијима у Европи.⁶⁰⁸ У случају Југославије, павиљон је требало да представља медијум интеграције историјског и савременог, односно сви употребљени елементи репертоара требало је да укажу да у позадини наслеђених расних култура и обичаја стоји аутентичан југословенски дух, који је јединствен на територији читаве Краљевине Југославије.⁶⁰⁹ Сходно томе, имплементација националног духа у дискурс архитектуре била би, можда, највећа вредност Брашовановог павиљона.

Године 2021. у Музеју науке и технике у Београду одржана је изложба посвећена Брашовановом павиљону са изложбе у Барселони, аутора архитектуре Дариа Чупића и историчара уметности Милана Познановића.⁶¹⁰ Поставком је обухваћен велики број до тада непознатих фотографија на основу којих је урађена прецизна реконструкција унутрашњости и спољашњости павиљона.

⁶⁰⁸ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 354.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, 354–357.

⁶¹⁰ Изложбу *Мистерија Брашовановог павиљона из 1929. године* пратио је каталог: Д. Џурић, М. Познановић, *Мистерија Брашовановог павиљона...*



Макета Брашовановог павиљона са изложбе у Барселони
из Музеја науке и технике у Београду
Аутор макете: арх. Дарио Чупић
Година израде: 2021.
Техника: 3Д
Извор: збирка фотографија Милоша Јуришића

Међународна изложба у Милану 1931. године

Независно од облика и садржаја, изложбе могу бити дискурзивна платформа за проучавање одређеног историјског тренутка,⁶¹¹ као што су и павиљони, упркос привремености, врло често промовисали идеје које су имале велики одјек у друштву, јер су у ограниченом временском периоду, путем изложбе као медија, пројектовали слику за публику.⁶¹² Утицај политичке компоненте на перцепцију архитектуре је много израженији на националним павиљонима којима се Краљевина Југославија представљала на изложбама између 1929. и 1941. године.⁶¹³ Док је на павиљонима из прве четвртине века традиционално градитељство било искључиви симбол идентитета,⁶¹⁴ у деценији пред Други светски рат, превагом прогресивних схватања, материјални остаци традиционалне архитектуре бивају замењени новим медијима визуелне културе.⁶¹⁵

Југословенско репрезентативно градитељство између два светска рата било је резултат (или последица) политичке идеологије.⁶¹⁶ Несређене одnose на политичкој позорници пратиле су две градитељске струје: интернационални академизам, који временом бива замењен модернизмом, и национално обојена архитектура, базирана на српско-византијским узорима.⁶¹⁷ Раније уметничке представе имале су основу у једној културној матрици, која је подразумевала потребу промовисања различитих

⁶¹¹ М. Пешић, Изложбени потенцијал националних павиљона на светским и бијеналним изложбама, *Култура* 144, 2014, 237.

⁶¹² О истом феномену је писала и Александра Илијевски у: The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion..., 237–248 (посебно у закључном пасусу).

⁶¹³ А. Ignjatović, Architecture, Urban Development and the Yugoslovization of Belgrade, 1917–1941, *Centropa*, Vol. IX, No. 2, 2009, 120–122; А. Stamenković, Yugoslav pavilions at International Exhibitions..., 301–322.

⁶¹⁴ И. Марић, Савремена интерпретација традиционалних архитектонских образаца у сеоској архитектури, *Архитектура и урбанизам* 12–13, 2003, 25.

⁶¹⁵ Опширније о овом периоду у: Т. Стефановић, *Токови у српској архитектури (1935–1941)*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2014.

⁶¹⁶ Вишенационални састав Краљевине Југославије обележен је био нерешеним националним односима. Више о томе: М. Степић, Регионализација у функцији унутрашње политичко-територијалне реинтеграције Србије, *Зборник за ликовне уметности и Мајнице српске* 112–113, 2002, 127.

⁶¹⁷ А. Кадијевић, Терминологија српске архитектонске историографије..., 12.

верских, културних и етничких идентитета у заједничкој држави. Након проглашења Краљевине Југославије у јесен 1929, комплексна друштвено-политичка ситуација ометала је остварење колективног духа, те узроковала промену у схватању суштине југословенске идеје.⁶¹⁸ Почела је да се промовише идеја о југословенству као једној нацији и, крајем треће деценије прошлог века, у покушају да се обједине народи у Југославији, изведен је нови термин – југословизам,⁶¹⁹ те постаје извесно да је југословенство с почетка четврте деценије XX века донело промену у перцепцији значења термина који се у истом облику, али другачијем појмовном контексту интерпретирао у периоду пре Првог светског рата.⁶²⁰

Практични модел ове претпоставке показан је павиљоном на Привредној изложби у Милану 1931. године (итал. *Esposizione e Congresso Internazionali di Fonderia*), што је била прва прилика после Барселоне да се Краљевина Југославија прикаже као модерна европска држава.⁶²¹ Намера да се, осим успешне привреде, промовишу култура, историја, па и модерна архитектура, као израз реформисане краљевине, испраћена је одлуком о изградњи националног павиљона. Прошавши етапу обележену потрагом за коренима и враћањем традицији, уметност намењена репрезентацији постаје подвргнута априорним формама простора који се, инспирисан одликама контекста, ослобођа сувишних захтева традиционалних форми. Стога је, поново без унапред расписаног конкурса, посао на изради пројекта и уређењу ентеријера поверен Драгиши Брашовану.⁶²²

Није било једноставно представити слику културно-историјског напретка у Југославији упрошћеним геометријским облицима за релативно кратко време које је држава имала за организацију, али је захваљујући

⁶¹⁸ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 35; А. Кадијевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)*...

⁶¹⁹ А. Ignjatović, *Architecture, Urban Development and the Yugoslovization...*, 113–123.

⁶²⁰ Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 11–12.

⁶²¹ Од прве привредне изложбе одржане у Милану 1920. године, овај сајам се редовно одржавао до бомбардовања Милана 1943. године. У годинама између 1947. и 1950. рађена је реконструкција простора и изграђени су нови стални објекти у којима се настављају промоција и продаја привредних производа, добара и услуга. Видети *Fondo Fiera campionaria (1920–1990)*. На сајму је од почетка била присутна задарска провинција с павиљоном на коме је писало „Далмација”, због чега Краљевина Југославија није могла да учествује све до 1930. године, када је председник сајма наложио да се тај назив уклони. О томе: АЈ, МТИ, 65–282–862, пов. бр. 23.499, 25. 11. 1930. године. Наведено према: А Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 350.

⁶²² АЈ, МТИ, 65–282–862, Писмо начелника Трговинског одељења Министарства трговине и индустрије министру трговине и индустрије, бр. 1584, 20. 1. 1931. године; А Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 351.

залагању југословенског конзула у Милану, господина Предића, представника Министарства трговине и индустрије, Јаше Гргашевића, и архитекте Брашована павиљон био завршен за непуних месец дана.⁶²³

Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Милану 1931. године

Краљевина Југославија је за изградњу павиљона добила једну од најатрактивнијих локација, а то је наметнуло обавезу усклађивања визуелног приказа с перцептивним контекстом југословенске идеологије. Брашованов претходни сајамски објекат представља се у историографским радовима као једно од првих званичних остварења модерне архитектуре у Југославији,⁶²⁴ док је павиљоном у Милану потврђено да политика изградње друштвених објеката у потпуности прати принципе савремене европске архитектуре. По свим одликама, сагледаним кроз дискурс тренутка реализације, архитектура овог павиљона била је показатељ слободног продора интернационалних идеја у Југославију, а нарочито Србију.⁶²⁵ Ипак, на изглед и величину павиљона више су утицали функција којој је био намењен и финансијска средства која је краљевина могла да издвоји за овај вид промоције. Да би ликовни програм пренео поруку која задовољава све критеријуме, неопходно је било објединити све секције југословенске привреде и уметности у јединствену и национално инспирисану грађевину која ће, упркос ограниченом трајању, у крајњем облику и кроз омаж народу, генерисати експресију која је истовремено национална и општа.

У укупном изгледу, павиљон је изведен као објекат стамене масе са мирним и хоризонтално потенцираним ритмовима. Пластична маса грађевине разбијена је на три волумена која су обрадом доведена до границе разједињавања, па остављају утисак засебних целина. Основа грађевине заснивала се на континуалној и меандричној геометрији, која се развијала око неколико просторних фокуса. Сваки од њих успостављао је јединствен однос са окружењем помоћу разуђених равни, које су се пружале у три правца, на бази тлоцрта у облику тролиста.

Намера да се направи модеран и репрезентативан објекат у коме има нешто од хармоније, реда и смирености класичне архитектуре, али искључиво у контексту наглашавања прогресивне државне идеологије,

⁶²³ Видети фусноту број 1022 у дисертацији Александра Игњатовића, на страни 351.

⁶²⁴ Z. Manević, *Pojava moderne arhitekture u Srbiji...*, 138.

⁶²⁵ З. Маневић, Наши неимари. Драгиша Брашован, *Изградња* 8, 1980, 52; А. Кадиевић, Живот и дело Драгише Брашована..., 157; М. Просен, Ар деко у српској архитектури..., 221.

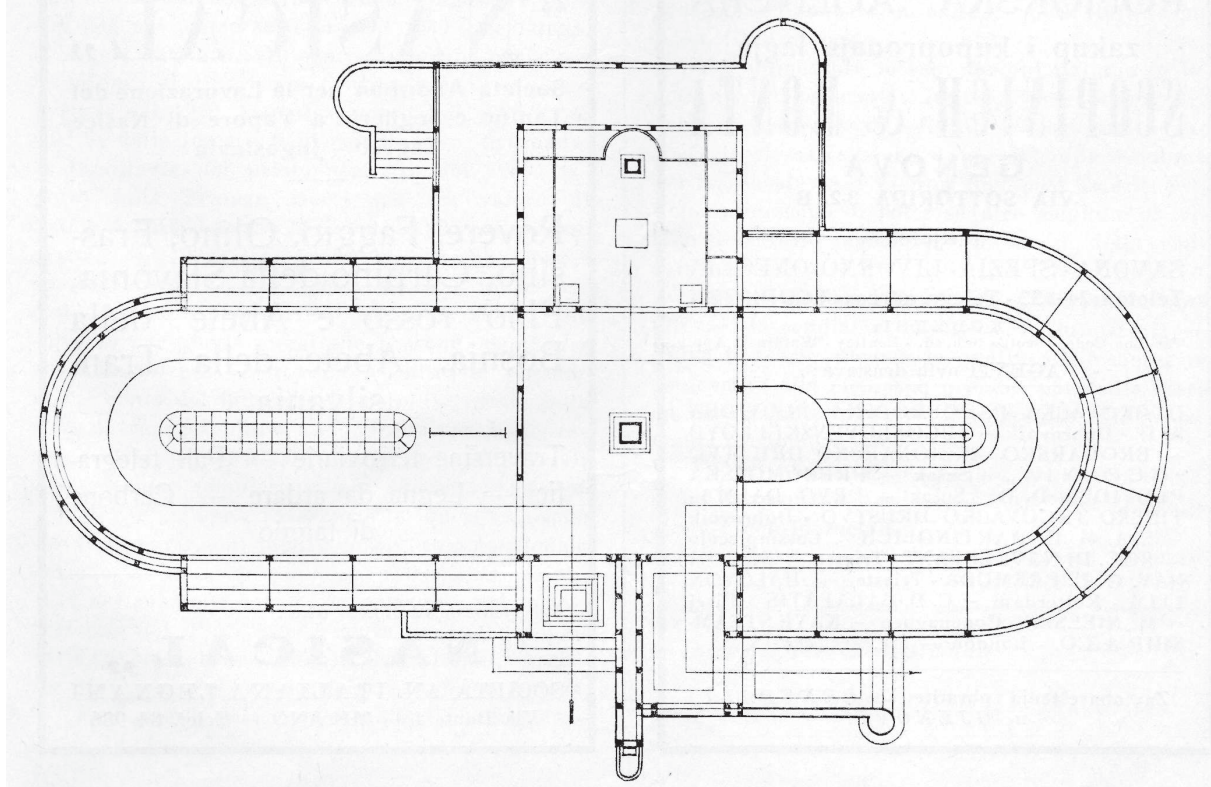


Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Милану 1931. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

постављена је као приоритетни задатак. Захвљајући ангажовању архитекте Брашована и на пројектантском, и на урбанистичком, и на естетском плану, остварена је грађевина чистих и безорнаменталних површина, али без утиска монотоније коју избегавање декоративне пластике, у најгорем случају, може да изазове, јер су архитектонски облици употребљени тако да појачају динамизам и разиграност композиције. У начину третирања и синтези одређених мотива читавало се деловање процеса којима се визуелни садржај обједињује и, у исти мах, издваја из окружења. Ипак, детаљи су били врло дискретни, да не би реметили модерну јасноћу и пуристички обрађена фасадна платна, наговештавајући да националне и локалне специфичности нису разматране приликом пројектовања и грађења овог објекта, те су морале на други начин да пронађу свој израз.⁶²⁶

Носилац идеолошке реторике на овом павиљону је управо фасада. Овако схваћена и интерпретирана, фасада је изгубила дословну функцију зида и постала је елемент који, посредством имагинације, производи

⁶²⁶ У преношењу и популарисању авангардних, модерних идеја на српско културно тло највише је допринела Група архитеката модерног правца. Делатност групе анализирају готово све публикације које тумаче архитектуру међуратног периода Србије и Југославије.



Пројекат павиљона за изложбу у Милану 1931. године
Извор: Архив Југославије (инв. бр. 65-282-862)

формалну представу којом се архитектонски концепт прилагођава датом контексту, те ствара специфичан израз.⁶²⁷ Та врста визуелне реторике резултат је аутентичног искуства Брашована као творца идејне поставке, али обједињује у себи форме које, кроз изазивање емоционалног става, подстичу комуникацију са посматрачем и посетиоцем. У једноставности фасаде репродукована је естетска основа стваралачког израза, док ознаке монументалности појачавају њена хоризонтална деоба венцима и правилна фенестрација.

Доминантне визуре окренуте су ка улазном фронту, где се формирала перспектива у којој је волумен грађевине изражавао сву своју тектонску тежину. Улазно прочеље било је тростепено организовано и, због хармоничног склопа свих компоненти које су га чиниле, одавало је утисак одмерености. Композиција је подељена на шест делова, различите наглашености и диспозиције. Елевацијски ритам у виду виших и нижих делова формирао је визуелну реторику структуре у којој су управо ти висински истуренији делови чинили језгро грађевине, па је распореду маса у том делу с намером промењен ритам. Решење је добијено уклапањем

⁶²⁷ J. Derrida, *Point de Folie*, from: *Leach N. Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory*, London and New York, 1998.

и прожимањем волумена у динамичном односу ритмова и указивало је на Брашованову склоност да, комбиновањем облика различите динамике, истакне важност одређених сегмената грађевине. Средишња партија фасаде имала је модерно асиметричан, али функционалан облик, који је формално и конструкцијски функционисао као јединствен систем, док је у симболичком смислу степеновање маса усмеравало пажњу посматрача. Супротстављање вертикалних ритмова у виду издвојених градитељских целина био је уобичајен манир архитекте Брашованова, нарочито на објектима од већег државног значаја, па се продор вертикале, као елемент градитељског вокабулара, у сличној композицији понављао на многим пројектима током четврте деценије XX века.⁶²⁸

У укупном изгледу павиљона препознаје се архитектура интернационалног модерног стила,⁶²⁹ која је луксузна, али не у смислу прекомерног расипања државног новца, већ у смислу савршено моделираних волумена, са пуристичком лепотом дизајна. Асоцијација на Мисове боравишне просторе, реализоване кроз примену принципа *мање је више*, препознаје су у примени минималног броја елемената за постизање архитектонско-естетског доживљаја, док се реминисценције на функционализам Баухауса примећују у употреби стакла, у мрежи танких гвоздених профила и у транспарентности унутрашњег простора. Инспирација Лосовим третманом облика препознаје се, као и на претходном павиљону, у начину остваривања динамике. Оно по чему се овај павиљон издваја у односу на претходне јесте основа у облику тролиста, која, према мишљењу Зорана Маневића, није идеално чисто спроведена. Форму тролиста у глорету, Брашован је могао видети на пројекту Бранислава Којића за Уметнички павиљон у Загребу,⁶³⁰ али је интерпретира на другачији начин и у комбинацији са заобљеним кубичним волуменима, који указују на присуство праксе холандског Де Стијла. С обзиром на то да се сајамски карактер објекта не наслућује по његовом изгледу, снага патриотске поруке сублимирана је у натпису *Jugoslavia* и застави на носачу над централним кубусом у оквиру кога је улаз у павиљон.

Архитектура павиљона Краљевине Југославије пратила је савремене градитељске трендове, који подразумевају и промене у свим сферама јавног рада и деловања. У том смислу, не треба превидети чињеницу да је павиљон, сам по себи, медиј кроз који се манифестују друштвено-политичка питања, као и мисли, воље и жеље актуелних режима. Жеља

⁶²⁸ З. Маневић, Наши неимари. Драгиша Брашован..., 55.

⁶²⁹ О интернационалном модерном стилу: F. Džonson, H. R. Ničković, *Internacionalni stil*, Beograd, 1989.

⁶³⁰ З. Маневић, Наши неимари. Драгиша Брашован..., 52.



Ентеријер павиљона Краљевине Југославије на изложби у Милану 1931. године
Извор: Архив Југославије (инв. бр. 65-282-862)

Ентеријер павиљона Краљевине Југославије на изложби у Милану 1931. године
Извор: Архив Југославије (инв. бр. 65-282-862)



Краљевине Југославије да се прикаже као цивилизована европска држава главни је разлог за удаљавање од традиционалних стереотипа, док јој је амбиција архитекте, који је у међувремену доказао иновативност на објектима различите намене, дала физички облик у форми павиљона. Брашованово опредељење за модернизам додатно је помогло да се представи моменат ослобађања сајамске грађевинске форме од обавезе стварања слика и облика искључиво у корист испуњења медијског наступа. Модернистички принципи вредности и лепоте манифестовали су се и кроз корисност објекта, а то је излагање репрезентативних збирки и комфор који је требало обезбедити посетиоцима. Водило се рачуна о програму и потреби да се покаже како се национална идеја односи према контексту и трансформише током времена.

О распореду експоната у павиљону не постоје прецизни подаци у архивским и писаним документима, па се претпоставке износе на основу неколико сачуваних фотографија и праксе која се примењивала на претходним сајмовима.⁶³¹ Иако је познато да је Брашован веома ретко попуштао пред захтевима наручилаца на пројектима за које је био ангажован, извесно је да је ентеријер павиљона био одређен у односу на афинитете владајуће идеологије, да би добио неопходан аутентично национални печат.

Распоред унутрашњег простора може се наслутити из организације екстеријера. Три издужене дворане конципиране су у складу са основом у облику тролиста и опремљене визуелним материјалима који су организовани у циљу представљања Краљевине Југославије. Као пажљиво осмишљени аспекти репрезентације, ове три просторије се међусобно надовезују и допуњују да би емитовале поруку о стању у југословенској култури, уметности, друштву и политици, уједно их валоризујући. Тако посматрано, павиљон јесте дао физички облик представи моћи изведеној из идеолошких флоскула и императива, али је Брашован, у оквиру тога, успео да створи амбијент у коме је сегмент историје уметности допринео тумачењу и разумевању друштвеног контекста. Ради уклапања изложених предмета са идејом промоције локалних и регионалних идентитета сакривених у називу Југославија, потребно је било претворити их у симболе окружења у коме Југословени живе.⁶³² Централно место заузимале

⁶³¹ Неколико фотографија које приказују изградњу павиљона и делове ентеријера може се видети у збирци Архива фондације Fiera Milano под ознаком *Padiglione della Jugoslavia*. Надамо се да ћемо за наредно издање монографије добити и неопходне дозволе за њихово публиковање.

⁶³² Више о томе у: М. А. Мауре, *Identité, écologie, participation, Nouveaux musées, nouvelle muséologie, Musées*, Vol. 8, No. 1, 1985, 21; Р. Аутри, *The Political Economy of Memory: The Challenges of Representing National Conflict at „Identity Driven” Museums*, *Theory and Society*, Vol. 42, No. 1, 2013, 57–80.

су фигуралне представе и композиције које су давале сценографски ефекат простору, међу којима се издвајала биста краља Александра у изведби уметника Ивана Мештровића. Приказане сцене интегрисане су са архитектуром принципом опсервације, али и позицијом која им је додељена у простору, а која је требало да промовише репрезентативну политику краља Александра.⁶³³

На сценичност унутрашњег простора реферира и осветљење. Доњи делови зидова у изложбеним просторијама перфорирани су нишама, док су горњи делови отворени хоризонталним тракастим прозорима. Контраст који је остварен комбинацијом светлих и тамних момената у амбијенту допринео је свечаној атмосфери ентеријера који, кроз софистициране детаље и слободу кретања, постаје адекватна репрезентација међуратних схватања естетике сајамске архитектуре.

Оба Брашованова павиљона одражавају развојни ток идеје југословенства у годинама пред почетак новог рата, с тим што је на објекту у Милану то реализовано кроз много јаснију примену архитектуре модернизма, за разлику од објекта у Барселони, на коме се у траговима препознају рецидиви историјских стилова. Аналогно томе, павиљон у Милану није био само физичка манифестација југословенске снаге. Веома је значајно било присуство ауторске личности архитекте Брашована. У изјави за југословенску штампу, у којој објашњава своју тежњу „да на овој изложби, где су сви павиљони или старе класичне монументалности или у националним стилима”, изради савремен павиљон којим ће показати „да смо ми нова и млада држава која иде напред, снажна нација која је у стању да предњачи, која хоће да се модернизује и слободно пође напред” препознаје се одлучност да пројекат прилагоди специфичним захтевима, колико и свом уметничком сензибилитету.⁶³⁴ Од проглашења Краљевине Југославије користила се свака прилика да се истакне национална јединственост која је посебна и другачија, па је модернизација југословенског менталитета индиректно подстакла опредељење за одређени тип страног културног обрасца.⁶³⁵ У симболичном смислу, овом архитектуром показало се да је могуће остварити компромис између различитих покушаја потраге за решењем у коме ће се визуализовати југословенски идентитет.

⁶³³ Видети објашњење миланског павиљона у: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет и урбанистичка архитектура између 1904. и 1941. године...*, 353.

⁶³⁴ Цитати преузети из: Аноним, Наш павиљон на Миланском сајму, *Политика*, 7. 4. 1931, 4.

⁶³⁵ Термин *сџрано* употребљава се у контексту европског, односно нетипичног у односу на ранију југословенску националну архитектуру.

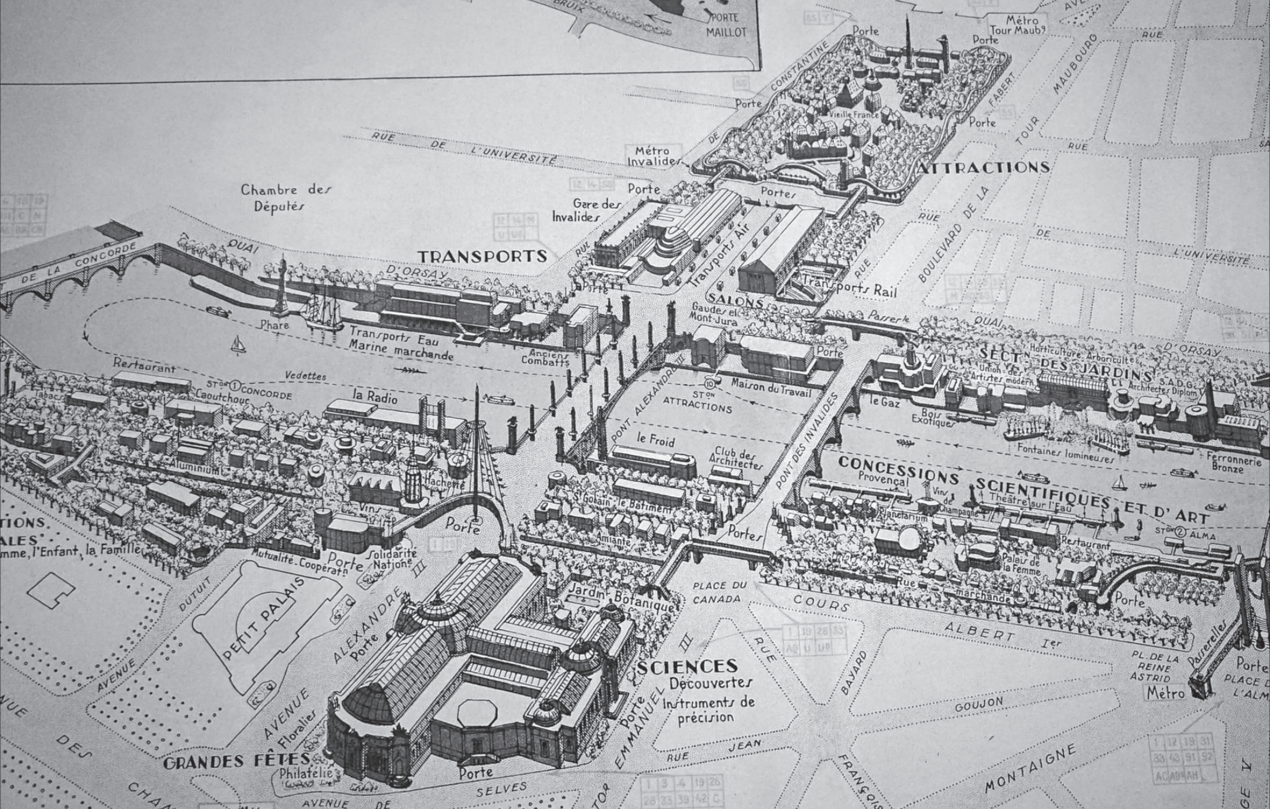
Међународна изложба у Паризу 1937. године

Политичке и историјске везе са Француском и недовољно појављивање на светским сајмовима подстакли су представнике Владе Краљевине Југославије да прихвате учешће на међународној изложби у Паризу 1937. године *Умешности и технике у савременом животињу* (франц. *Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*).⁶³⁶ Ова светска изложба одржала се у политички и економски нестабилном тренутку. Осим што је требало реаговати на напете односе међу појединим државама, да штрајкови и политичка превирања не би прерасли у већи ратни сукоб, морало се пронаћи решење за „перманентну кризу буржоаског либерализма”.⁶³⁷ Други италијанско-абисински рат (октобар 1935–мај 1936) истакао је ограничења Лиге народа. Упркос санкцијама којима је ова организација изложила Италију, Мусолини је искористио прилику да се одвоји од савеза са Великом Британијом и Француском, а да се приближи Немачкој. Немачка је у марту 1936. године, занемаривши одредбе Версајског споразума, заузела Рајнланд, а до октобра исте године направила нови савез са Италијом. Тај савез је имао значајну улогу у Шпанском грађанском рату у јулу 1936. године, подржавши националистичке струје (републиканци су добијали помоћ од СССР). Односи између држава са демократским системом (Француске, Велике Британије и САД) и држава са тоталитарним (Немачке, Италије и Јапана) били су прилично напети, што се рефлектовало кроз проблеме око очувања демократских институција или увођења неког облика тоталитаризма у многим другим земљама у свету.⁶³⁸ Примера ради, да би успорила јачање немачке државе, Француска

⁶³⁶ Краљевина Југославија није учествовала на Светској изложби у Чикагу 1933. године, док на Међународној изложби у Бриселу 1935. није учествовала са националним павиљоном, већ са осталим заступљеним међународним секцијама у Интернационалној палати (*Hall International*), па су се међу различитим производима, машинама и предметима корисним за домаћинства, могле видети југословенске тканине, керамика и накит. Видети: R. Lyr, (ed.), *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle de Bruxelles 1935*, Bruxelles, 1935.

⁶³⁷ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архивекитојуре између 1904. и 1941. године...*, 151.

⁶³⁸ Упоредити: W. B. Rayward, *The International Exposition and the World Documentation Congress, Paris 1937*, *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, Vol. 53, No. 3, July 1983, 254–268; M. Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, New Jersey, 1998.



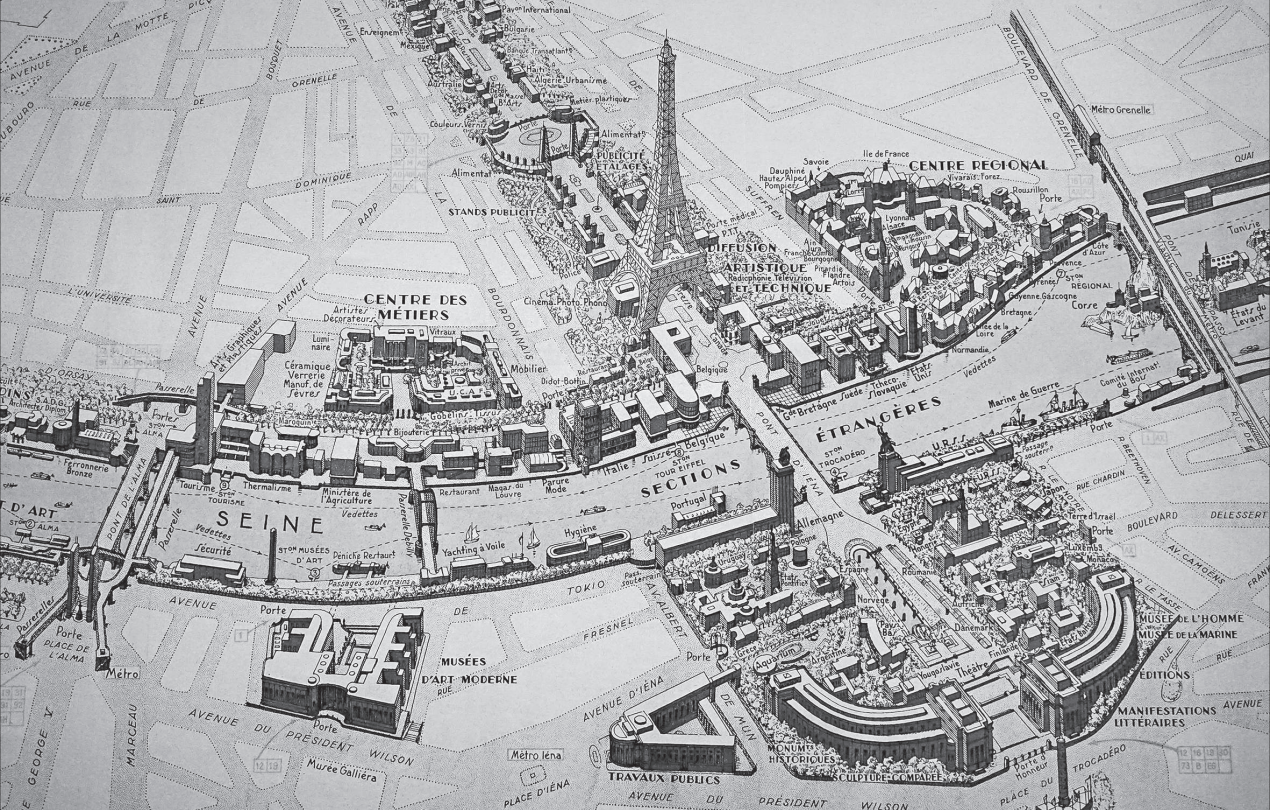
je pomagala zemljama srednje i istočne Evrope da se aktivnije uključuju u međunarodnu politiku, pa je organizovaњem međunarodne izlozbe želela da ispromoviše „univerzalne vrednosti mira i napretka” kroz diskurs umetnosti, nauke i tehnologije,⁶³⁹ a u nameri da se ujедини народ, смањи незапосленост и подстакне опоравак грађанства.⁶⁴⁰ Поред економског потенцијала, ова изложба је била важна због афирмације технологије, културе и хуманистичких вредности у савременом друштву.⁶⁴¹ Развој технике и унапређење друштвених односа охрабрили су промену структуре уметности, чиме је стваралаштво добило израженију социјалну и политичку димензију.⁶⁴² У том контексту се може тумачити изјава француског министра Шапсала да се изложба не посматра са једне тачке уметничког дела, нити са друге тачке стваралаштва технике, него уметност у техници

⁶³⁹ T. Bjažić, Klarin, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937. i reprezentacijska paradigma nove državne kulturne politike, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, 2013, 180.

⁶⁴⁰ W. B. Raywars, *The International Exposition and the World Documentation Congress...*, 254.

⁶⁴¹ S. Đurović, *Državna intervencija u industriji Jugoslavije 1918–1941*, Beograd, 1986; W. B. Raywars, *The International Exposition and the World Documentation Congress...*, 254; A. Chandler, *Paris 1937 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, in: J. E. Findling, K. D. Pelle (eds.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851–1988*, New York, 1990, 283–285.

⁶⁴² V. Benjamin, *Eseji*, Beograd, 1974, 137.



Међународна изложба у Паризу 1937 године, план
Извор: wikipedia.org

Трг Трокадеро са палатом Шајо у Паризу 1937 године
Извор: wikipedia.org



и техника у уметности.⁶⁴³ Међутим, упркос основној теми и идеји да се промовише важност одржања мира, контекст у коме се изложба одигривала био је обележен страхом да ће генерално присутна напетост у свету прерасти у нови ратни сукоб.

Опсег делатности на изложби исказан је поделом активности на 14 тематских целина. Архитектура је, осим националним и тематским павиљонима, представљена у неколико група, које су обухватиле све аспекте струковног деловања (Уметничко и техничко образовање, Урбанизам и архитектура, Графичке и пластичне уметности, Конструкције и Унутрашње уређење и намештај).⁶⁴⁴

За организацију изложбе одабрано је традиционално место у Паризу, али је простор који је заузела био значајно већи од ранијих. Од Трокадера и Марсовог поља, преко моста Јена, формирале су се симболичке тачке изложбе, како би се повезале лева и десна обала Сене, а центар дешавања поставио на простор испод Ајфелове куле. Неки стари објекти добили су нови изглед. Осим фонтана са новим мотивима, уместо палате Трокадеро пројектована је нова палата Шајо (франц. *Palais de Chaillot*). Постављена је на основе старије грађевине, али ју је по величини превазишла пошто је добила бочна крила која су окружила вртове и формирала простор попут отворене терасе испред палате.⁶⁴⁵ У њеној близини су подигнути национални павиљони, па су тако трг Трокадеро и Ајфелова кула постали два одредишна момента изложбе, која су симболично представљала уметност и технику.⁶⁴⁶ Остале изложбене деонице распоређене су дуж обала Сене и повезале су тематске целине на Еспленеди инвалида и у Великој палати.⁶⁴⁷ Да би се испунила основна замисао, на оба краја главне осовине Еспленеде инвалида постављена су два полукружна конкавна павиљона, Палата светла (франц. *Pavillon de la lumière*) Робера Малеа-Стевенса (Robert Mallet-Stevens) и Стуб мира (франц. *Pavilion de la Paix*) Алберта Лапрада (Albert Laprade), због чега је Еспленада названа Авенијом мира.⁶⁴⁸

⁶⁴³ АЈ, МТИ, 65–273–824, Изјава министра трговине и индустрије Републике Француске на церемонији затварања изложбе 25. 11. 1937. године.

⁶⁴⁴ Т. Бјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2011, 439.

⁶⁴⁵ J. Alwood, *The Great Exhibitions...*, 140.

⁶⁴⁶ D. Udovički Selb, Архитектура и пропаганда, *Republika*, br. 508–511, bez paginacije, dostupno na: <http://www.republika.co.rs/508-511/20.html>, (приступљено 20. 2. 2024).

⁶⁴⁷ Т. Бјажић Klarin, J. Galjer, *Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937...*, 180; Т. Бјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 438.

⁶⁴⁸ D. Udovički Selb, Архитектура и пропаганда..., bez paginacije.

Осим Француске као домаћина, на изложби су се представиле четрдесет и две државе.⁶⁴⁹ Доминантан стилски правац био је неокласицизам, иако су поједине државе, попут Немачке, СССР и Италије, користиле образце социјално много ангажованије архитектуре.⁶⁵⁰

Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Паризу 1937. године

Краљевина Југославија је позив за учествовање на Међународној изложби у Паризу добила у марту 1935. године. Почетком јуна наредне године Министарство трговине и индустрије расписало је конкурс за идејни пројекат националног павиљона.⁶⁵¹ Организација југословенског учешћа је још једном поверена Јаши Гргашевићу и Трговинском музеју. За изградњу павиљона Југославија је од организатора добила парцелу од 2.000 квадратних метара на левој страни новог Трокадера, поред главног улаза на простор изложбе.⁶⁵² Према конкурсном програму, ту је требало зидати павиљон од 1.000 квадратних метара, у који би се сместиле дворана за презентацију привредних и културних делатности и три изложбене дворане за представљање туризма, старе и савремене уметности. Да би се визуелно умањиле висинске разлике терена, помоћне просторије (соба чувара, гардероба, тоалет и соба за одржавање хигијене) биле би смештене у су-терену.⁶⁵³

Рок за предају конкурсних радова био је 30. август 1936. године. Жири су чинили професори три државна техничка факултета: Петар Бајаловић из Београда, Едо Шен из Љубљане и Иван Вурник из Загреба. Њихови заменици били су Бранко Максимовић, Тома Росандић и Хуго Ерлих.⁶⁵⁴ Од пристигла двадесет и три конкурсна решења, у првом кругу жирирања

⁶⁴⁹ W. B. Raywars, *The International Exposition and the World Documentation Congress...*, 255.

⁶⁵⁰ R. Golan, *The World Fair. A Transmedial Theater, Encuentros con los años 30, Museo Reina Sofia*, Madrid, 2012, 176.

⁶⁵¹ Расписивање конкурса предложио је Трговински музеј. Жири је именован 5. јуна 1936, АЈ, МТИ, 65–273–829, Трговинско одељење, II бр. 21.117/III. У вези са предметом Трговинског музеја да се распише конкурс за нацрт павиљона министар је одредио оцењивачки суд.

⁶⁵² АЈ, МТИ, 65–273–824, Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон на изложби у Паризу 1937, инг. арх. Јосип Сајсл.

⁶⁵³ Површина парцеле била је 2.000 квадрата, а предворја и три изложбене дворане заузиле су простор од 200 квадрата. Аноним, Допуна конкурса за израду скица за Југословенски павиљон на међународној изложби у Паризу, *Полиџика*, 24. 7. 1936, 8.

⁶⁵⁴ АЈ, МТИ, 65–273–829, Извештај Трговинског одељења Министарству трговине и индустрије, бр. 21.117/III, 5. 6. 1936. године.

елиминисано је 12, док је у другом кругу одбачено још 5 радова.⁶⁵⁵ Прва награда је 3. септембра додељена београдском тиму, Ивану Савковићу и Маријану Ивацићу, за пројекат *Фикс 22*. Другу награду добио је пројекат Јосипа Сајсела 1937 – *Paris*. Подељене су и две треће награде – једна Хинку Бауеру и Маријану Хаберлеу за заједнички пројекат *PYP*, а друга Ернесту Вајсману и сарадницима (Ђука и Звонимир Кавурић, Крсто Филиповић и Артур Корнов) за пројекат *PY*. Пројекат Јураја Најдхарда је откупљен.⁶⁵⁶ Награђени конкурсни радови објављени су у *Грађевинском вјеснику*.⁶⁵⁷

Пројекти који су добили прву и другу награду на конкурсима имали су заједничке карактеристике, попут доминирајућег интернационалног стила, сличне просторне организације по употреби једноставних кубуса са великим стакленим површинама, равним крововима и минималном реториком. У оба пројекта су хол, средишњи простор и три изложбене дворане били смештени у приземљу, а помоћне просторије у сутерену. Аутори и једног и другог су много пажње обрађали на динамику простора, с тим што су у првонаграђеном решењу просторије организоване тако да посетиоци имају слободу кретања, док је Сајсел наметао једносмерно кретање.⁶⁵⁸ За разлику од њих, Најдхард и Бауер и Хаберле су другачије замишљали простор, те су предложили грађевине кружне основе, са атријумом и изложбеним тремом, предвиђајући континуирано кретање кроз изложбену сценографију.⁶⁵⁹ Решење Ернеста Вајсмана је добро оцењено, углавном због приказа основе приземља и употребе стаклених преградних зидова, који омогућавају прегледност и максималну прозирност унутрашњих просторија. Начин на који је решио спрат и екстеријер није одговарао захтевима комисије, али му се много више замерало због сарадње са Корновом на конкурсима на коме је учешће било дозвољено искључиво југословенским архитектама.⁶⁶⁰

Чланови жирија нису могли донети једногласну одлуку, па су аутори награђених пројеката учествовали на још једном, ужем, конкурсима 18.

⁶⁵⁵ У ужем кругу нашли су се пројекти: бр. 4 1936 – 937; бр. 12 *Црни крућ*; бр. 15 *Скица*; бр. 19 *Мејро* 9; бр. 24 *Wey*; бр. 6 *Фикс 22*; бр. 9 *Paris I*; бр. 14 *Касја*; бр. 16 853; бр. 19 *PYP*; бр. 20 1937 – *Paris* и бр. 23 *PY*. АЈ, МТИ, 65–273–829, Извештај Трговинског одељења Министарству трговине и индустрије, бр. 21.117/III, 5. 6. 1936. године.

⁶⁵⁶ АЈ, МТИ, 65–273–829, Извештај Трговинског одељења Министарству трговине и индустрије, бр. 21.117/III, 5. 6. 1936. године; Аноним, Резултати конкурса за израду идејних скица за наш павиљон на Међународној изложби у Паризу, *Полиџика*, 5. 6. 1936, 8.

⁶⁵⁷ Anonim, Natječaj za Jugoslovenski paviljon na međunarodnoj izložbi 1937 u Parizu, *Grđevinski vjesnik*, 10, 1936, 149–152.

⁶⁵⁸ Т. Вјажић, Klarin, Ј. Гаљер, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 183.

⁶⁵⁹ Anonim, Natječaj za Jugoslovenski paviljon na međunarodnoj izložbi 1937. u Parizu..., 149–152.

⁶⁶⁰ АЈ, МТИ, Оцењивачки суд, Трговинско одељење, 1936, без детаљне.

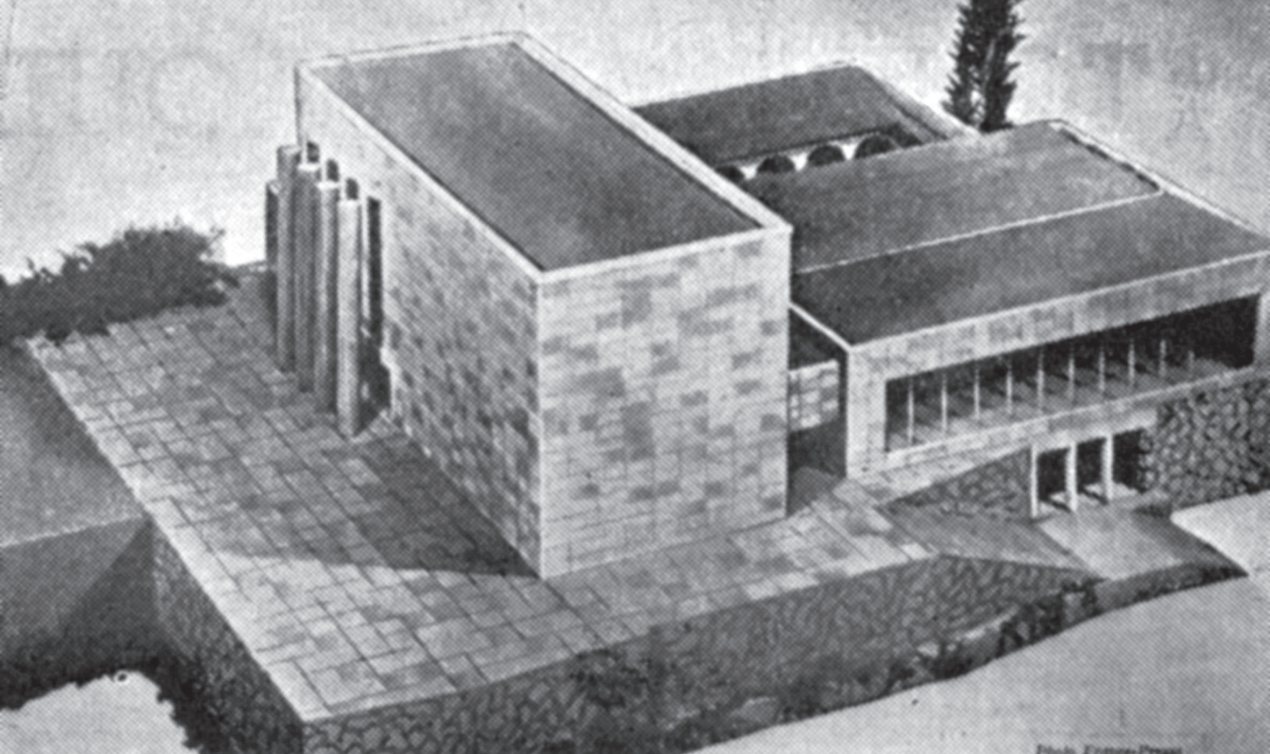
новембра 1936. године. Том приликом је изнет нови захтев за „монументалном грађевином изведеном од домаћих материјала, у првом реду мрамора, оникса и бакра, прикладном и за излагање фигура веће висине”.⁶⁶¹ Након поновног прегледања радова, одлучено је да се пројекат реализације, уз измене, повери Јосипу Сајселу, а да се за надзорног инжењера изградње павиљона именује Ернест Вајсман. Вишегодишњи боравак у Паризу, Вајсману је донео и функцију хонорарног сарадника Главног комесаријата Југославије на овој изложби, задуженог за укупну репрезентацију.⁶⁶²

Победник на другом конкурс, Јосип Сајсел (Josip Seissel),⁶⁶³ познат и под псеудонимом Јо Клек, био је значајни хрватски архитекта, урбаниста и сликар. Његова стваралачка активност започела је током гимназијских дана 1918. године и трајала је до смрти 1987. године, дефинишући се кроз три еволутивна периода. У првом периоду доминирало је интересовање за сликарство. Под утиском стваралаштва значајних конструктивиста, кубиста и симболиста настају неке проблематичне позоришне сценографије и први експресионистички радови и колажи за часопис *Зенић*. Друго стваралачко раздобље обележено је студијама архитектуре и упознавањем европске градитељске баштине. Осим сарадње са Јосипом Пичманом и Милошем Сомборским, Сајсел је у овом периоду радио као директор Обртне школе у Загребу и предлагао решења за опште и парцијалне урбанистичке регулације Загреба. Други светски рат му је донео проблеме због којих је био ухапшен и накратко смештен у болницу за душевне болеснике, па трећи стваралачки период започиње непосредно по окончању рата и обележен је превасходним занимањем за урбанизам, те је

⁶⁶¹ Жири се одлучио за ужи конкурс јер је првонаграђени пројекат имао неусклађену спољашњост, док је Сајсел боље решио приступ павиљону. Позив на ужи конкурс, расписан 18. новембра 1936, прихватили су Бауер и Хаберле, Најдхард, Савковић и Ивацић и Сајсел (АЈ, МТИ, 66–275–829, Извод из извештаја оцењивачког суда за натечај за израду идејних скица за југословенски павиљон на Међународној изложби у Паризу, 3 9. 1936; А. Игњатовић, Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године, *Годишњак за друшћивену историју*, Вол. 11, бр. 2–3, 2006, 69). Захтев комисије је био да изложбени простор буде у једној разини, а да се остави већа висина дворане за скулптуру јер ће се ту наћи радови Ивана Мештровића (АЈ, МТИ, 65–275–833, Ј. Сајсел, Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон на изложби у Паризу 1937, 29. 11. 1936).

⁶⁶² Комесаријат под вођством Адолфа Цуваја, службеника загребачке Трговачке и обртничке коморе, добијао је упутства од Јаше Гргашевића, главног организатора и управника Трговинског музеја. Цувајеви помоћници били су Ј. Петровић, Р. Шантић и М. Лисичић. Рад секције надзирано је Велепосланство (АЈ, МТИ, 65–273–824, Трговачки музеј–Министарству КЈ, бр. 2.194, 9. 12. 1936).

⁶⁶³ Погледати монографију о раскошном таленту Јосипа Сајсела: V. Bužančić, B. Vasiljević, M. Kollenz: *Josip Seissel*, Bol, 1989.



Павиљон Краљевине Југославије на међународној изложби у Паризу, 1937. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

због планова за обнову порушених и девастираних области и споменика добијао бројна признања. Након кратког рада у Земаљско-грађевинском пројектном заводу Хрватске, године 1947. добија посао на загребачком Архитектонском факултету као професор за Урбанизам и ту остаје до пензије, 1965. године. Поред пројектантско-урбанистичког ангажмана, био је члан редакције часописа *Архитектура и урбанизам* и активан у националним и међународним струковним удружењима.

Сајсел је 29. новембра 1936. године приложио Оцењивачком суду технички опис своје грађевине и унео измене у односу на претходни план како би павиљон због истакнутог положаја на Трокадеру био монументалнији.⁶⁶⁴ Према том опису, конструкција павиљона била би армирано-бетонска, осим у источном делу, за који је предвиђена челична конструкција. Простор би био подељен на четири дворане, које би се због косине терена прилагођавале тлу и спуштале би се једна испод друге за око пола метра. Због неравног терена, предвиђено је подизање павиљона за једну степеницу изнад терасе Трокадера, уз дискретно одвајање ниском каменим оградом. Грађевина би у одређеним деловима достигала висину од 17 метара, док би главна дворана била висока 12 метара. Захтевана монументалност била би постигнута богатством материјала и употребом

⁶⁶⁴ Ј. Сајсел, Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон на изложби...

масивних блокова у мирном ритму. За облогу прочелног зида користиле би се беле или светложуте мермерне плоче. Да би се главни фронт посебно истакао, испред улаза у павиљон били би постављени стубови (висине 11 метара) од мермера који се употребљавао у Краљевини Југославији, док би тераса испред павиљона била обложена жутим или жуто-црвеним каменом. Свечани улаз, назив државе са грбом и стојеће светиљке на тераси биле би од бакра или бронзе.

Сајсел је сматрао да унутрашњост павиљона треба да буде у истом духу, једноставна и монументална, те је предвидео висину главног хола од 12 метара и велике стаклене површине на источној и северној страни које би му обезбедиле довољно светлости. Под би био од камена и обложен ћилимима. Кроз стакло источног зида видели би се танки челични стубови обложени бакром, који носе кровну конструкцију. На средини дворане нашле би се ниске витрине са разним експонатима. Западни зид дворане био би видљив из осталих хала, па самим тим погодан за поставку паравана на којима се излагало природно богатство Краљевине Југославије. Због умереније светлости у том делу просторије, ту би се изложиле скулптуре већих димензија. Наспрам улаза у просторију била би постављена два паравана (један обложен мермером или ониксом, а други, висине три метра, обложен неким племенитим материјалом), а испред њих мање скулптуре. Уз северни зид дворане би стајао декоративни пано са приказом краљевске породице (или неке сцене из живота краљевске породице), на који би падала светлост са великог прозора на супротном зиду. Пано је требало да сакрије помоћне просторије (гардероба и канцеларија за управу изложбе) и пролаз за комуникацију и надзор. Главна дворана би пасажом (широким четири метра због смештаја зидних витрина) била повезана са просторијом намењеном старој уметности, која би била изведена по узору на манастирски трем, декорисан фрескама. Из ове просторије би се излазило у отворено двориште, украшено мозаицима и археолошким налазима из свих делова Југославије, док би пажњу привлачила уметничка скулптура у средишту и декоративна имитација прозора са осликаним чемпресима у дну дворишта. Пут би даље водио у дворану посвећену савременој уметности, која би добијала светлост са таванице, па из ње у последњу салу, намењену туризму и пропаганди, до које је светлост допирала са јужне стране. Из ове просторије би водила два излаза. Један би, кроз пасаж са витринама у којима би се нашли примерци народне ношње, водио на терасу која гледа на отворени парк. Други излаз би посетиоце провео преко просторије за гардеробу и главне дворане до терасе окренуте ка Трокадеру. Подови у дворанама за савремену уметност и туризам били би од дрвета и ту би се могла презентовати производња паркета, док би подови у пасажима и двориште били поплочани каменом.

Сајсел је уз технички опис националног павиљона предложио да се на тераси која гледа на парк подигне продавница. Због косине терена на коме би се градило, павиљон би са те стране имао просторију у доњем нивоу која би понела функцију кафане. Овако замишљен простор терасе био би погодан за организовање приредби, плесова и других активности којима би се указало на порекло земље која се у самом павиљону представљала.

Изградња објекта започета је у јануару 1937. године, а завршена је месец дана након званичног почетка изложбе, 21. јуна 1937, када је павиљон и отворен за посетиоце.⁶⁶⁵ Реализацију пројекта пратили с бројни проблеми (финасије, набавка материјала, радна снага и лоше временске прилике), па изграђени павиљон није у потпуности пренео карактеристике идејног нацрта.⁶⁶⁶ Ипак, много је теже било наћи компромисна решења за проблеме који су излазили из оквира организације. Београдски, загребачки и љубљански уметници одбијали су да учествују на изложби због одлуке Министарства трговине и индустрије да у фебруару 1937. године, без претходног обавештења струковних удружења, оснује Одбор за организовање наступа југословенских уметника, који су чинили Милан Кашанин, Мило Милуновић и Тома Росандић. Уметници из Београда сматрали су се оштећеним, јер састав одбора није обећавао да ће уметнички израз Југославије у Паризу бити представљен на достојан начин. Загребачки круг одбио је да учествује због избора уметника позваних од стране Организацијског одбора, прекратког рока и дискриминације сиромашних уметника који нису могли финансирати материјал за извођење радова.⁶⁶⁷ Њих је подржао Иван Мештровић, па је државни павиљон остао без „главног репрезента ликовне уметности у Југославији”.⁶⁶⁸ Због тога су се на изложби појавили само државни уметници, укључујући чланове Одбора Кашанина, Милуновића и Росандића, и српски и словеначки уметници који су живели у Паризу.⁶⁶⁹ Одсуство значајних представника југословенске културне сцене довело је у питање квалитет уметничких дела којима би се краљевина представила, па је приказ привредног и друштвеног развоја остао у другом плану.⁶⁷⁰

⁶⁶⁵ М. Б. Н., Наш павиљон на париској изложби, *Политика*, 12. 8. 1937, 9.

⁶⁶⁶ Ернест Вајсман је, као извиђач радова, имао одређену слободу одлучивања, али је и Сајсел стигао у Париз почетком маја 1937. године, да би испратио реализацију свог пројекта. Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939*, 276.

⁶⁶⁷ Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 442.

⁶⁶⁸ Anonim, Ваžна изјава професора Кљаковића у вези са париским изложбом, *Jutarnji list*, 24. 10. 1937, 8.

⁶⁶⁹ М. П., Осамнаест југословенских сликара и четири архитекта излажу у Паризу, *Политика*, 10. 4. 1937, 7.

⁶⁷⁰ Т. Вјајић, Klarin, Ј. Гаљер, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 185.

Идеја о јединственој југословенској нацији, као званична репрезентативна политика државе, била је основа излагачке стратегије и на овој изложби. Међутим, за разлику од претходних, Краљевина Југославија је представом у Паризу 1937. године промовисала националну политику због које је уживала статус елитарне националне државе.⁶⁷¹ Ситуација у држави, обележена политичким маневрима Милана Стојадиновића, диктирала је дискурзивно окружење у којем је требало приказати и уметност и технички напредак. Програм се градио око идеје о репрезентацији државе која је етничке, локалне и историјске разлике довела у хармоничан систем међусобне толеранције, како би превазишла економске и привредне неприлике и, уједно, санкционисала сугестивна мишљења која потпирују кризе идентитета.⁶⁷² У складу са тиме, а да се не би поновили проблеми због којих се одустајало од неких ранијих сајмова, визуелни приказ југословенског идентитета није могао бити формиран само и искључиво угледањем на народну традицију. Комплементарна обележја свих југословенских етничких заједница, повезана са локалном културом и регионалним карактеристикама,⁶⁷³ морала су се поистоветити са модерном формом и конструкцијом националног павиљона.⁶⁷⁴

Из Сајсловог техничког описа наслућује се колика је важност дата месту на коме је павиљон грађен. Водило се рачуна и у погледу простора на који треба изгледом да се укаже (у смислу топографске одређености). То је антиципирало употребу природних материјала који су локално доступни (дрво, камен, мермер) и који, упркос строгим и хладним модернистичким детаљима, могу архитектуру да учине приступачнијом. Осим тога, давање велике вредности повезивању архитектуре павиљона и околине наметнуло је обавезу визуелног усклађивања главне фасаде са терасом према Трокадеру, па је то прави повод за подизање павиљона за један степен више у односу на трг. Из истог разлога су унете додатне измене у изабрано конкурсно решење.

У погледу структуре, изведено решење павиљона имало је једноставну, прочишћену архитектуру и прегледан унутрашњи простор. Из

⁶⁷¹ S. Đurović, *Kompetentnost jugoslovenskih institucija u prezentaciji konkurentnosti privrede Srbije i Crne Gore na Međunarodnoj izložbi „Umetnost i tehnika u savremenom životu”*, *Tehnologija, kultura i razvoj*, Beograd, 2004, 20.

⁶⁷² Видети: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 151–158.

⁶⁷³ В. М. Ђокић, Утицај морфолошких карактеристика простора на његову сагледивост и препознатљивост, *Архитектура и урбанизам* 12–13, 2003, 73.

⁶⁷⁴ Намера политичких ауторитета била је да се на изложби покаже југословенска нација као јединствена и хармонична упркос различитим историјским условима и културним традицијама Срба, Хрвата и Словенаца. Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе...*, 57.



Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Паризу 1937. године
Извор: Музеј савремене уметности у Београду (каталог изложбе)

идеолошких разлога акценат је стављен на комуникацију између елемената архитектуре са локалним и интернационалним окружењем.⁶⁷⁵ Циљ те комуникације био је да се пренесе порука о нарочитом систему вредности у Југославији и да се искаже „народно и државно јединство, јединство територије и јединствено држављанство и признање унутрашње сложености југословенске културе, њених регионалних особености и историјских традиција Срба, Хрвата и Словенаца”⁶⁷⁶

У концептуалном смислу, национални павиљон Краљевине Југославије из 1937. године био је у облику једноставног, затвореног, кубичног волумена, обложеног каменим плочама. Истовремено скромна и отмена, грађевина је монументалност добила због употребљених материјала: мермера, оникса и бакра.⁶⁷⁷ Композиционо је била подељена на три важна

⁶⁷⁵ Крајем тридесетих година прошлог века архитектура је често стављана у функцију исказивања владајућих идеологија политичких елита. О томе: А. Кадијевић, Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века, *Историјски часопис XLV–XLVI*, 2000, 255–272; Исти, *Одјеси архитектуре тоталитаризма у Србији, DaNS 51*, 2005, 44–47; А. Stamenković, *Yugoslav Pavilions at International Exhibitions...*, 301–322.

⁶⁷⁶ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 155–156.

⁶⁷⁷ Ј. Сајсл, *Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон...*

сегмента: улазну зону, централни део са двориштем и издвојени корпус у виду тзв. Босанске куће, али је у суштини поседовала много више индивидуализованих и визуелно истакнутих целина, иако су изостављени сви елементи који се нису уклапали у концепцију монументализма.

Функционални апсект павиљона потврђен је начином кретања кроз простор. Идеја о презентацији потраге за идентитетом кроз изградњу јединствене југословенске нације симболизована је кроз форму, те је учинила архитектуру елементом који нужном функционализму додељује нову вредност. Та идеја почиње да се прати на приступној тераси, која се ослањала на тло системом потпорних зидова изведених од великих комада грубо обрађеног брачког камена.⁶⁷⁸ Четири стуба без базе и конструктивне сврхе задржана су из првог пројектног решења. Осим што су посредно подсећали на древне корене народа Југославије,⁶⁷⁹ унели су динамику у хладне и, услед редукције мотива, неекспресивне фасаде.⁶⁸⁰ Својим положајем су визуелно покривали улаз скромног изгледа. Због канелираних површина подсећали су на дорске стубове, што их је учинило архаичним, док их је израда од армираног бетона са облогом од белог мермера истовремено приказала модерним.⁶⁸¹ Украс од мермерне оплате требало је да усагласи модерност индустријске културе са универзалним, класичним вредностима.⁶⁸² Повратак класичном реду у дискурсима архитектуре истицао је потребу конструисања формалних типова који ће одразити колективне напоре друштва да успостави, регулише и створи слику сопствене социјалне, технолошке и економске структуре,⁶⁸³ а почивао је на потреби да се визуелни приказ поистовети са европским програмима грађења. Стога не би требало да чуди што је ликовни програм југословенског павиљона израстао из интерпретације немачке рецепције античке културе, са којом је политичка елита највише желела да се поистовети.

⁶⁷⁸ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 157.

⁶⁷⁹ А. Игњатовић, *Политика представљања југословенства...*, 72–73.

⁶⁸⁰ Ј. Сајсел, Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон...; И. Здравковић, Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу, *Уметнички преглед*, бр. 1, год. 1, октобар 1937, 27; Ј. Seissel, *Jugoslovenski paviljon na međunarodnoj izložbi u Parizu 1937*, *Građevinski vjesnik*, 8, 1937, 116, 118–119.

⁶⁸¹ Ј. Сајсел, Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон...; Ј. Seissel, *Jugoslovenski paviljon na međunarodnoj izložbi u Parizu 1937...*, 118; АЈ, МТИ, 65–275–833, Извештај Адолфа Цуваја, 29. 4. 1937. Видети и: Т. Биљман, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године. Ентеријер националног павиљона и Босанске куће као инструмент пропаганде, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 44, 2016, 261–273.

⁶⁸² А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 159.

⁶⁸³ *Ibid.*

Из истог разлога су изостављени детаљи из идејног пројекта, у првом реду египатски рељеф и крилати генији са главне фасаде, а инсистирало се на скулптури коњаника испред прочеља, којег би израдио Иван Мештровић, чиме би линија развоја визуелног идентитета Југословена, установљена на првим заједничким наступима, добила логичан наставак.⁶⁸⁴ Пошто је Мештровић одбио да излаже у Паризу, уместо коњаника је постављена скулптура *Борац*, Томе Росандића. Фигура борца је имала исту сврху. Требало је да укаже на расно јединство и да се доведе у везу са идејом о античкој традицији Југославије, на коју уосталом указују стубови, а у литератури се тумачи као отеловљење борбе за прогрес и мир.⁶⁸⁵ Тај моменат настајања југословенске нације кроз „рађање из хаоса” присутан је у програмима свих југословенских павиљона, па су древност и митска историја Југословена и у овом случају приказани „испробаним идентитетским обрасцима”.⁶⁸⁶ Док су стубови отеловљење националног духа, мермерни „Борац” је презентација расног типа, и тако се југословенски идентитет исказао као јединствен и аутохтон, а његова савременост условљена природним окружењем.⁶⁸⁷ У тумачењу Александра Игњатовића, „конструисање југословенског идентитета као аутентичног и јединственог, интегралног и целовитог, а сачињеног од низа комплементарних уједињујућих култура [...] подразумевало је неколико стратегија представљања. С једне стране, древност и митска историја југословенске нације приказани су опробаним средствима позивања на архајске и класичне културе старог света [...] а с друге потреба да се нагласи југословенска аутоентичност у синтези регионалних култура [...]”⁶⁸⁸

Утемељеност савремене културе у народној традицији, под принудом политичке идеје, послужила је за конструкцију специфичних облика југословенског идентитета. То је била идеолошка подлога на којој се

⁶⁸⁴ Према првобитној замисли, требало је да Антун Аугустинчић уради египтолике рељефне композиције на главној фасади павиљона (АЈ 65–275–833, Писмо Јосипа Сајсела комесару изложбе Адолфу Цувају, 20. 1. 1937; А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 162). Адолф Цувај је инсистирао да се изведе скулптура коњаника због репрезентативне идеје коју носи и замишљао ју је попут Мештровићевог *Марка Краљевића на Шарцу* (АЈ 65–275–822, Писмо Адолфа Цуваја министру трговине и индустрије Милану Врбанићу, 3. 2. 1937).

⁶⁸⁵ Поменуто идеју објашњава Александар Игњатовић у раније наведеном делу: Политика представљања југословенства..., на странама 71–75.

⁶⁸⁶ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 156. Видети и: Т. Биљман, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године, 276; А. Stamenković, Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama..., 78; Иста, *Yugoslav Pavilions at International Exhibitions...*, 312–313.

⁶⁸⁷ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 160.

⁶⁸⁸ А. Игњатовић, Политика представљања југословенства..., 71.



Мозаик Мила Милуновића
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

базирао ликовни програм главне фасаде,⁶⁸⁹ а заокружен је мозаиком Мила Милуновића са приказима Српкиње, Хрватице и Словенке у карактеристичним народним ношњама и у идеализованом природном окружењу.⁶⁹⁰ То је био симболични приказ развоја југословенске нације, од поделе на племена, преко синтезе традиција и култура три доминантне етничке заједнице, до стварања кохерентног и тотализујућег визуелног оквира.⁶⁹¹ У овој сцени најбоље су осликане регионалне, историјске и етничке културне разлике које су само „спољашњи варијетети примордијалног јединства расе и нације.”⁶⁹²

Представа југословенских жена се у тумачењу Александра Игњатовића довела у везу са Росандићевом интерпретацијом „борбе са хаосом”, представивши њену антитезу и „време замишљене народне Аркадије”, које је уследило након формирања заједничке државе.⁶⁹³ Тиме се указало на моменат који је имао веома значајно место у репрезентативној политици краљевине, па је павиљон постао симбол заједничког сећања народа на најбољи период из своје историје. О контексту територијално јединствене државе говори и писмо Адолфа Цуваја пројектанту Сајселу:

⁶⁸⁹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 161.

⁶⁹⁰ И. Симеоновић Ђелић, *Мило Милуновић: нејресушна тежња суштини сликарске материје и боје*, Београд–Подгорица, 1997, 107–108, 137–138.

⁶⁹¹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 160.

⁶⁹² Наведено према: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 160.

⁶⁹³ Видети тумачење главне фасаде у дисертацији Александра Игњатовића (*Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*), посебно стране 154–162.

„[...] Треба потенцирати сељачки карактер државе, но при томе избјегавати све што би могло подсетити на локализам или регионализам, изузев једино случај да треба приказати ношњу [...]”⁶⁹⁴ С друге стране, мотивација за избор мозаика условљена је и потребом да се укаже на богато културно наслеђе Југославије, а то је још један веома значајан механизам конструисања идентитета. У том смислу, сва три мотива, павиљон, *Борац* и мозаик, требало је да симболишу јединство Срба, Хрвата и Словенаца, а уједно и јединство архитектуре, скулптуре и сликарства.⁶⁹⁵

Неколико значајних измена у односу на конкурсно решење и Сајслов технички опис унето је у ентеријер павиљона. Задржана је унутрашња структура са четири дворане одвојене пасажом, као централном осом. Централна дворана пружала се читавом ширином главне фасаде. Упечатљива је била по употреби углачаних мермерних плоча и потпуно остакљеном бочном зиду. Присуство модерних материјала на самом улазу у ентеријер требало је да укаже на прогресивност југословенске државе. Одустало се од идеје да просторије повезује линеарни ток, па у финалном изгледу нису биле међусобно повезане целине.⁶⁹⁶ Разлоге одступања би требало тражити у галеријском начину излагања и традиционалним медијима уметничког израза. Одустало се и од идеје да се у једној дворани изложи уметност југословенских покрајина, а у другој модерно сликарство, па је подела изведена према медију – на сликарство и скулптуру – и тиме је акценат концепције у потпуности био на савременој југословенској уметничкој продукцији.⁶⁹⁷

Изостанак Мештровићевих радова у ентеријеру покушао се надоместити ангажовањем других уметника. Уређење галеријског дела, дворане за туризам и дворишта поверени су Миливоју Узелцу, док су за канцеларију управног одбора изложбе ангажовани Ђука Кавурић, Едо Ковачевић и Ернест Томашевић.⁶⁹⁸ За организацију експоната у најрепрезентативнијем делу главне дворане, сали за скулптуру, био је одговоран Тома Росандић.⁶⁹⁹ Та просторија је добила висину сходно планираним Мештровићевим скулптурама, које су, на жалост, изостале, па су ту своје радове изложили Лојзе Долинар, Тине Кос, Франце и Тоне Краљ, Петар

⁶⁹⁴ АЈ, МТИ, 65–275–833, Писмо генералног комесара Цуваја архитекти Сајслу, 12. 1. 1937. године.

⁶⁹⁵ Т. Вјажић, Klarin, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 185.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ АЈ, МТИ, 65–275–833, Решење о декорацији Туристичког салона, бр. 3.621, 26. 2. 1927. године.

⁶⁹⁹ Т. Вјажић, Klarin, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 186.



Сала за скулптуру у павиљону Краљевине Југославије
на изложби у Паризу 1937. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

Палавичини, Ристо Стијовић, Сретен Стојановић и Тома Росандић.⁷⁰⁰ Упркос великом броју скулптура које су се по реализацији у њој нашле, деловала је предимензионирано и празно.

Недовољно јак утисак оставила је чињеница да скулптуре реалистичког изгледа и конвенционалне тематике нису биле довољно изражајне да замене ликове из југословенске прошлости којима је требало указати на идеолошки оквир југословенства, на шта је тако очигледно упућивала спољашњост павиљона. Та празнина покушала се ублажити зидним композицијама, па је на северном зиду постављен троделни пано Миливоја Узелца са алегоријским приказом Краљевине Југославије, а наспрам њега, уз уздужну осу дворане, четири керамичка паноа са историјским темама и приказима природних лепота, изведена према предлошцима Ивана Табаковића.⁷⁰¹ Између главне дворане и пасажа нашле су се витрине са занатским производима и народном радиношћу.⁷⁰²

У дворани за сликарство доминирали су колоризам и интимизам,⁷⁰³ јер су платна радикалнијих уметничких израза и социјално ангажоване

⁷⁰⁰ Т. Вјажић, Klarin, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 186.

⁷⁰¹ И. Здравковић, Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу..., 27; Ј. Сајсел, Технички опис и образложење пројекта за југословенски павиљон...; Anonim, Kako izgleda naš paviljon na pariskoj izložbi, *Nedeljne ilustracije* 41, 1937, 12–14.

⁷⁰² М. Б. М., Наш павиљон на париској изложби....

⁷⁰³ Т. Биљман, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године..., 277.

уметности изостала.⁷⁰⁴ Изложене су биле композиције Миливоја Узелца, Ивана Табаковића, Јована Бијелића, Марка Челебоновића, Недељка Гвозденовића, Косте Хакмана, Милана Коњовића, Петра Лубарде, Мила Милуновића, Пеђе Милосављевића, Зоре Петровић, Ивана Радовића, Рихарда Јакопича, Матије Јаме, Тоне Краља, Матије Стернена и Ферда Весела.⁷⁰⁵

Дворана за туризам, регионално двориште и тзв. Мали салон другачије су конципирани у односу на првобитни план. Узелац је првенствено користио фотографију као визуелни медиј, док су представници Државне обртне школе, Кавурић, Ковачевић и Томашевић, демонстрирали прожимање савремено опремљеног ентеријера и традиције помоћу дрвених облога на зидовима и употребом савременог намештаја и расветних тела у комбинацији са предметима народног занатства, од којих неки, попут ћилима или столова, имају и употребну вредност.⁷⁰⁶ На зидовима су били окачени панои с графичким приказима који указују на културу и образовање у краљевини, потом фотографије, фотомонтаже и девојке одевене у народну ношњу, аплициране на подлогу са приказима регија одакле потичу, али и други пропагандни материјали.⁷⁰⁷ Најистакнутије место у дворани је добила географска карта Југославије, на којој су приказана значајна туристичка места са пиктограмима карактеристичних народних ношњи.⁷⁰⁸ Фреске из познатих српских манастира репродуковане су на стакленим подлогама, да би ноћу, употребом вештачког осветљења, могле да се виде и изван павиљона.

Из дворане за туризам излазило се у регионално двориште са тремом. На зиду трема изложене су фотомонтаже и дијапозитиви хрватских уметника Тоше (Теодора) Дабца и Маријана Сзаба. Наспрам њих су техником фреске изведене представе мора и планина.⁷⁰⁹ На средишњем дворишту се налазила фонтана са скулптуром *Приморка* Петра Палавичинија, док је зид испод аркада био украшен фотографијама значајнијих туристичких дестинација.⁷¹⁰ У дворишту је требало објединити

⁷⁰⁴ Т. Вјажић, Klarin, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 186.

⁷⁰⁵ АЈ, МТИ, 65–273–826, Писмо акционог одбора генералном комесару КЈ у Паризу, 13. 3. 1937; Лј. Стојановић, *Jugoslovenski Paviljon Pariz 1937*, katalog izložbe, Beograd, 1988, 6. Видети и: Т. Биљман, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године..., 277.

⁷⁰⁶ Т. Вјажић, Klarin, J. Galjer, Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937..., 186.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, 187.

⁷⁰⁸ И. Здравковић, Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу..., 27.

⁷⁰⁹ Anonim, *Kako izgleda naš paviljon na pariskoj izložbi...*, 13; Т. Биљман, Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године..., 279.

⁷¹⁰ И. Здравковић, Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу..., 28.



Изложбена поставка у Дворани за туризам на изложби у Паризу 1937. године
Извор: Музеј савремене уметности у Београду (каталог изложбе)

регије у краљевини, па је због тога различитост југословенског идентитета овде нарочито наглашена.

Организацијом унутрашње поставке требало је приказати развој модерног и прогресивног југословенског идентитета уз истовремено егзистирање регионалних култура.⁷¹¹ Модерним материјалима требало је створити визују савремене националне територије у којој се презентују различите народне културе, али чија се различитост тумачи као један од контекста за многобројне манифестације југословенства. Ликовни програм⁷¹² је, осим у својству пропаганде, учествовао у стварању визуелне представе о трансформацији територије „хомогенизацијом нације”.⁷¹³ Саставне регије исказане су луткама у народним ношњама, док су дијапозитиви великих размера и мапа Југославије указивали на територијални оквир у коме различите културе функционишу у складу и хармонији, учинивши их најснажнијим дискурсом.

Потрага за аутентичним идентитетом наставила се у дворишту, које је требало да представи идеализовану регију у којој су синтетисане етничке,

⁷¹¹ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 162.

⁷¹² Детаљније о изложеним делима у: Т. Биљман, *Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године...*, 277.

⁷¹³ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 163–164.



Цртеж Босанске кућице на изложби у Паризу 1937. године
Извор: Архив Југославије (инв. бр. 65-276-837)

културне и историјске разлике Југословена. Да би се дочарао такав амбијент, модерним и редукованим облицима павиљона супротстављени су омалтерисани зидови, дрвене греде, спуштене стрехе са покривачем од ћерамиде и лучни отвори. Из тог разлога двориште нема неке конкретне природне или изразито локалне карактеристике.⁷¹⁴

Из дворишта је пут водио ка последњем сегменту југословенске презентације, ка Босанској кући. Иницијално је била посвећена шумарској и рударској индустрији, док је посредно указивала на политичко-културни контекст израза југословенског идентитета. Издвајање босанске представе у посебну целину није било необично, с обзиром на чињеницу да су у периоду између светских ратова пројектоване и извођене различите варијанте босанских соба у краљевским и државним резиденцијама. Специфичност им је давала стилизација усклађена са оријенталним карактером, типичним за домове у Босни и Херцеговини, а суштину презентација аутентичног сегмента југословенског идентитета. Слична конструкција виђена је на париској изложби 1925. године, у форми Босанског киоска.⁷¹⁵

Скрајнути положај босанске културе у приказима еволуције југословенског културно-уметничког положаја на изложби из 1937. године није

⁷¹⁴ *Ibid.*, 165–166.

⁷¹⁵ А. Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions...*, 189.

нарочито наглашен. Осим називом, она је требало да да омаж дрвној индустрији, веома значајној за економски развој краљевине.

За идеју да се изведе објекат у виду анекса државног павиљона, који ће уз вернакуларну посебност презентовати квалитет и разноликост дрвета, предложена су три решења: славонска, посавска и босанска кућа, а изабрано је треће – да добије изглед босанске брвнаре динарског типа.⁷¹⁶ Пројекат је израдио Војта Браниш, у сарадњи са Ђорђем Крекићем, Ђуком Кавурићем, Едом Ковачевићем и Ернестом Томашевићем. Конструкцију је извело државно предузеће Шипад, под надзором Веселина Глигића. Ернест Вајсман је, као сарадник Главног комесаријата Југославије, надзирао изградњу.⁷¹⁷

Босанска кућа представљала је засебну тематску целину. Пошто је ту требало приказати главне продукте југословенског шумарства и рударства, посебна пажња посвећена је врстама које је Југославија извозила: славонској храстовини, бресту, јавору, ораховини, буковини и меканој грађи. Кућа је осмишљена у складу са репрезентацијским концептом наступа Краљевине Југославије у Паризу, али је симболику форме појачала чињеница да је изграђена од материјала који се у њој излагао. Сви елементи ентеријера били су истовремено експонати, док су се у главној просторији нашле фотографије, графикони и карте на којима су илустровани начине употребе дрвета.⁷¹⁸ Изложбени програм пратиле су две дрвене мапе. На једној је био приказ свих места у Југославији на којима се одређене врсте дрвета могу наћи, а на другој карти била су обележена значајна налазишта руда.⁷¹⁹

У структуралном смислу, Босанска кућа је била једнопросторни, затворени објекат, висине 18 метара и површине од 130 m². Подсећала је на сеоске задруге у Босни из истог периода. Употребом различитог материјала спољашњост је формално подељена на две зоне. Доња зона изведена је од облик греда од смрче, дужине 16 m, са 60–70 cm у пречнику, а горња од тесаних греда, што је остављало утисак монументалности, упркос рустичној обради.⁷²⁰

У тумачењу архитектуре и положаја Босанске куће у односу на национални павиљон Краљевине Југославије постоји неколико идеолошких интерпретација, али се све изводе из симболичног и физичког издвајања

⁷¹⁶ А. Ignjatović, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions...*, 189.

⁷¹⁷ М. К., Босански павиљон на париској изложби, *Новосиби*, 8. април 1937, 6; АЈ, МТИ, 65–276–837, Босанска кућа, 2. 3. 1937. године.

⁷¹⁸ М. Б. Н. Наш павиљон на париској изложби..., 39.

⁷¹⁹ АЈ, МТИ, 65–276–837, Извештај генералног комесара изложбе Министарству трговине и индустрије, 15. 1. 1937. године.

⁷²⁰ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 169.

Босне и Херцеговине у посебан објекат. Одговор на питања о разлогу понудио је Александар Игњатовић у радовима на тему интегралног југословенства. Босна и Херцеговина није уживала статус „српске земље” који су имале Македонија и Црна Гора, него је посматрана као југословенска покрајина коју треба ослободити оријенталне традиције и приближити модерним цивилизацијским токовима. На том простору су живели (а и даље живе) православци, католици, муслимани и Јевреји, који су непосредно утицали на обликовање другачијег културног обрасца у односу на остале делове Краљевине Југославије, па је у репрезентативним активностима које су се односиле на приказ Босне много више долазило до изражаја уједињење различитог културног наслеђа. Издвајањем ње у посебну кућицу заправо је била наглашена културна трансформација, а неке карактеристике народне културе издвојиле су се као заједничке за све Југословене.

Како су под окриљем политичког система функционисали дискурси архитектуре, дихотомија модерно–традиционално пренела се на идеолошку интерпретацију Босанске кућице, па је то други разлог њеног одвајања.⁷²¹ Постављање објекта са упечатљивим ознакама народног стила иза строге и једноставне појаве националног павиљона требало је да открије везу модерне југословенске државе са коренима, који су главни елемент кохезије конститутивних народа. Отуд потреба да се укаже на опстанак народног неимарства у процесу конструисања националне свести. Мотивима из народног живота требало је асоцирати присутне на духовну културу Југословена, који и поред тога што су религијски и културно подељени, чувају свој оригинални идентитет, те је симболику фолклора додатно појачала *Молићива шуми*, исписана на табли изнад улазних врата.⁷²²

Последња идеолошка интерпретација односи се на репрезентацију Босне и Херцеговине у контексту географског простора на коме се динарски модел куће, као пример најупечатљивије југословенске архитектуре, најдуже очувао.⁷²³ Иако је установљено да је динарска брвнара као градитељски тип присутна на највећем делу територије који су насељавали Срби, Хрвати и Словенци,⁷²⁴ Босна је као извор аутентичне културе заслужила посебан третман у репрезентативној политици државе. Да је

⁷²¹ Упоредити: А. Ignjatovic, *Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions...*, 188; А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*, 119–134; I. Lovrenovic, *Bosnia: A Cultural History*, New York, 2001; V. Perica, *Balkan Idols: Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford and New York, 2002.

⁷²² М. К., *Bosanski paviljon na pariškoj izložbi...*, 6; Т. Биљман, *Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године...*, 280.

⁷²³ *Ibid.*, 172, 178.

⁷²⁴ А. Дероко, *Наша фолклорна архитектура, Уметнички њреплед III*, бр. 3, март 1940, 72.

изградња босанског депаданса имала осим културолошке и политичку разину потврдило је одобравање додатних средстава без уобичајене процедуре одлучивања.⁷²⁵

Неговање културе која је другачија у односу на модерну европску и оличена је кроз дискурс „босанског” епитета на овој изложби доказало је да међу владајућим идеологијама опстаје она коју одржава сазнање о аутентичној југословенској култури из које израста етничко јединство.⁷²⁶ Овим је Босанска кућа добила функцију коју су на ранијим изложбама имале Мештровићеве фигуре.⁷²⁷ С обзиром на изостанак тих скулптура које симболично приказују расни југословенски идентитет, идеализована сеоска кућа је преузела важност метафоре националне идентификације. Након завршетка изложбе, Босанска кућа је поклоњена Паризу и пребачена је у Булоњски парк.⁷²⁸

Осим националног павиљона, Краљевина Југославија је закупила просторе у тематским павиљонима.⁷²⁹ О њиховом уређењу бригу су водили Вајсман и наставници загребачке Обртне школе.⁷³⁰ У Павиљону штампе (франц. *Pavillon de la publicité*) представљен је историјски приказ штампарства у Југославији. Простор су уредили Вајсман и Ђука Кавурић.⁷³¹ У Павиљону Лиге народа (франц. *Pavillon de la Ligue des nations*) изложене су делатности Хигијенског завода и Школе народног здравља, а изложбом *Сеоска кућа* приказан је живот у селима широм Југославије.⁷³² У Међународном павиљону (франц. *Pavillon international*) нашли су се производи занатства и мануфактуре и фотографије са приказима регија са туристичким потенцијалом.⁷³³

У поређењу са националним павиљонима из непосредне близине, презентација Краљевине Југославије није примерено представила могућности и досега домаће међуратне уметности.⁷³⁴ Југославија је наступила

⁷²⁵ А. Дероко, Наша фолклорна архитектура, *Уметнички њрепед* III, бр. 3, март 1940, 173.

⁷²⁶ А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 176.

⁷²⁷ *Ibid.*, 177.

⁷²⁸ Бригу око поклањања Босанске куће Паризу, француски генерални комесар је поверио господину Морану, помоћнику шефа кабинета генералног комесара. Примопредају у име југословенске владе извео је Ристо Шантић, трговачки аташе и помоћник генералног комесара, а присуствовали су инжењер Вајсман и директор павиљона Косовац. АЈ, МТИ, 65–276–837, Босанска кућа поклоњена Паризу, 5. 2. 1938. године.

⁷²⁹ АЈ, МТИ, 65–273–827, Попис излагања, 22. 7. 1937. године.

⁷³⁰ Anonim, *Како изгледа наш павилјон на париској изложби...*, 12.

⁷³¹ АЈ, МТИ, 65–277–846, Излагања у тематским павиљонима.

⁷³² АЈ, МТИ, 65–276–841, Попис изложака.

⁷³³ *Ibid.*

⁷³⁴ Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 278.

у оквиру савеза Мале Антанте, са Чехословачком и Румунијом,⁷³⁵ али употребљени архитектонски облици нису показивали сличност ни са чехословачким, ни са румунским павиљоном, него су више асоцирали на грађевине које су инспирације за ликовни репертоар тражиле у политичкој идеологији. Иако је на сајму доминирала традиционална монументална неокласицистичка архитектура, као посебно значајне издвојиле су се репрезентације немачког и совјетског уметничког круга, по којима је и данас ова париска изложба препознатљива. А то је нешто што је у одређеној мери и одредило судбину уметности у годинама непосредно пред Други светски рат.

Уметност, а нарочито архитектура је током четврте деценије прошлог века била омиљено пропагандно средство ауторитарних власти.⁷³⁶ С тим у вези су међународни сајмови, као места масовног окупљања, одговарали идеологији тоталитарних режима да путем архитектуре изразе своју политичку доминацију. Комбинацијом визуелних симбола желели су да утичу на посматрача, а нарочито да у свести сопственог народа створе слику о утицају који имају на развој јавног и културног живота. Такав став се могао ишчитати из репертоара на немачком и совјетском павиљону у Паризу, јер су и Хитлер, и Стаљин користили користили визуелну реторику у пропагандне сврхе.⁷³⁷ Полазећи од потпуно супротних идеолошких премиса, ова два павиљона експлоатисала су значајне аспекте модернитета,⁷³⁸ користећи се класичним формама.

Без обзира на тоталитарни режим коме припада, архитектура у својству демонстрације моћи одувек је имала упечатљиве карактеристике.⁷³⁹ То су,

⁷³⁵ АЈ, МТИ, 65–274–837, акта; S. Đurović, *Kompetentnost jugoslovenskih institucija u prezentaciji konkurentnosti...*, 22.

⁷³⁶ А. Кадијевић, *Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре...*, 255–277; Исти, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*, 38.

⁷³⁷ Посебан нагласак ставља се на пропагандну делатност демонстрације моћи. Хитлер је у својој књизи *Моја борба* писао да пропаганда обрађује целокупни смисао неке идеје и да је њен задатак, заправо, да добије присталице, па је најбољи израз имала у јавним манифестацијама. А. Hitler, *Mijn Kampf Adolfa Hitlera*, R. Smiljanić (prevod, polemički komentari i razmatranja knjige), Beograd, 2001, 574. Видети и: D. Udovički-Selb, *L'Exposition de 1937 n'aura pas lieu: The Invention of the Paris International Expo and the Soviet and German Pavilions*, in: R. Devos, A. Ortenberg, V. Paperny (ed.), *Architecture og Great Expositions 1937–1959. Messages of Peace, Images of War*, London and New York, 2016, 23–51.

⁷³⁸ Под појмом *модернијетет* подразумева се широк културни термин који указује на време или место обележено резултатима модернизације. Стога се разматра и као идеолошки конструкт и као збир феномена који означавају прогрес.

⁷³⁹ А. Митровић, *Време нејтралних. Политичка историја великих држава Европе 1919–1939*, Подгорица, 1998.



Павиљони Немачке и Совјетског Савеза на изложби у Паризу 1937 године
Извор: wikipedia.org

пре свега, споменичка монументалност и огроман број симбола. У изгледу и положају немачког и совјетског павиљона је то нарочито евидентно, иако провејава утисак да је монументалност вештачки изведена из њиховог односа према доминацији и на изложби, и у свету, што се видело у међусобном надметању по питању величине објеката.⁷⁴⁰ Високе, а једноставне зграде биле су добар модел за пројекцију система Хитлерових, односно Стаљинових друштвених вредности и политичких идеала и за то су ангажована двојица архитеката са високим позицијама у нацистичком (Алберт Шпер [Albert Speer]) и комунистичком (Борис Јофан [Boris Iofan]) уметничком кругу.⁷⁴¹ На жалост, попут противтеже политичкој инструментализацији архитектуре, статичност немачког павиљона појачавала је динамични футуристички набој совјетског, па да се не би створила искривљена слика у свести немачког народа, приказ совјетског павиљона у часописима је цензурисан.⁷⁴² Иста пракса постојала је и у СССР.

⁷⁴⁰ Овакву конфронтацију Жан Луј Коен (Jean-Louis Cohen) сврстава у синхрониску структуру националних павиљона који комуницирају са павиљонима из непосредног окружења, а та комуникација је политички обојена. Видети Предговор књиге *Architecture of Great Exposition 1937–1959: Messages of Peace, Images of War* (R. Devos, A. Ortenberg, V. Paperny (ed.), London and New York, 2016).

⁷⁴¹ Више о архитектури као демонстрацији моћи: В. Ћуми, *Архитектура и дисјункција*, Загреб, 2004.

⁷⁴² D. Udovički-Selb, *Архитектура и пропаганда...*, без пагинације.

Верујући да архитектура приморава народ да на одређен начин живи и креће се,⁷⁴³ нацистичка и комунистичка репрезентација у Паризу потпуно су занемаривале достигнућа на пољу естетике.⁷⁴⁴ Осим тога, омиљене теме тоталитарних власти биле су изведене из дидактичке и херојске матрице и обликоване према обрасцима актуелних уметничких праваца са почетка XX века (импресионизам, футуризам, кубизам, дадаизам, експресионизам и сл.).⁷⁴⁵ Отуд уздизање оба павиљона на пиједестале и постављање кипова са различитим евокацијама на кров.

Употреба архитектуре у политичке сврхе није била непозната ни југословенским уметничким круговима у овом периоду.⁷⁴⁶ Паралелно са борбом присталица традиционалних и модернистичких струјања одигравала се злоупотреба уметности од стране политичке елите. Политизација уметности, укуси друштвених идеолога и супротни ставови културне елите демонстрирани су кроз изглед павиљона, па је реторика актуелног председника владе Милана Стојадиновића свој најбољи израз нашла у архитектури југословенског павиљона у Паризу 1937. године.⁷⁴⁷ У жељи да се држава приближи немачком и совјетском блоку, бирала су се средства којима се могла презентовати актуелна режимска идеологија. Тако је архитектура у Паризу морала да пројектује слику друштва коју је замислила политичка елита.⁷⁴⁸ Иако симболи искоришћени за њену реализацију нису били исти, идеја о заједништву и интегрисаној краљевини поклопила се са Хитлеровим предубеђењем да одређене грађевине треба код народа да изазову осећај јединства, снаге и заједништва.⁷⁴⁹ Због тога је Сајслов пројекат, без обзира на то што је изабран од стране Одбора,

⁷⁴³ Више о томе: R. Taylor, *Word in Stone – Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley, 1974.

⁷⁴⁴ R. J. Overy, *Diktatori – Hitlerova Nemačka i Staljinova Rusija*, Zagreb, 2005, 352.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 358–271.

⁷⁴⁶ M. Bobić, *Arhitektura, politika i ideologija. Arhitektura i diktatura, Vreme*, br. 665, 2. 10. 2003, 38–41.

⁷⁴⁷ Почетком 1937. године влада Милана Стојадиновића одбила је француски предлог о узајамној помоћи, а пар месеци касније потписала привредни и политички уговор са Италијом. То је најавило њено удаљавање од ранијих савезника и тиме оправдало идеју о визуелном поистовећивању архитектуре павиљона са италијанским фашистичким и немачким тоталитарним грађевинама. А. Игњатовић, *Политика представљања југословенства...*, 67.

⁷⁴⁸ Узимајући у обзир чињеницу да су међународни сајмови прилике да се прикаже идеална слика државе, као и Стојадиновићеву жељу да се изједначи са Мусолинијем и Хитлером, монументална, стамена структура павиљона са јасно дефинисаном линијом кретања изгледа сасвим одговарајуће.

⁷⁴⁹ R. J. Overy, *Diktatori – Hitlerova Nemačka i Staljinova Rusija...*, 228.

морао да претпри извесне измене да би указао на актуелни контекст.⁷⁵⁰ Спољашња чврстина државе и унутрашње јединство нације представљени су сликом о културној и регионалној различитости, која је довела до јединства, а исказана је кроз референце на традицију.⁷⁵¹ И у случају немачког павиљона примећују се реминисценције на традицију, нарочито у употреби стакла на фасадама. Стаклена архитектура потицала је из германске средњовековне митологије, а континуирано се користила током XIX и прве половине XX века.⁷⁵²

Политички идеали, који су на југословенском павиљону добили израз у скулптури *Борца* и мозаику на фасади, на немачком су изражени стилизованим свастикама и фигуралном композицијом орла на врху, а на совјетском павиљону киповима радника и колхознице. Југословенска влада је тежила остварењу јединства међу народима са различитом прошлошћу и различитим идеалима. Немачка је тенденциозно истицала значај своје привреде и ратне индустрије, што је било донекле у супротности са улогом коју је сама себи приписала у промоцији и очувању мира у Европи. Совјетски Савез је изгледом величао идеолошку димензију комунистичког покрета у представи митске радничке класе коју води партија, а у којој подједнаку улогу имају и мушкарац и жена.

Још једна заједничка карактеристика је да су све три представе изведене из намере да се помоћу архитектуре изразе креативност система и његова способност да подстакне (или промени) развој стваралаштва. Репрезентацијски дискурс југословенског павиљона заснивао се на традицији визуелне културе двадесетих и почетка тридесетих година XX века. Није одушевио ни домаћу ни међународну јавност.⁷⁵³ Изостанак

⁷⁵⁰ Интервенције на пројекту у току изградње, колико год сам аутор желео да не буду политизоване, нису могле бити спроведене без претходне консултације са генералним комесаром Адолфом Цувајем, односно секретаром изложбе, Јашом Гргашевићем. АЈ, МТИ, 65–275–833, Сајслово писмо Цувају, 16. 1. 1937. године.

⁷⁵¹ Више о томе: А. Кадијевић, *Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре...*, 255–272.

⁷⁵² D. Udovički-Selb, *Arhitektura i propaganda...*, bez paginacije.

⁷⁵³ Да би поправили мишљење о приказаној уметности, српски уметници који су изложили своје радове у државном павиљону, организовали су почетком априла 1937. изложбу у *Galerie de Paris*, под покровитељством француског министра просвете Жана Зуа, генералног директора уметности Жоржа Исмана и југословенског велепоседника у Паризу Божидара Пурића. Сликарима и вајарима придружили су се и Ернест Вајсман, Ксенија Грисогоно, Крсто Филиповић и Милорад Пантовић, запослени у Ле Корбизијеовом атељеу. Вајсман је позвао и Сајсла, сутеришући му излагање нацрта југословенског павиљона, али Сајсл се није одазвао. Т. Вјажић Klarin, J. Galjer, *Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937...*, 186; М. П. Осамнаест југословенских сликара и четири архитекта излажу у Паризу, *Полишика*, 10. 4. 1937,

многих истакнутих уметника утицао је на такав пријем.⁷⁵⁴ Плашећи се да ће те критике имати негативне последице на будући рад, Сајсел се неколико пута обраћао Адолфу Цувају с молбом да покуша да добије позитивно мишљење о павиљону од француских критичара или Ле Корбизијеа, који је на крају изјавио да је павиљон „врло озбиљан, коректан и одмерен и своди форме на једну драгу игру есенцијалних геометријских тела”.⁷⁵⁵ Упркос лошој рецепцији, павиљон и Босанска кућа награђени су *Grand Prix*-ом, а излагачи су добили велики број награда (137 укупно, од тога 25 *Grand Prix*-ја).⁷⁵⁶ Ангажман на павиљону је Сајселу и Вајсману донео статус државних архитеката. Недуго после изложбе, Сајсел је добио место управника Државне обртне школе у Загребу, а Вајсман је укључиван у многе пројекте које је организовало Министарство трговине и индустрије. Тако је и одређен за пројектанта ентеријера и главног архитекту државног павиљона на последњој великој светској изложби на којој је Југославија учествовала пре Другог светског рата, у Њујорку 1939–1940. године.⁷⁵⁷

Као места на којима се стварају и размењују материјални и духовни потенцијали, међународне изложбе су биле добре прилике за формирање доброг „имица” и у локалним, и у међународним круговима.⁷⁵⁸ Државе су на тај начин добијале прилику да промовишу своје унутрашње и спољне политике и да се упућују (и укључују) у актуелне токове. Отуд је присуство на светском сајму постало питање престижа и угледа, без обзира што понекад представа уприличена за међународну јавност није одговарала правом стању ствари.⁷⁵⁹ Одговарајућом референцом у изгледу сајамских грађевина требало је осветљавати друштвено-политички, економски и културни контекст времена у којем су настајале, па су се у том дискурсу

7. Више информација о коментарима посетилаца, штампе и организатора изложбе даје Тамара Биљман у раније поменутом чланку, *Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године*, на странама 281–284.

⁷⁵⁴ Посету изложби организовала су струковна удружења, загребачке секције ЈНУ и УЈИА. Уз редовна обавештења у новинама, организована су и предавања. Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 438.

⁷⁵⁵ Наведено према: Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 278.

⁷⁵⁶ Награде *Grand Prix* на париској изложби добили су Министарство трговине и индустрије и Државна обртна школа за ангажман на ентеријеру и екстеријеру, а од појединачних уметника: Мило Милуновић, Петар Палавичини, Тома Росандић, Миливоје Узелац и др.: Лј. Стојановић, *Jugoslovenski Paviljon Pariz 1937...*, 4.

⁷⁵⁷ АЈ, МТИ, 65–276–838, Извештај А. Цуваја, 5. 2. 1938; Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939*, 278.

⁷⁵⁸ Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 438.

⁷⁵⁹ О изградњи међуратне визуелне културе видети: А. Кадијевић, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*, 34–42.

преплитали политика, економија, туризам и уметност. По питању стила националног павиљона у Паризу 1937. године, Краљевина Југославија је потврдила своју опредељеност за актуелни репертоар модернизма и афирмисала примену нове естетике грађења. На моменат промене заправо је указао павиљон са изложбе у Барселони, јер је одабрана архитектура у морфолошком смилу била далеко од традиције, иако је конструкцијски и даље била везана за примере из историје.⁷⁶⁰ Каснија појављивања показују много веће занимање за градитељске обрасце у земљама на које се државна елита угледала, тако да се најбољи израз стремљења политичке идеологије читава управо у пројекту павиљона за изложбу у Паризу 1937. године, али и у покушају организације првог сајамског простора у Београду,⁷⁶¹ по узору на друге европске метрополе.

⁷⁶⁰ J. Galjer, *Expo 58 i jugoslovenski paviljon Vjenceslava Rihtera...*, 270–271.

⁷⁶¹ О дефинисању првог сајамског простора у Београду, а по узору на већ постојећа сајмишта у Љубљани и Загребу, погледати: А. Стаменковић, *Архитектура националног павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900–1941. године*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2017, 274–300.

Међународна изложба у Будимпешти 1938. године

Четврта деценија XX века значајан је период у историји Мађарске. Мађарске власти водиле су активну политику ревизије Тријанонског споразума у циљу враћања одузетих територија. Суседство Трећег Рајха и све већи утицај Хитлера и Мусолинија јесу отежавали национално опредељење, али је упркос друштвено-политичким трзавицама Мађарска успевала да негује манифестације којима показује да се држи својих корена.⁷⁶²

Учешће на међународним изложбама било је приоритет за поједине нације, јер су изложбе доживљавале као једино место на којем могу добити признање и доказати одрживост и историјску вокацију.⁷⁶³ У том смислу је ликовна уметност била веома важна, јер се служила интернационалним језиком боја, линија и облика, који је свима подједнако разумљив. У Мађарској су се континуирано одржавале изложбе на којима се промовисало како су савременици видели политички, друштвени и уметнички живот тога доба. Међународни привредни сајам у Будимпешти спада у групу специјализованих међународних изложби, које нису тема ове монографије, али будући да је 1938. године Краљевина Југославија градила павиљон у сврху своје промоције, архитектура тог павиљона постала је предмет анализе.

Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Будимпешти 1938. године

Краљевина Југославија је позиве за учешће на привредном сајму у Будимпешти добијала од 1921. године, али је прво званично појављивање југословенске секције забележено тек 1930. године. Међутим, краљевина тада није имала свој павиљон, већ је излагала у изнајмљеном објекту, без икаквих националних обележја.⁷⁶⁴

Интензивирање привредних односа са Мађарском подстакнуто је политичким околностима, а нарочито оснивањем Југословенско-мађарске лиге 1938. године. Зближавање две државе на политичком

⁷⁶² О овом периоду у: S. Rási, L. T. Vizi (ed.), *The Hungarian World 1938–1940*, Budapest, 2021.

⁷⁶³ S. D. Albert, *Hungarian Representative Exhibitions and the Rhetoric of Display in the 1920's*, *Arts*, Vol. 13, No. 23, 2024, 7.

⁷⁶⁴ Видети преписке које се чувају у Архиву Југославије: АЈ, МТИ, 65–283–864.

плану подразумевало је и унапређење односа на пољу уметности и културе. Спољно-политички мотиви и потреба за побољшањем економије помоћу извоза производа у Мађарску, навели су југословенске власти да прихвате позив Краљевског мађарског посланства за учешће на изложби која се одржала у периоду од 29. априла до 5. маја 1938. године и уз то размотре могућност изградње националног павиљона.⁷⁶⁵ Након договора Министарства трговине и индустрије и Министарског савета са Управом сајма о простору на коме ће се градити павиљон, организација комплетног југословенског учешћа у Будимпешти поверена је Трговинском музеју, а посао израде пројекта додељен је архитекти Јосифу Најману.⁷⁶⁶

Стваралачки опус Јосифа Најмана до појаве монографије др Саше Михајлов био је тек повремена тема историографских тумачења. Иако се у формативним годинама инспирисао конзервативним француским градитељским узорима, веома значајан допринос дао је стварању српске модерне архитектуре у периоду између два светска рата. У богатом опусу архитекте Најмана могу се издвојити веома репрезентативни јавни, приватни и индустријски објекти препознатљивог естетског израза и чистиве структуре на којима је демонстрирао изузетно познавање грађевинских материјала и функционалних својстава грађевине. Сајамски павиљон у Будимпешти једини је објекат привременог типа који је за живота изградио.⁷⁶⁷

Павиљон Краљевине Југославије био је слободностојећа, привремена грађевина, укупне површине 294 m², окружена трајним сајамским конструкцијама и павиљонима Индије и Италије.⁷⁶⁸ Структура објекта састављена је од елемената уобичајених за архитектонски израз тог времена, али се одликовала израженијом пластичношћу због употребе природних материјала. Доминантна естетика једноставних и чистих форми геометрије, везана за минимализам ликовног израза, дала је композицији скроман репертоар, у смислу бројности мотива, али није угрозила естетику простора у целини. У складу са тим и по општим карактеристикама које следе установљене механизме конструисања пожељног идентитета за презентације у међународним оквирима, југословенски павиљон био је грађевина зрелог модернизма. Доминација модернистичког дискурса

⁷⁶⁵ АЈ, МТИ, 65–283–864, Позив за учешће на изложбу, бр. 10681/326; С. Михајлов, *Архитектонско стваралаштво Јосифа Најмана*, Београд, 2023, 283.

⁷⁶⁶ АЈ, МТИ, 65–283–864, Решење бр. 8556/1937.

⁷⁶⁷ О животу и раду архитекте Јосифа Најмана погледати монографију Саше Михајлов, *Архитектонско стваралаштво Јосифа Најмана* (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда и Институт за савремену историју, 2023) и пратеће библиографске јединице.

⁷⁶⁸ С. Михајлов, *Архитектонско стваралаштво Јосифа Најмана...*, 284.

одговарала је политичком контексту и потреби Краљевине Југославије да се поистовећује са узорима из Европе.

Потреба представљања нације архитектонском формом павиљона подразумевала је сарадњу између архитекте, као идејног творца, и државе, као наручиоца који може да утиче на начин визуализације. Аутор је, са своје стране, схватио и формализовао југословенску идеологију архитектонским средствима, осмисливши павиљон снажне геометријске експресије у маниру европских мајстора. Нема профилација, ни украса који би подсећали на историцизам, иако постоји традиционалан став исказан тенденцијом ауторитарне власти да се материјализује кроз архитектуру, да би путем ње нагласила свој континуитет. Прихватање таквог вокабулара, који би персонификовао државне идеале, обезбедило је објекту монументалност, упркос томе што је у материјалној форми постојао свега 10 дана.

Пројектован је као једносратни објекат, изразите кубичности и компактне основе, са унутрашњим јединицама које су слично структурисане и прилагођене положају и функцији која им је у аранжману простора додељена. Архитекта Најман је, осим обавезе да изгледом обухвати репрезентативну идеологију, морао да се придржава услова које је прописала Управа будимпештанског сајма.⁷⁶⁹ Сходно томе, користило се дрво као примарни конструктивни материјал. Фасаде су биле обложене даскама, које су са спољашње стране биле покривене јутом и прскане у подужном малтеру светле жутно-крем боје, док су са унутрашње стране кречене. Под је био обложен храстовим паркетом, а зидови храстовим фурниром. Витрине са експонатима југословенске привреде биле су направљене од меког дрвета и шперплоче, а пултови и полице у делу продавнице и центра за информације били су од храстовог фурнира. Кровна конструкција од дрвене грађе била је опшивена даскама и покривена кровном хартијом.⁷⁷⁰

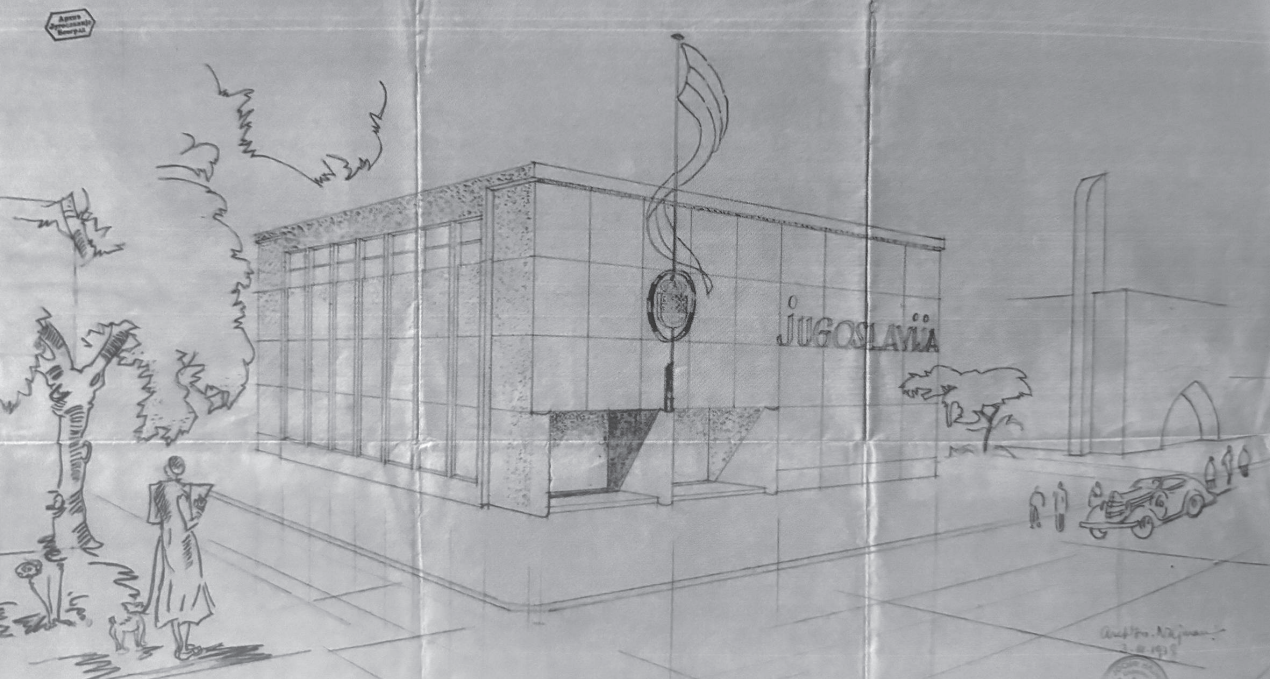
Значајну улогу у дефинисању поетике модернизма на фасадама имала је симетрична организација неколико основних облика који нису употребљени да би масу волумена оживели, већ као мотиви који се уклапају и повезују са структуралном подлогом на коју су аплицирани. У том контексту треба посматрати прозоре који са три стране перфорирају фасаде у горњим зонама зидова, обезбеђујући довољно природног светла изложбеној поставци у ентеријеру.⁷⁷¹ Утиску геометријске профилације допринела је употреба витких лезена, у својству висинског раслојавања маса.⁷⁷² Њихова игра у континуалном низању пренела је линеарност на

⁷⁶⁹ АЈ, МТИ, 65–283–864, Технички услови и упутства надзорног инжењера.

⁷⁷⁰ АЈ, МТИ, 65–283–864, Технички услови и упутства надзорног инжењера; С. Михајлов, *Архитекџонско сиваралашиво Јосифа Најмана...*, 284–286.

⁷⁷¹ С. Михајлов, *Архитекџонско сиваралашиво Јосифа Најмана...*, 285.

⁷⁷² *Ibid.*, 286.



Пројекат павиљона за међународни сајам у Будимпешти 1938. године
Извор: Архив Југославије (инв. бр. 65–283–864)

масивне стубове на угловима и у централном делу бочних фасада, водећи поглед до чеоне фасаде у оквиру које се крио улаз у простор оређен за националну репрезентацију. Сви употребљени мотиви били су симетрично распоређени, дајући нагласак централизованог елевацији. Због тога је изгледало да се главни улаз намеће као доминантни простор у перцепцији архитектонског склопа.

Једноставној и суздржаној модерности супротстављено је помпезно решење pročеља, које је одликовало другачије компоновање маса, па је изразита спољна симетричност хоризонталног распореда облика била прекинута на месту улаза. У оквиру ове фасаде, детаљима су акцентовани значајни делови конструкције, чиме је још више истакнут кубични облик павиљона. Усложњавање визуелног утиска, започето са организацијом улаза, кулминирало је у употреби национално препознатљивих обележја: заставе, грба и натписа *Југославија*. Широке степенице од вештачког камена, полиране у белом цементу, водиле су до двокрилних, дрвених улазних врата, изнад којих је симетрично стајао јарбол за заставу са државним грбом, док је натпис био позициониран на горњој десној површини зида.⁷⁷³ Организовањем улазне фасаде попут засебног зида унета је декоративност у превасходно једноставну визуру павиљона. Обрада детаља

⁷⁷³ АЈ, МТИ, 65–283–864, Технички услови и упутства надзорног инжењера; С. Михајлов, *Архитектонско стваралаштво Јосифа Најмана...*, 286.

на прочељима је била врло једноставна и претежно остварена комбинацијом архитектонских елемената. Њихов однос није нарушио хармонију између детаља, пуних зидова и отвора, него је израз претворио у репрезентативни ликовни мотив. У игри са посматрачевом перцепцијом сви ови облици добили су одређену улогу у дефиницији укупног доживљаја. Сваки појединачно је подсећао на нешто раније виђено, али у композицији целине, упркос таквим реминисценцијама, архитектура павиљона је примарно изведена према тадашњој рецепцији безвременог модернизма, који побуђује сећање на нешто уместо да подражава неки конкретан визуелни пример. За разлику од сличних грађевина из европских градова, модернизам овог павиљона није толико хладан и ауторитаран, јер је ублажавање хијерархије међу мотивима дало племенитији израз целини.

Иако се може расправљати о пореклу готово свих употребљених мотива, Најманов павиљон је поседовао сва три принципа којима је Братислав Стојановић описивао модерну српску грађевину – функционално је коректан, ликовно јасан и у амбијенту изложбеног/градског језгра зналачки постављен,⁷⁷⁴ па би у томе требало тражити његову архитектонску вредност. С друге стране, не може се занемарити сврха због које је објекат изграђен.⁷⁷⁵ Презентација националног идентитета кроз архитектонски облик била је приоритет на свим међународним изложбама, па и на изложбама попут будимпештанске, које су по званичној категоризацији сврставане у мање репрезентативну групу. Друштвено-политичка еманципација и развој индустрије подстакли су преображај културе, а тиме и архитектуре, те је употреба савремених материјала и конструктивних система грађења који одговарају актуелним захтевима пројектовања постала редовна појава и у југословенској архитектонској средини.⁷⁷⁶ Због тога је прави значај архитектуре овог, као и свих осталих југословенских павиљона, садржан у функцији коју је према програму сајма и промоцији националне еманципације добио, примењеном формалном стилу и поштовању савремених конструктивних принципа.

⁷⁷⁴ Наведено према предавањима Братислава Стојановића на Коларчевом универзитету (циклус предавања) под насловом „Beogradska moderna arhitektura”, касније објављеним у часопису *Urbanizam Beograda* (B. Stojanović, Arhitekta Dragiša Brašovan..., 25).

⁷⁷⁵ О важности функције објекта видети: M. Zloković, *Stara i nova shvatanja*, u: M. B. Protić, *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd, 1972, 55.

⁷⁷⁶ D. Inkiostri, *Naša arhitektura...*, 42.

Међународна изложба у Њујорку 1939/40. године

Успех велике изложбе у Чикагу 1933. године и покушај да се заборави период Велике кризе повод су за организовање међународног сајма у Њујорку 1939/40. године, на коме је идеја о градњи у служби културне политике заједнице поново активирана. То је био контекст у коме се обликовала просторна форма и, у складу са њом, презентацијска идеологија. Није се одступило од актуелне употребе архитектуре у сврси пропаганде политичке елите, као опробаном методу за визуелизацију идентитета са којим се поистовећује колективна свест заједнице. Под налетом тензија због лоших међудржавних односа који су на крају и довели до избијања новог рата, архитектура на изложби је поносно носила улогу идеолошке стратегије,⁷⁷⁷ док се репертоар облика бирао у складу са уобичавањем поруке о значају демократије за напредак друштва.

У периоду између 1918. и 1941. године светске изложбе су на различите начине рефлектовале промишљања о рату. Подсећања ради, Први светски рат и Версајски споразум, били су разлози непојављивања Немачке на изложби декоративних уметности у Паризу 1925. године. Болна сећања на страдање обележила су и следећу париску изложбу (1937. године), па је протекла у знаку промовисања мира.⁷⁷⁸ Ни последња светска изложба у међуратном интервалу (у Њујорку 1939/40) није успела да ублажи стрепњу да ће се конфликт светских размера поновити, упркос разним пропагандним и идеолошким триковима.

Октобра 1935. године основана је непрофитна организација *New York World's Fair Incorporated* у циљу припреме међународног сајма, а финансирани су је федерална влада, грађани и приватни фондови.⁷⁷⁹ Већ се у томе

⁷⁷⁷ Чарлс Џенкс је архитектуру сматрао јавном уметношћу: „Architecture is the public art”. Видети: S. Best, D. Kellner, *The Postmodern Turn*, New York, London, 1997, 138.

⁷⁷⁸ Један од најпознатијих антиратних симбола је Пикасова слика „Герника”, насликана за репрезентативни шпански павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године. Представља Пикасово виђење бомбардовања Гернике, а заправо симболичну осуду рата, па је постала визија пропасти коју може донети рат. Видети: G. Glueck, Picasso's Antiwar «Guernica» Quietly Leaves U.S. For Spain, *New York Times*, September 10, 1981; E. B. Cantelupe, Picasso's Guernica, *Art Journal*, Vol. 31, No. 1, Autumn 1971, 18–21.

⁷⁷⁹ Очекивало се да ће трошкови бити велики, али и да ће посетиоци оставити довољно новца којим би се покрили издаци организације. На крају је, као и већина претходних изложби, у смислу покрића трошкова била неуспешна. Управу сајма представљали

могла наслутити намера организатора да се оваквим моделом омогући сарадња између приватних инвеститора и локалних, државних и федералних власти. Након оснивања организацијских комисија (енг. *New York World's Fair Commission* и *United States World's Fairs Commission*), одређено је место на којем ће се изложба поставити. Одабран је Флашинг Медоуз парк (енг. *Flushing Meadows*), бивша депонија пепела у Квинсу (енг. *Queens*). Његово уређивање започето је у пролеће 1936. године. Како архитектонска форма утиче на перцепцију простора, као и догађаји који се одвијају на њему, ова локација је током наредне две године постала „виртуелни” град са грађевинама, путевима, језерима и булеварима који су повезивали место одржавања изложбе са другим деловима Њујорка. Тај простор је данас познат као Корона Дамп (енг. *Corona Dump*).⁷⁸⁰

Ослањајући се на идеју да савремене уметничке праксе испитују друштвени контекст у ком настају и покушавају га променити, страх од новог светског рата утицао је на тематско јединство изложбе. Простор је званично био подељен на седам тематских целина око којих су се окупљали самостални излагачи.⁷⁸¹ Управа сајма је одлучила да додели одређени део државног земљишта са обе стране реке Флашинг страним владама, индустријским и другим познатим међународним организацијама (као што су Лига народа,⁷⁸² Међународни биро рада и сл.) за подизање репрезентативних павиљона и штандова. Страни излагачи су, уместо да граде павиљон, могли да изнајме простор у некој од зграда у Лагуни нација, које

су: председник Гровер Вален (Grover A. Whalen), благајник Бајард Поуп (Bayard F. Pope), председник комисије Џорџ Маканени (George McAneny), председник одсека за архитектуру и просторно планирање Перси Штраус (Percy S. Straus), председник финансијског одсека Харви Гибсон (Harvey D. Gibson), асистент председника, а касније и извршни потпредседник Хауард Фланиган (Howard A. Flanigan), генерални менаџер Ерл Ендруз (W. Earle Andrews) и главни инжењер Џон Хоган (John P. Hogan).

⁷⁸⁰ J. Alwood, *The Great Exhibition...*, 145; J. Раденковић, Писмо из Америке – светска изложба у Њујорку, *Уметнички њрепег*, год. 2, бр. 7, јул 1939, 216. Овај вид дефиниције простора би могао да се упореди са данашњим амбијенталним детерминизмом, у смислу тврдње да је понашање људи одређено физичким простором. G. L. Hardin, *Environmental Determinism: Broken Paradigm or Viable Perspective?*, East Tennessee State University, 2009.

⁷⁸¹ Државни сектор, храна и пиће, производња и продаја, саобраћај, комуникације, култура и забава и општи интереси заједнице.

⁷⁸² Ово је била прва и последња изложба на којој је Лига народа имала сопствени павиљон. Али је њен павиљон био на периферији зоне на којој су били грађени међународни павиљони. Вероватно је разлог за ово измештање било неверовање изложбене корпорације у жељу Лиге за очувањем мира. M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair*, *Journal of Contemporaru History*, Vol. 41, No. 4, 2006, 676.



Простор Светске изложбе у Њујорку 1939/40. године
Извор: flickr.com

су грађене о трошку Управе сајма.⁷⁸³ У том случају би добили на располагање око 1.000 квадратних метара покривеног простора који садржи све оно неопходно за излагање (осветљење, тоалет, вентилација и сл.), али би довршавали зидове, плафон и патос, уводили струју, воду, канализацију, гас и телефонску мрежу. Тај посао је могла да изведе и Управа сајма, али о трошку излагача. Никакве доградње и проширивања тог простора нису била дозвољена. Уместо павиљона, страни излагачи су могли да изнајме и простор за излагање у оквиру сектора посвећеног државној управи (енг. *Government Area*), али су, такође, били у обавези да у договору са Управом сајма обаве све припремне радове. Рента за изнајмљивање кретала се „од 20 долара по квадратној стопи за парцеле до 20 хиљада квадратних стопа, односно 10 долара по квадратној стопи за парцеле преко 4 хиљаде квадратних стопа, са додатком фронталне таксе која варира према месту од 5 до највише 25 долара по линијској стопи”.⁷⁸⁴

⁷⁸³ АЈ, МТИ, 65–286–872, Обавештења која се односе на опште уређење светске изложбе, која се одржава у Њујорку 1939. године, Председник Гровер Вален пише Заводу за унапређење спољне трговине, 20. 7. 1937; M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair...*, 668.

⁷⁸⁴ АЈ, МТИ, 65–286–872, Обавештења која се односе на опште уређење светске изложбе, која се одржава у Њујорку 1939. године, Председник Гровер Вален пише Заводу за унапређење спољне трговине, 20. 7. 1937. године.

Као повод за одржавање изложбе 1939/40 *New York World's Fair* наведена је прослава 150 година од проглашења Декларације независности и инаугурације Џорџа Вашингтона за првог председника Сједињених Америчких Држава. Због ратних немира у Европи, изложба је трајала од 30. априла 1939. године до 27. октобра 1940. године и одвијала се у две фазе.⁷⁸⁵ Како је намена оваквих манифестација и била да прате и промовишу актуелна дешавања, прву фазу обележила је утопијска тема о изградњи *Светиа будућности* (енг. *Your World of Tomorrow*), у оквиру које је требало изложити све оно што промовише будућност у којој је модерна технологија предуслов за хармонично друштво. Међутим, немири на светској сцени, избијање Другог светског рата и ново прекрајање географије⁷⁸⁶ променили су тему у носталгични памфлет *За мир и слободу* (енг. *For Peace and Freedom*).⁷⁸⁷ Из тог разлога су са изложбе искључени сви они учесници који су на било који начин суделовали у околностима које су довеле до рата.⁷⁸⁸

Тема *Свети будућности* понудила је могућност реконструкције националних наратива о напретку, инспирисаних искуством из Првог светског рата и послератном кризом.⁷⁸⁹ У жељи да изложба одговори на друштвену нестабилност, укључивале су се идеолошке структуре које би могле да поврате веру у виталност националног и политичког система,⁷⁹⁰ а велике суме новца потрошене су на подизање „утопијских структура”, какве су Трилон (енг. *Trylon*), Перисфера (енг. *Perisphere*), Футурама (енг. *Futurama*), временска капсула (енг. *Time Capsule*) итд.⁷⁹¹

⁷⁸⁵ D. Gelerenter, 1939: *The Lost World of the Fair*, New York, 1995; H. Harrison (ed.), *Dawn of a New Day: The New York World's Fair 1939/40*, New York, 1980; F. Monaghan, *Official Guide Book: New York World's Fair*, New York: Exposition Publications, 1939; R. W. Rydell, J. E. Findling, K. D. Pelle, *World's Fairs in the United States*, Washington, 2000; F. Edmonds Tyng, *Making a World's Fair: Organization, Promotion, Financing and Problems, with Particular Reference to the New York World's Fair 1939–1949*, New York, 1958.

⁷⁸⁶ M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair...*, 664.

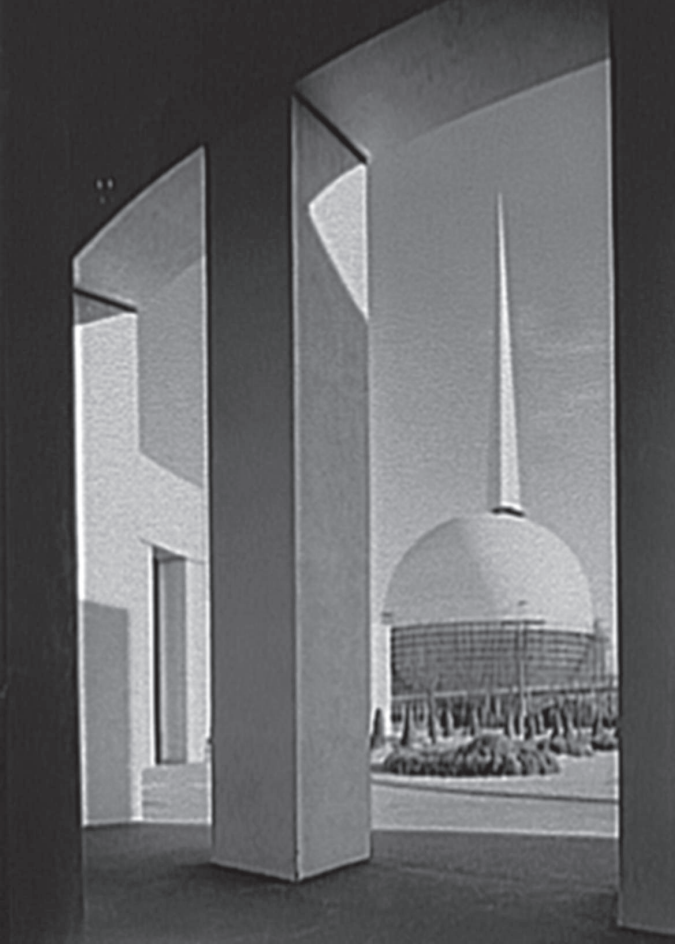
⁷⁸⁷ *Ibid.*, 663.

⁷⁸⁸ Програмске и типолошке одлике павиљона Чешке и Словачке показале су велики утицај драматичних догађаја, нарочито њихови празни простори. Немачка није учествовала, званично због великих проблема у буџету, а незванично због припреме за рат. Совјетски Савез је, упркос најмонументалнијем павиљону, морао да се повуче након напада на Финску крајем 1939. године.

⁷⁸⁹ M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair...*, 663.

⁷⁹⁰ R. W. Rydell, *World of Fairs: The Century of Progress Expositions*, Chicago, 1993, 9, 213.

⁷⁹¹ Трилон је била 212 m висока троугаона кула, а Перисфера огромни глобус, пречника 65 m, у којој су посетиоци могли видети диораму града из 2039. године (енг. *Democracy*), рад Хенрија Драјфуса (Henry Dreyfuss). Веома популарна била је и Футурама, која је водила посетиоце на путовање огромном диорамом града из 1960. године, који је веома богат, са много мостова, аутопутева и са детаљима природе у виду паркова и



Трилон и Перисфера и временска капсула на Светској изложби у Њујорку 1939/40. године
Извор: wikipedia.com

С друге стране, тема *За мир и слободу* је, осим охрабривања колективне амнезије, имала обавезу да поправи везе између европских држава пођених ратом и Сједињених Америчких Држава. Тако је идеја која се пренела на све ефемерне конструкције била да се промовише изложба као најбољи пример мирног решавања конфликта.⁷⁹²

башти на крововима зграда. Дизајнирао је Норман Бел Гедес (Norman Bel Geddes) као део транспарентне зоне Генерал Моторса (енг. *General Motors*). Још једна од атракција била је Временска капсула, коју је дизајнирала фирма Вестингхаус (енг. *Westinghouse*). Била је висока је 2,28 m и дугачка 21,27 m, а испуњена најразличитијим свакодневним предметима. Планирано је да капсула буде поново отворена 6939. године.

⁷⁹² M. Duranti, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair...*, 668.

Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Њујорку 1939/40. године

Светска изложба у Њујорку била је последња изложба на којој је Краљевина Југославија учествовала са националним павиљоном.⁷⁹³ У складу са основном темом промоције света будућности, програм репрезентације требало је да сублимира напоре Југославије да се културно, привредно и економски повеже са Европом и Америком. С тим у вези, изгледом павиљона требало је реконструисати блискост Срба, Хрвата и Словенаца у заједничкој држави.⁷⁹⁴ Како је у оваквим случајевима суштински важно перцептивно дејство облика, грађевина је морала бити савремена и функционална и неоптерећена конзервативним значењима. Због тога се избог модерне градње као стилског опредељења није доводио у питање. Упркос константном егзистирању југословенске културе између Истока и Запада, архитектура модернизма успела је да се изведе у званични, државни репрезентативни стил. Не мање битна била је потреба да се озваничи усвајање западњачких идеала, демократије и тоталитаризма.⁷⁹⁵

Као што се може приметити на основу наступа краљевине на претходним сајмовима, политика интегралног југословенства је давала значајан подстицај развоју југословенске уметности.⁷⁹⁶ Уметнички програми, а нарочито они од националне важности, били су у обавези да промовишу јединствени југословенски идентитет, чиме се непосредно указавало на историјски статус Југославије,⁷⁹⁷ а посредно су се премошћавале културне разлике између народа који су били део ове заједнице.⁷⁹⁸ Није било једноставно превести такву замисао у просторни облик који баштини одлике стварног контекста, јер Југославија у Њујорку није

⁷⁹³ K. Bušić, Salamon Berger and the Beginnings of the Exhibition Activity of the Ethnographic Museum in Zagreb, *Ethnological Researches*, 2009, 312.

⁷⁹⁴ Више о визуелним програмима у Краљевини Југославији: М. Jenko, В. Žerovc (ur.), *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)*, Ljubljana, 2019; А. Kadijević, А. Pijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Beograd, 2021.

⁷⁹⁵ Крај четврте деценије XX века обележило је побољшање односа са Италијом и Немачком. Видети: Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије...*, 329–295.

⁷⁹⁶ А. Kadijević, *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941)...*, 29; А. Stamenković, *Yugoslav Pavilions at International Exhibitions...*, 301–322.

⁷⁹⁷ У таквој историјској структури архитектуром би се истакле све универзалне вредности. В. Миленковић, *Архитектура имагинарног предела, Архитектура и урбанизам* 24–25, 2009, 25.

⁷⁹⁸ А. Ignjatović, *Architecture, Urban Development and the Yugoslovization of Belgrade, 1917–1941*, *Centropa*, vol. IX, No. 2, 2009, 114.

градила павиљон, него је од управе сајма закупила зграду у Лагуни нација. У том случају се избор униформне изражајности објекта није могао приписати специфичној духовној клими у краљевини. Захтеви изложбене комисије по питању екстерног изгледа били су прилично строги, па естетско-обликовни програм није било могуће ставити у први план, због чега је павиљон оставио доста скроман утисак.⁷⁹⁹ Визуелизација националне метафоре морала се усмерити на мобилијар и појединачне елементе који, „као сведок политичке културе у то време, промовишу комплексну идеологију југословенства”.⁸⁰⁰

Архитекта одговоран за унутрашњу структуру југословенског павиљона био је Ернест Вајсман,⁸⁰¹ који се сматра једним од тројице утемељивача модерне архитектуре у Хрватској, уз Виктора Ковачића и Драга Иблера. Његов пројектантски опус посвећен је изградњи бољег и квалитетнијег животног окружења рационализацијом и употребом савремених технологија. Након завршетка студија архитектуре на Техничкој високој школи у Загребу, године 1926. одлази у Париз на усавршавање. На препоруку Златка Нојмана, радио је најпре у атељеу Адолфа Лоса, а касније Ле Корбизијеа.⁸⁰² Рад са овим иманентим модернистом значајно је одредио Вајсманов будући развој, иако је веома дуго и неправедно био запостављен на домаћој архитектонској сцени. Признање у Југославији донело му је ангажовање на изградњи и уређењу павиљона на међународној изложби у Паризу 1937. године.

Осим што се бавио пројектантским радом, био је и друштвено веома активан,⁸⁰³ те члан разних одбора и комисија. Управо једно такво чланство, у Комисији за изградњу седишта Уједињених Нација у Њујорку, донело му је бројне послове од стране ове организације. Повремено је предавао на Харварду (енг. *Harvard University*), а у међувремену је писао, углавном о комплексу становања, планирању с нагласком на регионалном контексту и урбанизацији у индустријски неразвијеним земљама.⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ Више о томе: Ј. Раденковић, Писмо из Америке..., 217.

⁸⁰⁰ А. Ignjatović, Architecture, Urban Development and the Yugoslovization, 114.

⁸⁰¹ Аноним, Југославија ће излагати на великој међународној изложби у Њујорку, *Београдске новине*, 20. 2. 1939.

⁸⁰² Т. Вјајић Klarin, Zaboravljeni div hrvatske arhitekture XX stoljeća, *Globus*, 6. 12. 2013, 60–62.

⁸⁰³ Вајсман је био запажен као организатор бројних конференција, мисија и помоћи, нарочито сиромашним и неразвијеним земљама.

⁸⁰⁴ Део Вајсманове заоставштине чува се у Хрватском музеју архитектуре. Највећи допринос расветљавању његове биографије и каријере дала је Тамара Бјажић Klarin у свом докторском истраживачком раду *Ернест Вајсман: архитетонско дело 1926–1939*, и у касније објављеној књизи *Ернест Вајсман, Друштвено ангажирана архитетктура 1926–1939*.



Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Њујорку 1939/40. године
Извор: *Умешнички прејлед*, год. 2, бр. 7, јул 1939, стр 216
(из архиве Александре Илијевски)

О изложби у Њујорку Вајсман се распитивао, први пут, пре званичне одлуке државе да учествује, почетком јануара 1938. године.⁸⁰⁵ Чак је, неvezано са одлуком Министарства, а у договору са Јашом Гргашевићем, у јуну 1938. године урадио нацрт пројекта, који није ни узет у разматрање јер су га представници Организационог одбора изложбе сматрали превише модерним.⁸⁰⁶ Одлука о учешћу на изложби донета је тек 7. децембра 1938. године, а три дана касније Вајсман је званично добио посао израде скица за национални павиљон. Загребачки архитекта Ђука Кавурић је ангажован на аранжману ентеријера,⁸⁰⁷ док је на место државног комесара изложбе именован Константин Фотић, југословенски посланик у Вашингтону. Међутим, због великих трошкова организације и транспорта предмета до Америке, убрзо се одустало од изградње националног павиљона и

⁸⁰⁵ Вајсман је ангажман на павиљону посматрао као могућност повратка у САД. Осим жеље да посети пријатеље Нормана Рајса (Norman Rice), Алберта Фреја (Albert Frey) и Кнуда Лонберга Холма (Knud Lonberg-Holm), главни мотив му је заправо била намера да покуша да оствари америчке амбиције ЦИАМ-а. Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 466.

⁸⁰⁶ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 466.

⁸⁰⁷ Аноним, Југославија ће излагати на великој међународној изложби у Њујорку...

одлучено је да се изнајми простор у једној од плански подигнутих зграда за закуп на Тргу мира (енг. *Court of Peace*) у Лагуни нација (енг. *Lagoon of Nations*).⁸⁰⁸

Изнајмљени изложбени простор имао је дужину од 30,5 m, ширину око 15 m и висину око 10 m. Решење за простор је осмислио Јаша Гргашевић,⁸⁰⁹ главни промотер југословенске идеје на међуратним међународним сајмовима, што само по себи сугерише у ком смеру се кретала уређивачка политика. У складу са визијом модерне југословенске државе, тежиште излагања је стављено на приказ напретка, како би се америчко тржиште заинтересовало за југословенске пољопривредне и индустријске производе, природна богатства и туризам.⁸¹⁰

Један од примарних индикатора визуелне форме павиљона на светским изложбама јесте држава. Она се, као поручилац, (не)свесно идентификује са архитектуром на симболичном, феноменолошком и емоционалном нивоу и то постаје један отворени процес трансформације стварног наратива у апстрактни, у коме се граде карактеристике интегралног визуелног језика. Самим тим, у павиљонима и преко павиљона, држава располаже одређеним простором и остварује се у њему. Изнајмљивање типског објекта наметнуло је страх да ће југословенски културни идентитет бити угрожен, јер се његовим обликом није могла исказати вредност друштвеног контекста у краљевини. У таквом устројству фасада је изгубила позицију дијалектичког модела, коју је имала на претходним сајмовима када је била највећи носилац симболике репрезентације. Како се у овом случају нису смели користити мотиви који експлицитно указују на земљу која је изнајмила простор, симболичне интервенције на фасади ограничене су на натпис *Yugoslavia*, географску карту и фигуру жене. Управо зато, све комплексности које имагинација одређеног приказа може донети сублимиране су у ентеријеру, па је дефинишућа активност југословенског представљања у Њујорку била утилизација ентеријера. Под утилизацијом се подразумевало унапређење затеченог простора и трансформација у смислу адаптације за изражавање конкретне презентацијске идеологије. Да ефекат не би био супротан, унутрашњост павиљона је ослобођена вишка архитектонских елемената, многе декорације су укинуте, а акценат је стављен на изложене предмете. Доминирали су савремени медији изражавања и лаке монтажне конструкције. Од материјала су највише

⁸⁰⁸ На челу трга био је павиљон САД, а с десне стране изложбени простори европских земаља с југословенским на средини реда и на лепом месту. Т. Вјаџић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 466.

⁸⁰⁹ Т. Вјаџић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 279.

⁸¹⁰ Привредна, природна и културна богатства презентована су картама, фотографијама, графиконима, плановима, моделима.

Павиљон Краљевине Југославије на изложби у Њујорку 1939/40. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића



коришћени метал, стакло и линолеум, што се уклапало у савремене градителске токове у земљи.

Припрема ентеријера павиљона организована је у три фазе. Најпре су урађени основна конструкција, галерија, рампе и зидови. Затим су изведене инсталације, облагање зидова и стропова и припремљени су носачи за монтажу експоната, да би, на крају, могли да буду извршени финални радови и поставка експоната.⁸¹¹ Монтажу експоната извели су чланови Државне обртне школе: Војта Браниш, Ђука Кавурић, Едо Ковачевић, Ернест Томашевић и Камило Томпа.⁸¹²

Због немогућности Вајсмана да у договорено време отпутује у САД, Трговински музеј је као организатор југословенског учешћа одлучио да реализацију прве фазе повери Управи изложбе. Међутим, та одлука се није показала успешном.⁸¹³ Радови на конструкцији рампе и галерије нису одговарали пројекту, па су морали бити срушени и извођени истовремено са уређивањем ентеријера. То је утицало и на измене у нацртима, техничким описима и спецификацијама, на којима је Вајсман радио крајем марта и у првим данима априла. У периоду од 17. априла до 13. маја радило се на зидовима, челичним конструкцијама, инсталацији воде, облагању подова каменом и линолеумом, поставци експоната и монтажи мурала. Након тога су представници Обртне школе довршавали декоратерске и уметничке послове, док се Вајсман бавио пројектом продавнице и ресторана.⁸¹⁴ Из тог разлога је изложбени простор Краљевине Југославије свечано отворен са кашњењем од скоро месец дана (23. маја 1939. године), у присуству градоначелника Њујорка Фиорела Ла Гвардије (Fiorello H. La Guardia) и председника Светске изложбе Гровера А. Вејлена (Grover Aloysius Whalen).⁸¹⁵

Вајсманова концепција унутрашњег простора заснивала се на примени геометријских форми због вредности коју имају, јер упућују на константност облика.⁸¹⁶ Висина простора омогућила је конструкцију две етаже, с тим да је друга реализована као слободно положена галерија, у форми шеталишта.⁸¹⁷ Да примена ове једноставне форме не би показала

⁸¹¹ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 470.

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ Обртна школа није успела да доврши све планиране послове до договореног рока због проблема у избору и разради изложбених материјала, па је Вајсман морао још неко време да остане у Загребу и Београду. Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 471.

⁸¹⁴ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 471.

⁸¹⁵ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 285.

⁸¹⁶ Ђ. Petrović, *Vizuelna istraživanje čovekove sredine i urbani dizajn*, Beograd, 1972, 10–11.

⁸¹⁷ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 282.

одређену ограниченост са аспекта динамике кретања и могућности различитих погледа на изложбу, Вајсман је употребио рампе различите намене и облика. Четвороугаона узлазна рампа била је постављена наспрам улаза у павиљон и пружала се око атријума са стаблом на средини. Спирална силазна рампа била је постављена на крају галерије и водила је до простора за одмор у приземљу. Галерије и рампе јесу биле елементи који се често срећу у обликовању изложбених простора,⁸¹⁸ али је претпоставка да их је Вајсман преузео из Ле Корбизјеовог пројекта за светски музеј Мунданеум (франц. *Musee Mondial Mundaneum*) из 1929. године, у чијој изради је и учествовао.⁸¹⁹

Према препоруци главног инжењера изложбе, Вајсман је још једном у току реализације пројекта променио план. Том приликом су додати камени зидови у својству подупирача рампе у атријуму, смањен је нагиб галерији и рампама, уклоњено им је постоље, да би могле да се придржавају са плафона, и додате су ограде са обе стране. На местима где је рампа мењала смер уметнути су равни подести. Испред силазне рампе постављени су мала босанска кафана и део за пријем посетилаца с пултом и радним столовима.⁸²⁰ Овакве промене неретко погодују лакшем читавању стваралачког процеса аутора. Вајсман је у визуелно истраживање интегралног контекста укомпоновао једноставне геометријске облике, учинивши их архетиповима одређене просторне целине. На апстрактном нивоу се ти облици лако уграђују у слику о модерној југословенској заједници, која је разумљива посетиоцима изложбе.

Ђука Кавурић је, у сарадњи са Вајсманом, осмислио једноставну изложбenu поставку подељену у шест просторија (тематских целина).⁸²¹ Прву целину чинили су улазни простор и атријум. Ту су биле изложене народна уметност, археологија и архитектура. Од улаза се поред два мања простора, која су служила као информативни и продајни штандови и канцеларије, долазило до продавнице опремљене намештајем у народном стилу, који је према нацртима Томислава Кризмана израдила Обртна школа из Сплита. На ниском подесту иза информативног пулта аранжирана је

⁸¹⁸ Валтер Гропијус (Walter Gropius) и Марсел Бројер (Marcel Lajos Breuer) користе рампе у решењу павиљону Пенсилваније, а Луцио Коста (Lúcio Costa), Оскар Нимајер (Oscar Niemeyer) и Пол Лестер (Paul Lester Wiener) их примењују у павиљону Бразила. Т. Бјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 467.

⁸¹⁹ Т. Бјажић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 283. О *Musee Mondial*-у погледати: J.-F. Fueg, V. Piette, Otlet: Le Corbusier et la Cité Mondiale, in: *Le Corbusier et la Belgique*, Bruxelles: Fondation Le Corbusier, CFC éditions Bruxelles, 1997, 123–148.

⁸²⁰ Т. Бјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 468.

⁸²¹ Т. Бјажић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 282.



Ентеријер павиљона Краљевине Југославије на изложби у Њујорку 1939/40. године
Извор: збирка фотографија и разгледница Милоша Јуришића

сценографија с луткама у природној величини одевеним у народне ношње, детаљима архитектонске пластике и фотографијама православних, католичких и муслиманских светилишта.⁸²² Потпорни зид узлазне рампе био је декорисан фотографијама сличног садржаја.⁸²³ Атријум је био уређен по моделу југословенског салона, па је добио ламперију која је, као и врата, витрине и светиљке, израђена у Обртној школи у Загребу, док је намештај у народном стилу израђен у школама у Загребу и Сплиту. Под је био покривен бојеним мермером из Аранђеловца и са Брача, а постављени су и ћилими, израђени у Пироту, Сплиту и Сарајеву.

Посебан нагласак атријуму дала је фонтана са скулпторалном композицијом *Млади њастир* Томе Росандића, али и аплициране репродукције из Мирослављевог јеванђеља на прозорима. У витринама су били изложени

⁸²² Т. Bjažić Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 470.

⁸²³ *Ibid.*, 469.

занатски производи и предмети народне радиности из Загреба, Београда, Сарајева, Сплита и Призрена.⁸²⁴ На графичким приказима дуж целог атријума могла су се видети достигнућа Југославије у областима пољопривреде, задругарства, индустрије, трговине, финансија, саобраћаја, здравства, уређења села, јавних радова и науке.⁸²⁵

Друга целина налазила се на полукружним зидовима иза спиралне рампе и била је посвећена односима између државе која се у павиљону представља и државе организатора изложбе. Ту се могао видети југословенски допринос развоју америчке привреде, са посебним фокусом на ангажовања Николе Тесле, Михајла Пупина и Ивана Мештровића, али и подстицај америчких хуманитарних организација напретку Југославије. Посебну пажњу привлачиле су фотографије Пеги Лејн (Peggy Lane), кћерке америчког велепосланика у Београду, са називом *Како једна Американка иледа Југославију*.⁸²⁶

Трећа целина, посвећена етнологији, налазила се у просторији лево од атријума. Пројекат за њено уређење израдили су Саламон Бергер и Владимир Ткалчић. Према првобитном плану, ова просторија је требало да добије изглед собе из неке од сеоских кућа из разних области краљевине, али то није урађено, углавном због ограниченог простора за излагање. За реализацију поставке послужили су предмети раније виђени у Паризу, а које су послали музеји из Љубљане, Загреба, Београда, Сарајева и Сплита,⁸²⁷ па су се у витринама могле видети лутке у народним ношњама и производи од текстила, дрвета и керамике. На зиду је стајао велики пано Љуба Бабића, који је представљао целу Југославију, указујући на традиционалну културу народа који је насељавају.⁸²⁸

Иза ове просторије била је смештена четврта тематска целина, посвећена пољопривреди, шумарству, рударству и водопривреди. Допринос ових делатности приказан је картама, графиконима и узорцима на пултовима и столовима. Из ње се улазило у просторију која је представљала пету тематску целину. Прегледом материјала који су послале трговинско-индустријске коморе из Београда, Загреба, Новог Сада, Осијека, Љубљане, Сарајева, Сплита, Дубровника и Скопља, као и министарстава финансија и саобраћаја могао се испратити развој индустрије, трговине, економије и саобраћаја у краљевини.

Последња просторија, уједно шеста тематска целина, била је додељена туризму. Привлачила је пажњу посетилаца због интересантне оплате од

⁸²⁴ Већина експонама већ је била виђена на изложби у Паризу две године раније.

⁸²⁵ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 469.

⁸²⁶ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 283.

⁸²⁷ К. Бушић, *Salamon Berger and the Beginnings of the Exhibition Activity...*, 313.

⁸²⁸ Т. Вјажић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 469.

керамике, која је рађена по нацртима Томислава Кризмана. Са павиљоном је била повезана још једна просторија, одређена за кинематографију. Била је уређена у српском стилу, са пиротским ћилимима.⁸²⁹

По концепту, изложбени простор Југославије припадао је реализацијама у којима су се архитекте водиле начелима модерне архитектонске естетике, нарочито у погледу функције, материјала и примене нових технологија у поступцима обликовања.⁸³⁰ И поред визуелне једноставности, основне форме имају своје утемељење у националној свести. Комбинацијом елемената, унутар строго дефинисаног оквира, Вајсман је смишљено успоставио везу са пропагандном идејом присутном на свим претходним изложбама. У поставци три основна мотива у оквиру фасаде наслућује се да је индивидуална посебност архитектуре израсла из оптимистичке жеље различитих народа за заједницом.⁸³¹ Улазно прочеље је, уз рељефну мапу са приказом Југославије, добило скулптуру жене у изведби Војте Браниша. Та композиција је симболички требало да представи здраву и снажну југословенску жену, „мајку, као инкарнацију Југославије, односно скромност и снагу народа који се кроз векове борио за своју слободу и прогрес“.⁸³²

Идеја о паралелизму друштвеног устројства и ауторског архитектонског израза могла се пратити и у овом југословенском наступу. У позадини Вајсмановог фокуса на практичном и сврсисходном решењу извођачког задатка, назире се тежња за стварањем амбијента специфичног локалног колорита. Ту романтичну линију, која реминисценцијама на елементе народне традиције покушава да обогати форму грађевине, супротставио је бескомпромисном естетском пуризму. У атмосфери идеолошке индоктринираности није могао да одустане од уобичајеног модела репрезентације, само се послужио другачијим репертоаром облика. Из тог разлога се намеће питање како је Југославија заокружила причу о изградњи сопственог идентитета на последњој изложби пред Други светски рат.

Организациони одбор изложбе није дозвољавао прекомерно истицање националног репертоара на спољашњим зидовима типског павиљона, али је Вајсман, у једној специфично пластичко-поетској изведби, успео да минималним средствима у оквиру улазне партије наговести поруку која тек обиласком комплетне поставке добија пуни смисао. На почетку упознавања са југословенском културом, посетилац се среће са фигуром „југословенске мајке“ и рељефном мапом Краљевине Југославије. Оно што се

⁸²⁹ K. Bušić, *Salamon Berger and the Beginnings of the Exhibition Activity...*, 313.

⁸³⁰ T. Bjažić Klarin, *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939...*, 286.

⁸³¹ Историограф Зигфрид Гидион сличне амбиције проналази у самој архитектонској пракси. Видети: S. Giedion, *Prostor, vreme i arhitektura*, Beograd, 2002.

⁸³² T. Bjažić Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 469.

покушало симболизовати у Паризу 1937. године Милуновићевим мозаиком, сада је исказано једноставнијим речником. Фигуралне представе жена, као уобичајени показатељи етничких разлика, добро су се уклапале у доминантне стереотипе идеологије национализма.⁸³³ Међутим, ова женска фигура, без специфичних расних карактеристика, показала је шири распон у схватању и креативној транспозицији одређених формалних обележја, враћајући се на идеју о примордијалном јединству расе и нације. У складу са тим, ни рељефна карта Југославије не показује јасну поделу на регионе, сугеришући да је то једна јединствена држава (Југославија) са једним јединственим народом (Југословенима), те је као таква део Европе. Регионализми који чине тај јединствени југословенски народ показују се тек у ентеријеру, али у доста слободнијој интерпретацији традиционалног садржаја. Након што посетилац уђе у павиљон, почиње да прати једну јасно профилисану регионалну линију која је у концептуализацији Вајсманове креативне идеје генерисала мноштво уметничких и амбијенталних квалитета. Тако је павиљон, рефлектујући заједничке карактеристике југословенског друштва, добио функцију места на којем се у једном специфичном временском интервалу градио идентитет простора.

Југословенски друштвени систем је кроз изглед овог павиљона на одређени начин произвео окружење које се заснива на пројекцији стварности коју обликује политичка идеологија. Дискурс модернизма је добро дошао, иако је савремено доба донело извесну напетост између савремености и традиције.⁸³⁴ У архитектури се то одразило кроз вид трагања за изражајношћу која додаје дозу ирационалности моменту утилитарног и стварног. Пратећи најновија збивања у делима истакнутих појединаца, Вајсман је верификовао функционални аспект архитектуре као начин употребе простора, уједно презентујући стварни креативни потенцијал југословенске средине.

У поређењу са ранијим изложбама, за наступ Краљевине Југославије у Њујорку је било знатно мање интересовање, углавном због великих трошкова путовања. Иако задовољни павиљоном, југословенски исељеници замерали су изложбеном одбору изостанак уметничких приредби, којима би се најбоље представила етничка разноликост краљевине.⁸³⁵ Осим тога, негодовање су изазвали и изложени предмети, а пре свега чињеница да

⁸³³ Видети: А. Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године...*, 161.

⁸³⁴ Видети: Х. Г. Гадамер, Крај уметности? Од Хегеловог учења о прошлосном карактеру уметности до данашње антиуметности, *Евројско наслеђе*, Београд, 1999, 41.

⁸³⁵ Постојали су и супротни ставови, нарочито у Хрватској, узроковани мишљењем да је огроман број југословенских исељеника заслужио да се изради, а не изнајми павиљон. Т. Вјајић Klarin, *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939...*, 472.

нису бирани према атрактивности или примерености, него су селективани према критеријуму систематског приказивања предмета који су били стандардни делови поставке југословенских музеја и који су могли да се виде на свим претходним изложбама.⁸³⁶

Ипак, наступ је испунио своју сврху тиме што је у специфичном физичком контексту, упркос ограничавању на деловање у ентеријеру, указао на домете југословенских уметника, а преко тога на визију снаге, на којој је инсистирала тадашња политичка елита. Ако занемаримо спољашњи нерепрезентативан изглед, програм је довољно аутентичан да на добар начин прикаже како се развија уметничка пракса у Југославији. Трансформација од имагинарног до физичког облика одвијала се на нивоу стваралачке идеје, која је своје покриће тражила у и архитектонској теорији. Евокативан и инклузиван простор настао је комбиновањем и цитирањем различитих фрагмената. Концепт је еклектичан, али заснован на правилима модерне уметности, са дискретним акцентима на класичну строгост у обликовању. Избором форми указано је на актуелне проблеме у односу традиционалних начина репрезентације и модерне технологије. Није било декорације у смислу украшавања, али је била присутна тек колико да истакне елементе и облике који стварају визуелни угођај.

Не мање важно је и то што је наступом Краљевине Југославије у Њујорку отворена могућност критичнијег односа према репрезентативним програмима у међународном контексту. То је подстакло преиспитивање не само дотадашње идејно-естетске оријентације и постигнутих резултата, него и метода рада. Почев од 1918, па до 1941. године државни ауторитети су подстицали употребу архитектонске симболике као саставног дела политике модернизације. Овакав приступ је, уз употребу редукованих форми, донео специфичан визуелни језик. Свест о националној припадности унапредила је културну и социјалну трансформацију у процес који се поистоветио са политичком еманципацијом, а допринело му је учешће државе на светским изложбама. С тим у вези, ако се разматрају павиљони као јединствени ентитети на свим изложбама, не може се заобићи двојна структура – синхронична и дијахронична. Синхронијски, програм репрезентације преко архитектуре павиљона изведен је из политичког дијалога са државама које повезују заједнички идеали. Дијахронијски, програм сваког наредног павиљона сведочи о претходном, у смислу националних наратива, и може се изразити у виду континуитета (што је чешће случај), или дисконтинуитета. Дискрепанца је увек била у вези са преломним историјским моментима, нпр. 1925. у Паризу, 1929. у Барселони, а можда и 1939. у Њујорку.

⁸³⁶ K. Bušić, Salamon Berger and the Beginnings of the Exhibition Activity..., 312.

Специфично интересовање државних званичника да се у архитектури и уређењу павиљона види став у спрези је са промоцијом идентитета помоћу уметничких изражајних средстава, а све у жељи да се достигне виша позиција у европској и светској породици народа. Стога је целокупан пројекат под називом *национални павиљон* заправо усмерен ка грађењу активних просторних односа између историјског и модерног визуалитета. Тај имагинарни амбијент, упркос ефемерности, суштински наставља да постоји кроз постепену и слојевиту трансформацију, а не миметизацију постојећег друштвеног контекста.

Закључак

Рад на монографији био је усмерен ка откривању и расветљавању до данас недовољно истражених и презентованих информација у вези са наступима Србије и Југославије на међународним изложбама које су одржаване у периоду од 1900. до 1941. године, с фокусом на архитектуру изложбених павиљона. Истраживачки рад, започет у циљу стицања нових сазнања и доприноса библиографским изворима у вези са овом тематиком, отежавала је чињеница да објекти, који су предмет анализе, не постоје у физичком облику, јер су рушени по завршетку изложбе, па се водило рачуна да се у проучавању сачуване фототечке грађе профилише регионално-романтична линија павиљонске архитектуре која ће подстакнути разумевање начина транспозиције одређених формалних, просторних или амбијенталних квалитета у српску, односно југословенску средину. Због тога се анализа заснивала на феноменолошким аспектима визуелног искуства, што је подразумевало и сагледавање павиљона као начина комуникације, и детерминисање индивидуалног стваралачког удела аутора ових пројеката у представљању и репрезентацији одређене идеологије. Иако по врсти темпорални објекти, својом конструкцијом и визуелним обележјима павиљони су илустровали дух и естетику одређеног периода. У складу са тим је начињена хронолошка презентација сајамских грађевина на којима се пратила трансформација идентитета српског и југословенског простора.⁸³⁷

Хронолошка подела павиљона може да се поткрепи трима компонентама заједничког искуства које, према дефиницији Антонија Смита (Anthony D. Smith), чине колективни идентитет. Сходно томе, прва компонента односи се на континуитет искустава генерација једне популације и могла би се повезати са покушајима да се легитимитет Краљевине Србије докаже надовезивањем на значај који је српска средњовековна држава имала у прошлости. Као таква, веома је јасно изражена у изгледу и програму павиљона у Паризу 1900, Лијежу 1905. и Торину 1911. године, а делом и у конкурсном пројекту за филаделфијски павиљон 1926. године.

Друга искуствена компонента подразумева заједничко сећање са којим би се могли повезати догађаји који су се издвојили као кључни за стварање колективне историје. У том смислу се може тумачити интерпретација репрезентативног традиционалног садржаја на националном павиљону у Риму 1911. године, којим је наговештено уједињење Срба и Хрвата у једну државу.

⁸³⁷ О репрезентацији простора: Н. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, 1991.

Трећа компонента заједничког искуства може се препознати у покушајима измирења различитих културних традиција народа који су ушли у састав Краљевине Југославије кроз стварање нове, обједињујуће и аутентично југословенске традиције. Израз је добила у модерној архитектури, а промоцију на павиљонима у Паризу 1925. и 1937, Барселони 1929, Милану 1931, Будимпешти 1938. и Њујорку 1939/40. године.

Историјска и топографска позадина, на којима се темељи ликовни програм павиљона, одређују атмосферу која обликује поруку о уметничким потенцијалима и технолошкој освешћености средине која се у павиљону промовише.⁸³⁸ Честе и драматичне промене на политичком, географском и социјалном плану, током прве половине XX века, утицале су на репрезентативну политику државе. Архитектура, која је на међународним изложбама давала физички оквир идеји аутентичног националног идентитета, прешла је током истог периода еволутиван пут од конзервативизма, академизма и романтизма, преко сецесије и националног стила до модернизма. Паралелно са тим се мењала и информација о историјско-уметничком концепту павиљона, од показатеља архитектонских и дизајнерских новина, до инжењерских достигнућа које подржава репрезентативна државна политика. То је главни разлог што је појава на међународној изложби дала најбоље основе за изучавање идеје о паралелном току друштвеног уређења и архитектонског израза, а која може да се прати у различитим историјским раздобљима.

Осим тога, посматрање павиљона на тај начин упућивало је на разматрање много ширег спектра појава. Пре свега, у сценски конципираном окружењу међународне изложбе могуће је сагледавати правце развоја архитектуре са националним предзнаком. У случају српских, односно југословенских павиљона, појам *национална архитџекџура* не треба повезивати искључиво са градитељском праксом која је проистекла из традиционалних система вредности, већ треба посматрати и покушаје да се одређени стилски изрази представе као национални. Објективнијој валоризацији доприноси тумачење програма репрезентације идентитета. Са развојем свести о националној припадности у првој четвртини XX века била је повезана идеја о југословенству, те је у великој мери утицала на дефинисање архитектонских образаца. Већ у наредној декади југословенска идеја постепено уступа место идејама национализма, да би до краја међуратног периода била потпуно трансформисана, јер су разлике у њеним тумачењима и интерпретацијама, нарочито од стране Срба и Хрвата, биле велике. У том смислу, развој архитектонских образаца на националним

⁸³⁸ М. Kysiak, *Architektura pawilonów wystawowych. Funkcja, forma, konstrukcja*, Warszawa, 1998, 125.

павиљонима може да се повеже са еволуцијом југословенске идеје и променама њеног статуса у идеолошком смислу.

Период 1900–1918. године обележен је развојем југословенске идеје и интересовањем за њено промовисање у ваннационалним оквирима. Постојала је тежња, иницирана од стране политичких ауторитета, за уједињењем свих Срба у једну државу. На основама те тежње, инспирација за уметничке облике тражила се у српској средњовековној и фолклорној традицији, у циљу визуелног подсећања на значајан период у историји Србије. Сматрало се да ће се на тај начин пробудити и ојачати национални сентимент, а тиме и остварити визија о великој и слободној српској држави.

Другачији ток развоја југословенске идеје у годинама између 1918. и 1929. непосредно се одразио на уметничке и репрезентативне програме. У дефиницији павиљонских структура из овог периода није се могао издвојити један учестали образац, јер су традиције народа које су ушле у састав Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца различите, а у неким случајевима и опозитне. Постојали су покушаји дефинисања репрезентативне политике која ће бити интегрална, али неуједначеност у идеалима и разноврсност у стиловима конститутивних регија само су нагласили, уместо да прикрију, негативне стране југословенске идеје.

Период 1929–1941. године поклопио се са трећом фазом развоја југословенске идеје,⁸³⁹ која се у изгледу националних павиљона манифестовала у виду континуиране примене модерне архитектуре. Међутим, преовлађујуће идеологије национализма, подстакнуте асимилацијом западњачких правила понашања, наметнуле су нове узоре за уметничко стваралаштво, па интеграција националних заједница које су чиниле Краљевину Југославију више није сматрана образовно-васпитним идеалом. Наступи на међународним изложбама показали су да је југословенска идеја, у покушајима да народе са истим пореклом повеже у једну државу, више истицала њихове културне, етничке и регионалне различитости и тиме их још више раздвојила.

Сматрајући облике изразима духа који одговарају одређеном смислу,⁸⁴⁰ павиљони које је Србија, касније Југославија градила за међународне изложбе афирмисали су структуру која је временом прерасла форму из своје околине и постала слика идеализованог предела. Иако се од других видова архитектонског изражавања издвајају по трајности, функционалности и карактеру, павиљони подлежу природним законима у простору, јер треба да визуализују идеју са којом се народ, политички ауторитети или

⁸³⁹ Она заправо траје до 1992. године, али због потреба овог истраживања и историјског оквира које покрива, наводи се као гранична година 1941.

⁸⁴⁰ Видети: А. Fosijon, *Život oblika*, Beograd, 1964.

архитекта поистовећују.⁸⁴¹ Да би се доказало да павиљонска архитектура има удела у развоју културне климе средине,⁸⁴² уз дескрипцију издвојених примера сагледавали су се садржаји програма репрезентације, по којима се одређују сличности и разлике међу нацијама, а потом и елементи које нација користи за самоидентификацију, а који се заснивају на појмовима заједништва, језика и порекла. На основу те идеје, павиљон постаје сложена, временски детерминисана структура, која имплементира разноврсна значења, међу којима треба издвојити она која су учествовала у дефинисању стратегије промоције на националном нивоу, да би држава могла да буде препознатљива у међународним оквирима.⁸⁴³

Осим што су носиоци политичких и историјско-уметничких саржаја, павиљони су одраз начина рада својих креатора. Тумачењем архитектуре павиљона посредно су се анализирали позиција истакнутих архитеката, промене у односу архитекте и наручилаца током прве половине XX века и улога државних институција у обликовању архитектонских образаца. Уз потребу за грађењем павиљона и регулисањем правних, техничких, организационих и других услова, да би ефемерни објекат пројектовао слику друштва било је неопходно стваралачко надахнуће архитекте. Свесни чињенице да је наступ на међународној изложби оруђе идентификације, политички ауторитети су реализације својих замисли поверавали архитекатама чије је пројектантско искуство оправдано делима која одражавају уметничке, технолошке и политичке идеале епохе, дајући им на тај начин прилику да учествују у креирању официјелног стила. Било је међу њима неколико аутора који су, унутар шире схваћеног концепта, тежили ка индивидуалном архитектонском изразу, па су успели да кроз контекст политичког наметну свој лични израз. Индивидуални приступ аутора кроз слободније концепте или декоративне аранжмане био је израженији у периоду пре Првог светског рата, након којег нова социјално-културна клима појачава утицај средине на архитектонско дело. Једна од последица такве климе била је пракса расписивања конкурса за идејни пројекат павиљона. Међутим, конкурси су још више истакли амбивалентност између идејне основе, коју формулише држава, и манира архитекте, који приступа њеном физичком обликовању. Због тога већина пројеката није

⁸⁴¹ Упор.: W. Whyte, *How do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture, History and Theory*, Vol. 45, No. 2, 2006, 158; N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1976, 41.

⁸⁴² Z. Golubović, *Ja i drugi – antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd, 1999.

⁸⁴³ B. Greenwallis, J. Kahn, *All Strategy is Local*, *Harvard Business Review*, September 2005, 5.

реализована према изворном, већ према пожељном решењу, оном које је било прихватљиво од стране владајућих политичких елита.⁸⁴⁴

Дефинисање симбола репрезентације био је један од примарних задатака за градитеље павиљона и, пошто се проблем савременог према традицији решавао са различитих (пре свега индивидуалних) гледишта, разноликост у резултатима била је велика, јер је сваки архитекта на другачији начин повезивао историјско наслеђе и свој уметнички сензибилитет. У извесној мери, то је утицало на неуједначен квалитет стваралачких доприноса, о чему говоре награде и рецепција одређене сајамске грађевине у земљи и иностранству. Овome треба додати и друштвено-политички наратив који није могао да сакрије крупне разлике у степену развијености између Краљевине Србије/СХС/Југославије и европских земаља са којима су се неговале интензивне економске, политичке и културне везе.

Полазећи од сродних духовних и естетских премиса, градитељи павиљона ширили су тематски и обликовни дијапазон и ослобађали су своју архитектуру сувишних облика, дајући јој могућност веће адаптивности одређеном простору или идеји. Покушај политичке елите да својим статусом утиче на типолошке карактеристике павиљона најјаче се осетио у периоду између 1929. и 1941. године.⁸⁴⁵ Међутим, и тада је било афирмисаних имена југословенског неимарства која су остала доследна свом ауторском раду, не дозволивши да се правила струке злоупотребе у пропагандне, или политичке сврхе.

Увидом у све активности које су се одигравале у годинама између 1900. и 1941, закључак би био да је архитектура на међународним изложбама најчешће коришћена као инструмент државне пропаганде, који може да искаже вредности доминирајућих идеологија и група.⁸⁴⁶ Да би се у том поступку подстакло буђење, а касније и одржавање националне свести, и тиме остварио континуитет националног простора, репетитивно су се користили евокативни облици и симболи. Комбиновањем различитих идеја, мишљења и принципа из којих настаје уметнички језик, национални павиљони су постали мултифункционалне грађевине чија је реторика сложена, јер је концептуално повезана са наслеђем исто колико је повезана са технологијом, културом, друштвеним идеалима или уметничким

⁸⁴⁴ Потврда ове тврдње може се наћи међу бројним архивским документима који указују на обавезу именованог архитекте, аутора павиљона, на консултовање са појединим личностима из највиших државних кругова власти око измена планова условљених разним, а свакако и неочекиваним, ситуацијама до којих је долазило током изградње.

⁸⁴⁵ А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941...*; А. Кадифевић, О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима, *Наслеђе IX*, 2008, 75–88.

⁸⁴⁶ М. R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd, 2003, 148.

укусом.⁸⁴⁷ Због интеракције многих фактора⁸⁴⁸, тумачења павиљона као простора за пропагандне и забавне активности нису довољна. Иако је та функција добрим делом утицала на конструкцију објекта, учинивши је ефемерном, неопходна је опширнија анализа целине, јер павиљонска архитектура „трпи” различите моделе презентације и преиспитивања дискурзивних облика, те може да се уврсти у домен дизајна под императивом власти. Тако посматрано, на тумачење павиљона могла би да се пренесе Шуваковићева дефиниција међународних изложби као интегративних простора у којима лично може да буде политичко, као што политичко може да буде економско, или да се политичко посматра као политичко.⁸⁴⁹

Откривањем суштине архитектонског израза на међународним изложбама, посредно се сакупљају комплексна знања о одређеним идеолошким доктринама које функционишу у садејству са културно-уметничким дискурсима. Промене изазване политичким одлукама подстицале су успон националне културе, омогућивши да нове естетске идеје буду присутне у југословенској културној средини.

Сходно свему наведеном, расветљавање значаја и значења националних павиљона на међународним изложбама имало је два паралелна тока: политичко-идеолошки и уметнички. Оба су подједнако учествовала у дефинисању физички одређеног простора у оквиру кога се на различите начине покушавао формирати југословенски ентитет. Независна од опсега различитих медија који су коришћени од стране државног апарата, семантичка улога павиљонске архитектуре остала је имуна на процесе који промовишу прикладност као нову естетску категорију. Аналогно томе, павиљони постају „виртуелни простори илузије”⁸⁵⁰ у којима, упркос многим интегришућим стратегијама, егзистирају разлике међу представницима свих етничких група у Југославији, суштински антиципирајући одређени културни идентитет. У том смислу, употреба ефемерне структуре показала се као ефикасна у реконструкцији искустава која одређују квалитет архитектуре и уметничких наратива у њеним оквирима.

⁸⁴⁷ О месту традиције у архитектури видети: R. Radović, *Podsticajno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi, De re Aedificatoria* 1, 1990, 8.

⁸⁴⁸ Овде се, пре свега, мисли на везу архитектуре са различитим слојевима друштва, неопходност финансијске подршке, жеље и ставове власти, уметнички став архитекат, намену објекта, техничку и технолошку исправност објекта, законе и слично.

⁸⁴⁹ M. Šuvaković, *The ideology of exhibition: On the ideologies of Manifesta*, Ljubljana, 2002.

⁸⁵⁰ J. Baudrillard, J. Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, Zagreb, 2008.

Извори и литература

Извори

- Архив Југославије – фонд: Министарство трговине и индустрије, фасцикла: Међународне изложбе
- Архив Радио Београда – фонотека
- Архив Србије – фондови: Министарство иностраних дела, Министарство народне привреде и Министарство просвете
- Завод за заштиту споменика културе града Београда – заоставштина архитектата Петра и Бранка Крстића
- Историјски архив града Торина (Archivio Storico di Torino) – дигитална архива
- Музеј града Београда – заоставштина архитекте Петра Бајаловића
- Музеј за умјетност и обрт у Загребу (Музеј за умјетност и обрт) – фонд: Hribar, Paviljon SHS
- Музеј науке и технике у Београду – каталози и макета
- Музеј савремене уметности у Београду – каталози
- Народни музеј у Вршцу – заоставштина архитекте Драгише Брашована
- Национални архив Француске (Archives nationales des France) – фонд: F/12/3762
- Национална библиотека Француске (Bibliothèque nationale de France) – каталози
- Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – HAZU, Arhiv za likovne umjetnosti – zbirka kataloga
- Hrvatski državni arhiv – fond: Zagrebački zbor Ubu Gallery, New York – fondovi: New York World's Fair и New York World's Fair Yugoslav Restaurant

Периодика

- Аноним, Црна Гора на белгијској изложби, *Глас Црногораца*, бр. 20, 21. 5. 1905, 3.
- Аноним, Прослава у Риму – Сутра почињу свечаности у Италији, *Полиџика*, бр. 2569, 13. 3. 1911, 2.

- Аноним, Наши у Риму – павиљон српских и хрватских уметника на римској изложби, *Полиџика*, бр. 2590, 3. 4. 1911, 2.
- Аноним, Изложба у Риму, *Полиџика*, бр. 2597, 12. 4. 1911, 2.
- Аноним, Са римске изложбе, *Полиџика*, бр. 2605, 20. 4. 1911, 2.
- Аноним Са римске изложбе, *Полиџика*, бр. 2607, 22. 4. 1911, 2.
- Anonim, Rimska izložba i hrvatski umjetnici, *Jug*, бр. 4, 1911, 101–106.
- Anonim, Sa rimske izložbe, *Obzor*, бр. 98, 1911, 1.
- Anonim, Rimska izložba i Hrvati, *Hrvatski pokret*, бр. 85, 1911.
- Аноним, Ми на изложби у Паризу. Пројекти за наш павиљон на Међународној изложби декоративних и индустријских уметности у Паризу, *Илустрирани листи*, бр. 4, 25. 1. 1925, 12–13.
- Аноним, Декоративна изложба у Паризу, *Илустрирани листи*, бр. 14, 5. 4. 1925, 12.
- Аноним, Конкурс за павиљон наше државе, *Полиџика*, бр. 6307, 14. 11. 1925, 7.
- Аноним, Припреме за наше учешће на изложби у Филадельфији. Резултат конкурса Министарства трговине, *Време*, бр. 1405, 16. 11. 1925, 5.
- Аноним, Наш павиљон на изложби у Филадельфији, *Полиџика*, бр. 6339, 16. 11. 1925, 6.
- Аноним, Изложба у Филадельфији, *Време*, бр. 1413, 24. 11. 1925, 7.
- Аноним, Београдски уметници и наша изложба у Цириху, *Полиџика*, бр. 6348, 25. 12. 1925, 6.
- Аноним, Филадельфијски рат наших уметника, *Полиџика*, бр. 6349, 26. 12. 1925, 4.
- Аноним, Око филадельфијске изложбе. Министар г. Крајач изнеће цело питање пред Министарски савет. Званично саопштење Министарства трговине и индустрије, *Време*, бр. 1447, 28. 12. 1925, 4.
- Амброж, О. Г., Изложба у Барселони, *Време*, бр. 2597, 16. 3. 1929, 1.

- Аноним, Мештровић на барселонској изложби, *Полиџика*, бр. 7523, 10. 4. 1929, 9.
- Аноним, Изложба југословенских уметника у Барселони, *Полиџика*, бр. 7527, 14. 4. 1929, 4.
- Аноним, Највећа изложба после рата – последње припреме за Међународну изложбу у Барселони, *Полиџика*, бр. 7530, 17. 4. 1929, 5.
- Аноним, Одлазак наших радника у Барселону, *Полиџика*, бр. 7545, 3. 5. 1929, 3.
- Аноним, Међународна изложба у Барселони, *Полиџика*, бр. 7558, 19. 5. 1929, 9.
- Аноним, Међународна изложба у Барселони – отварање нашег павиљона, *Полиџика*, бр. 7589, 19. 6. 1929, 3.
- Аноним, Страна штампа о нашем павиљону у Барселони, *Полиџика*, бр. 7598, 30. 6. 1929, 7.
- Аноним, Наш павиљон у Барселони, *Полиџика*, бр. 7725, 5. 11. 1929, 7.
- Аноним, Наш павиљон на Миланском сајму, *Полиџика*, бр. 8232, 7. 4. 1931, 4.
- Аноним, Резултати конкурса за израду идејних скица за наш павиљон на Међународној изложби у Паризу, *Полиџика*, бр. 10068, 5. 6. 1936, 8.
- Аноним, Конкурс за Београдско сајмиште, *Време*, бр. 5211, 19. 7. 1936, 9.
- Аноним, Допуна конкурса за израду скица за Југословенски павиљон на међународној изложби у Паризу, *Полиџика*, бр. 10117, 24. 7. 1936, 8.
- Аноним, Југославија ће излагати на великој међународној изложби у Њујорку *Београдске новине*, 20. 2. 1939.
- Аноним, Београдски јесењи сајам свечано отворен, *Полиџика*, бр. 11269, 15. 10. 1939, 15.
- Винавер, С., Велики успех нашег павиљона – национална и модерна уметност, *Полиџика*, бр. 7575, 5. 6. 1929, 6.
- Дероко, А., Наша фолклорна архитектура, *Уметнички њрепег* 3, март 1940, 72–79.
- Ђуровић, Ђ., Наш павиљон на париској изложби, *Полиџика*, бр. 6125, 5. 7. 1925, 4.
- Здравковић, И., Павиљон Краљевине Југославије на Међународној изложби у Паризу, *Уметнички њрепег* 1, октобар 1937, 27–28.
- Јанковић, Д., Поводом предстојеће међународне изложбе у Паризу 1924. године, *Мисао*, бр. 59/60, 1922, 936–938.
- Кадиевић, А., Терминологија српске архитектонске историографије: Модерно, модерност, модернизам, модернизација, *Архитектура* 88, 2005, 12–13.
- Кадиевић, А., Терминологија српске архитектонске историографије: Појам „државног” архитекте, *Архитектура* 102, 2006, 12.
- Кадиевић, А., Терминологија српске архитектонске историографије: Идеологија, *Архитектура* 111, 2007, 10–11.
- Кризман, Т., Успех наше изложбе у Барселони, *Полиџика*, бр. 7714, 24. 10. 1929, 9.
- М. Б. Н., Наш павиљон на париској изложби, *Полиџика*, бр. 10493, 12. 8. 1937, 9.
- М. П. Осамнаест југословенских сликара и четири архитекте излажу у Паризу, *Полиџика*, бр. 10374, 10. 4. 1937, 7.
- Марковић, Р., Изложба декоративних и индустријских уметности у Паризу. Наш павиљон, *Време*, бр. 1327, 30. 8. 1925, 4.
- Маринковић, Б., Нови стил у архитектури, *Уметнички њрепег* 8, мај 1938, 248–250.
- Марјановић, М., Уметност, *Српски књижевни гласник* LVI, 2, 1939, 122.
- Милићевић, Д. З., Међународна изложба декоративних и индустријских уметности у Паризу, *Полиџика*, бр. 6010, 17. 1. 1925, 7.
- П. В., Изложба италијанског портрета, *Уметнички њрепег* 6–7, март–април 1938, 221.
- Стојановић, С., Изложба савремене југословенске уметности у Риму, *Уметнички њрепег* 1, октобар 1937, 25–26.
- Страјнић, К., За част југословенске културе, Поводом нашег учешћа на међународној изложби у Паризу (I), *Српски књижевни гласник* 5, 1. 3. 1925, 385–389.
- Страјнић, К., За част југословенске културе, Поводом нашег учешћа на међународној изложби у Паризу (II), *Српски књижевни гласник* 6, 16. 3. 1925, 461–464.
- Anonim, Natječaj za Jugoslovenski paviljon na međunarodnoj izložbi 1937 u Parizu, *Grđevinski vjesnik* 10, 1936, 149–152.
- Anonim, Važna izjava profesora Kljakovića u vezi sa pariškom izložbom, *Jutarnji list*, 24. 10. 1937, 8.

- Anonim, Kako izgleda naš paviljon na pariskoj izložbi, *Nedeljne ilustracije*, br. 41, 1937, 12–14.
- Bjažić Klarin, T., Zaboravljeni div hrvatske arhitekture XX stoljeća, intervju, *Časopis Globus*, 6. decembar 2013, 60–62.
- Blagojević, Lj., Grad kolektiva koji sanja i 'konačno rešenje', *Treći program Radio Beograda*, br. 123/124, 2004, 9–26.
- Bobić, M., Arhitektura, politika i ideologija. Arhitektura i diktatura, *Vreme*, br. 665, 2. oktobar 2003, 38–41.
- Boun, Dž., Meštrovićeva umjetnost, *Nova Evropa*, br. 1, 1924, 19.
- Dobrović, N., Brašovan, *IT Novine*, br. 697–732, 1976–1977.
- Glueck, G., Picasso's Antiwar 'Guernica' Quietly Leaves U.S. For Spain, *New York Times* [e-journal], September 10, 1981.
- Greenwalled, B., Kahn, J., All Strategy is Local, *Harvard Business Review*, Harvard Business Publishing 2005, 95.
- Knoll, P., Ideologija moderne arhitekture, *Arhitektura* 9, 1933, 124–130.
- Kolomina, B. Paviljoni budućnosti, *Oris* 48, 2007.
- Maneviić, Z., Život jednog graditelja, *IT Novine*, br. 697–710, 16. jul 1976–15. oktobar, 1976.
- Marković, M., Stvaranje i razaranje Jugoslavije, *Republika – glasilo građanskog samooslobođanja*, br. 438–439, 1–31. 10. 2008.
- Matoš, A. G., Dojmovi sa pariške izložbe (I/XXVI), *Hrvatsko pravo* VI, br. 1338, 23. 4. 1900, 1–2.
- Matoš, A. G., Dojmovi sa pariške izložbe (II/XXVI), *Hrvatsko pravo* VI, br. 1340, 25. 4. 1900, 1–2.
- Matoš, A. G., Dojmovi sa pariške izložbe (IV/XXVI), *Hrvatsko pravo* VI, br. 1345, 1. 5. 1900, str. 1–2.
- Matoš, A. G., Dojmovi sa pariške izložbe (VI/XXVI), *Hrvatsko pravo* VI, br. 1359, 17. 5. 1900, 1–2.
- Matoš, A. G., Trogloditi, *Hrvatska sloboda* IV, br. 206, 1911, 1–2.
- Matoš, A. G., Trogloditi, *Hrvatska sloboda* IV, br. 208, 1911, 1.
- Mitrinović, D., Reprezentacija Srba i Hrvata na Međunarodnoj izložbi u Rimu, *Savremenik* 9, god. VI, 1911, 523–525.
- Mitrinović, D., Reprezentacija Srba i Hrvata na Međunarodnoj izložbi u Rimu, *Savremenik* 10, god. VI, 1911, 564–569.
- Mitrinović, D., Meštrović, *Bosanska vila*, br. 10, 31. 5. 1911, 145–148.
- Obzor*, br. 5, 5. 1. 1925, 4.
- Obzor*, br. 229, 27. 8. 1925.
- S., Paviljon Kraljevine SHS na pariškoj izložbi dekorativnih umjetnosti, *Novosti*, br. 95, 5. 4. 1925, 5.
- Seissel, J., Jugoslovenski paviljon na međunarodnoj izložbi u Parizu 1937, *Građevinski vjesnik* 8, 1937, 116–119.
- Steinmann, E., Naša industrijska umjetnost, *Naša epoha*, br. 1(3), 1923, 65–68.
- Steinmann, E., Salon des independants u Parizu, *Riječ*, br. 57, 1925, 3–4.
- Steinmann, E., Izložba dekorativne i industrijske umjetnosti, *Riječ*, br. 69, 1925, 3.
- Steinmann, E., Na gradilištu nacionalne izložbe, *Riječ*, br. 100, 1925, 3–4.
- Steinmann, E., Savremeni izraz arhitekture, *Naša epoha*, br. 1(1), 1926, 5–8.
- Strajnić, K., Savremena arhitektura Jugoslovena, *Arhitektura* 4, 1932, 108–113.
- Tadić, A., Kralj–Soko, *Sokolski glasnik*, br. 19, god. II, 7. 5. 1931, 1.
- Tratnik, F., Međunarodna razstava dekorativne umetnosti, *Jutro*, br. 106, 7. 5. 1925, 5.
- Udovički-Selb, D., Arhitektura i propaganda [e-članak], *Republika*, br. 508–511, 1. 9–31. 10. 2011, bez paginacije (dostupno na: <http://www.republika.co.rs/508-511/20.html>).

Литература

- Амброзић, К., Павиљон Србије на Међународној изложби у Риму, *Зборник Народне музеја* III, 1960/61, 237–266.
- Бешлин, Б., *Евројски ујицаји на српски либерализам у XIX веку*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005.
- Биљман, Т., Југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године. Ентеријер националног павиљона и

- Босанске куће као инструмент пропаганде, *Зборник за ликовне уметности Мајице српске* 44, 2016, 273–291.
- Бркић, А., *Знакови у камену. Српска модерна архитектура 1930–1980*, Београд: Савез архитектата Србије, 1992.
- Валеријановић Вишњаков, Ј., Македонски покрет и преврат у Србији 29. маја 1903., *Токови историје* 3, 2010, 7–23.
- Васић, Д., *Девејстио тирећа (Мајски преврај)*, Београд: Штампарија Туцовић, 1925.
- Васић, П., *Примењена уметност у Србији 1900–1978, Пролетомена за историју примењених уметности код нас*, Београд: Удружење ликовних и примењених уметника Србије, 1981.
- Велер, Х. У., *Проблеми с национализмом, Национализам (историја – форме – последице)*, Нови Сад: Светови, 2002.
- Велмар Јанковић, В., *Појед с Калемејдана – Ојед о београдском човеку*, Београд: Дерета, 1991.
- Вујовић, Б., *Уметности обновљене Србије (1791–1848)*, Београд: Просвета, 1986.
- Вучетић Младеновић, Р., *Евроја на Калемејдану: „Цвијетја Зузорић” и културни живој Београда 1918–1941*, Београд: Институт за новију историју Србије, 2003.
- Гадамер, Х. Г., Крај уметности? Од Хегеловог учења о прошлосном карактеру уметности до данашње антиуметности, у: Гадамер, Х. Г., *Евројско наслеђе*, Београд: Плато, 1999, 41–56.
- Глигоријевић, Б., *Краљ Александар Карађорђевић Уједињење српских земаља*, књ. 1, Београд: БИГЗ, 1996.
- Гордић, Г., *Архитектонско наслеђе Београда 1: каталог архитектонских објекта на јодручју Београда 1690–1914*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1966.
- Гордић, Г., Павловић Лончарски, В., *Руски архитексти у Београду*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1998.
- Грешевић, Ј., Изложба нашег уметног обрта у Паризу, *Летопис Мајице српске* 305, св. 1–2, 1925, 101–102.
- Дамљановић, Т. (ур.), *Валтировић и Милутиновић – документи 1 – шеренска грађа 1871–1884*, Београд: Историјски музеј Србије, 2006.
- Дамљановић, Т. (ур.), *Валтировић и Милутиновић – документи 2 – шеренска грађа 1872–1907*, Београд: Историјски музеј Србије, 2007.
- Дамљановић, Т., Ротер-Благојевић, М., Милошевић, Г., Митровић, К., Вујновић, А., Мако, В. (ур.), *Валтировић и Милутиновић: шумачења*, Београд: Историјски музеј Србије, 2008.
- Даниловић Христић, Н., Вукотић Лазар, М., Савремена уметност у јавно-политичком урбаном простору, *Архитектура и урбанизам* 34, 2012, 28–41.
- Дероко, А., *Народна архитектура*. Књ. 2: *Фолклорна архитектура Југославије*, Београд: Научна књига, 1964.
- Димић, Љ., Држава, интегрално југословенство и култура, *Књижевност* 100, св. 1/3, год. 49, 1994, 171–207.
- Димић, Љ., *Културна историја Краљевине Југославије*, књ. 1–3, Београд: Стубови културе, 1997.
- Дробњаковић, Б., Библиографија радова наших етнолога, *Гласник Етнографској музеја у Београду* 12, 1937, 213–214.
- Ђокић, В. М., Утицај морфолошких карактеристика простора на његову сагледивост и препознатљивост, *Архитектура и урбанизам* 12–13, 2003, 73–84.
- Ђурђевић, М., Живот и дело архитектке Милана Злоковића (1898–1965), *Годишњак града Београда XXXVIII*, 1991, 145–168.
- Ђурђевић, М., *Архитексти Петар и Бранко Крстић*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1996.
- Ђурић Замоло, Д., Изградња и урбанистички развој, у: Андрић, Н., Антић, Р., Веселиновић, Р., Ђурић Замоло, Д. (ур.), *Београд у XIX веку* (каталог), Београд: Музеј града Београда, 1967, 145–148.
- Ђурић Замоло, Д., *Градњења Београда 1815–1914*, Београд: Музеј града Београда, 1981.
- Екмечић, М., *Сиварање Југославије 1790–1918*, књ. 2, Београд: Просвета, 1989.
- Екмечић, М., *Ратни циљеви Србије: 1914*, Београд: Просвета, 1990.
- Елезовић, З., Косовске теме павиљона Краљевине Србије на међународној

- изложби у Риму 1911. године, *Башићина* 27, 2009, 261–267.
- Елезовић, З., Успех српске скулптуре на светској изложби у Паризу 1900. године, *Башићина* 28, 2010, 349–355.
- Живановић, Д., *Архитектура Милорада Рувидић: живој и дело*, Београд: Орион арт/ Архитектонски факултет; Приштина: Филозофски факултет, 2004.
- Живојиновић, Д. Р., *Краљ Пејтар I Карађорђевић – живој и дело*. Књ. 2: *У оцацбини: 1903–1914*, Београд: БИГЗ, 1990.
- Жупански, С., *Драгиша Брашован, њонир југословенске архитектуре*, рукопис, Зрењанин 1966 (Београд: Архив САНУ/Вршац: Народни музеј).
- Игњатовић, А., *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године*, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2005.
- Игњатовић, А., Између ‘универзалног’ и ‘аутентичног’: о архитектури Ратничког дома у Београду, *Годишњак града Београда* 52, 2005, 313–332.
- Игњатовић, А., Политика представљања југословенства: југословенски павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. године, *Годишњак за друштвену историју* 11, св. 2–3, 2006, 65–83.
- Игњатовић, А., Између жезла и кључа: национални идентитет и архитектонско наслеђе Београда и Србије у XIX и првој половини XX века, *Наслеђе* IX, 2008, 51–73.
- Игњатовић, А., Разлика у функцији сличности: архитектура руских емиграната у Србији између два светска рата и конструкција српског националног идентитета, *Токови историје* 1, 2011, 63–75.
- Илијевски, А., Ђурђе Бошковић као савременик и тумач архитектуре Београда између два светска рата, *Годишњак града Београда* 58, 2011, 171–203.
- Илијевски, А., Српски архитекти на студијама код Габријела Мијеа и њихов допринос професоровим публикацијама, у: Прерадовић, Д., Марковић, М. (ур.), *Габријел Мијеа и израживања старе српске архитектуре*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2021, 250–285.
- Јанковић, Д., Напомене о предисторији стварања југословенске државе, *Анали Правног факултета у Београду* 4, 1961, 497–506.
- Јанковић, Д., *Србија и југословенско ишћање 1914–1915*, Београд: Институт за савремену историју, 1973.
- Јовановић, С., *Влада Милана Обреновића (1868–1878)*, књ. 1, Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1926.
- Јовановић, М., Теофил Ханзен, „ханзенатика” и Ханзенови српски ученици, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 21, 1985, 235–260.
- Јовановић, М., Француски архитект Експер и „ар деко” у Београду, *Наслеђе* III, 2001, 67–83.
- Јовић, З., Видовдански споменици у Крушевцу: додатак културној историји престонице кнеза Лазара, *Башићина* 19, 2005, 197–206.
- Кадиевић, А., Живот и дело Драгише Брашована (1887–1965), *Годишњак града Београда XXXVII*, 1990, 141–173.
- Кадиевић, А., Југословенски павиљон у Барселони 1929. године, *Гласник ДКС* 19, 1995, 213–216.
- Кадиевић, А., Идеолошке и естетске основе успона европске монументалне архитектуре у четвртој деценији двадесетог века, *Историјски часопис XLV–XLVI*, 1998–99, 255–277.
- Кадиевић, А., Улога руских емиграната у београдској архитектури између два светска рата, *Годишњак града Београда XLIX–L*, 2002–2003, 131–142.
- Кадиевић, А., Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални, *Наслеђе* V, 2004, 53–70.
- Кадиевић, А., Евокације и парафразе градителства у српској архитектури од 1918. до 1941. године, *Ниш и Византија* II, 2004, 379–392.
- Кадиевић, А., Поглед на француско-српске везе у архитектури од 1901. до 1941. године, у: Павловић, М., Новаковић, Ј. (ур.), *Српско-француски односи 1904–2004* (зборник радова), Београд: Историјски институт, 2005, 163–176.
- Кадиевић, А., *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд: Грађевинска књига, 2005.

- Кадијевић, А., Архитектура – оквир приватног живота у српским земљама од почетка деветнаестог века до Првог светског рата, у: Столић, А., Макуљевић, Н. (прир.), *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*, Београд: СЛЮ, 2006, 245–258.
- Кадијевић, А., *Један век изражења националног стила у српској архитектури (средина XIX–средина XX века)*, Београд: Грађевинска књига, 2007.
- Кадијевић, А., О соцреализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима, *Наслеђе IX*, 2008, 75–88.
- Кадијевић, А., Експресионизам у београдској архитектури (1918–1941), *Наслеђе XIII*, 2012, 59–77.
- Кадијевић, А., *Византијско традиционално као инспирација српских неимара нове ере/Byzantine Architecture as Inspiration for Serbian New Age Architects*, Београд: САНУ, Српски комитет за византологију, 2016.
- Кадијевић, А., *Југословенска архитектура између два светска рата (1918–1941): контексти тумачења*, Београд: Универзитет у Београду – Филозофски факултет, 2023.
- Карић, В., *Србија, опис земље, народа, државе*, Београд: Култура, Нови Сад: Православна реч, 1997.
- Којић, Б., Архитектура Београда, у: Чубриловић, В. (ур.), *Историја Београда*, књ. 2, Београд: Просвета, 1974, 326–334.
- Кораћ, В., *Између Византије и Запада*, Београд: Научна књига, 1987.
- Костић, А., *Од руина до крунџбене цркве, Манасић Жича у 19. веку*, Београд: Друштво историчара уметности и визуелне културе новог века, 2022.
- Костић, А., *Црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882)*, Београд: Филозофски факултет и Центар за визуелну културу Балкана, 2022.
- Љушић, Р., *Кнежевина Србија (1830–1839)*, Београд: Српска академија наука и уметности, 1986.
- Љушић, Р., Милан Обреновић (1854–1901), у: Љушић, Р., *Србија XIX века*, књ. 1, Београд: Војна књига, 1994, 135–142.
- Макуљевић, Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Макуљевић, Н., Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у XIX веку, у: А. Столић, Н. Макуљевић (прир.), *Приватни животи код Срба у XIX веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд: СЛЮ, 2006, 17–53.
- Макуљевић, Н., *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)*, Београд: Филозофски факултет, Катедра за историју уметности новог века, 2007.
- Макуљевић, Н., У име југословенства: Иван Мештровић у Новој Европи, у: Недић, М., Матовић, В., *Нова Европа 1920–1941* (зборник радова), Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010, 589–601.
- Маневић, З., Дело архитектке Драгише Брашована, *Зборник за ликовне уметности Машице српске* 6, 1970, 187–199.
- Маневић, З., Београдски архитектонски модернизам 1929–1931, *Годишњак рада Београда XXVI*, 1979, 209–226.
- Маневић, З., Изложбе југословенске савремене архитектуре у Београду (1931, 1933), *Годишњак рада Београда XXVII*, 1980, 271.
- Маневић, З., Наши неимари. Драгиша Брашован, *Изградња* 8, 1980, 49–57.
- Маневић, З., Архитектура и политика (1937–1941), *Зборник за ликовне уметности Машице српске* 20, 1984, 293–307.
- Маневић, З., *Лексикон неимара*, Београд: Грађевинска књига, 2000.
- Марић, И., Савремена интерпретација традиционалних архитектонских образаца у сеоској архитектури, *Архитектура и урбанизам* 12–13, 2003, 25–37.
- Марић, И., *Регионализам у српској модерној архитектури*, Београд: Институт за архитектуру и урбанизам Србије, 2015.
- Марковић, П. Ј., *Београд и Европа (1918–1941)*, Београд: Савремена администрација, 1992.
- Матовић, В., „Европеизација” и национални идентитет у књижевности српског модернизма, *Зборник Машице српске за славистику* 73, 2008, 283–296.

- Медаковић, Д., Сецесија – стил око 1900, *Сведочења*, 1984, 48–50.
- Медаковић, Д., *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд: Српска књижевна задруга, Нови Сад: Матица српска, Приштина: Јединство, 1990.
- Миленковић, В., Архитектура имагинарног предела, *Архитектура и урбанизам* 24–25, 2009, 25–28.
- Миленовић, Н., Србија, мировни покрет и идеје мира пре Првог светског рата: ограничења и домети, *Токови историје* 1, 2011, 7–31.
- Минић, О., Развој Београда и његова архитектура између два светска рата, *Годишњак града Београда* I, 1954, 177–188.
- Митровић, А., *Србија у Првом светском рату*, Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
- Митровић, А., *Време нејирљивих. Политичка историја великих држава Европе 1919–1939*, Подгорица: ЦИД, 1998.
- Митровић, А., Југословенско питање и велике силе 1914–1918. Структура појаве једног међународног питања, *Југословенски историјски часопис* 1–2, 2001, 64–82.
- Михајлов, С., *Архитектонско стваралаштво Јосифа Најмана*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, Институт за савремену историју, 2023.
- Мишић, Б., *Средња Европа и Београд: архитектонски утицаји 1919–1941*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2023.
- Несторовић, Н., *Грађевине и архитектуре у Београду прошле столећа*, Београд: Удружење југословенских инжењера и архитеката, 1937.
- Несторовић, Б., Развој архитектуре Београда од кнеза Милоша до Првог светског рата (1815–1914), *Годишњак града Београда* I, 1954, 159–176.
- Несторовић, Б., Постакадемизам у архитектури Београда (1919–1941), *Годишњак града Београда* XX, 1973, 339–383.
- Несторовић, Б., Преглед споменика архитектуре у Србији XIX века, *Саопштења* X, 1974, 141–179.
- Несторовић, Б., *Архитектура Србије у XIX веку*, Београд: Art press/Ниш: Круг, 2006.
- Павловић, С. К., *Србија: историја иза имена*, Београд: СЛЮ, 2004, 102.
- Пешић, М., Изложбени потенцијал националних павиљона на светским и бијелним изложбама, *Култура* 144, Београд 2014, 231–246.
- Половина, Г., Транзитивни обликовни концепти на примерима архитектуре Београда, *Наслеђе* X, 2009, 41–64.
- Поповић, Б., Учесће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности, *Зборник Народној музеја* XVI/2, 1997, 233–244.
- Поповић, Б., *Мода у Београду 1918–1941*, Београд: Музеј примењених уметности, 2000.
- Просен, М., *Ар деко у српској архитектури*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2014.
- Путник, В., Фолклоризам у архитектури Београда (1918–1950), *Годишњак града Београда* LVII, 2010, 175–204.
- Путник, В., *Архитектура соколских домова у Краљевини СХС и Краљевини Југославији*, Београд: Филозофски факултет, 2016.
- Симеоновић Ђелић, И., *Мило Милуновић: нејресушна тежња суштини сликарске мајерије и боје*, Београд–Подгорица: Српска академија наука и уметности, 1997.
- Стаменковић, А., Прилог проучавању београдског опуса Драгише Брашована, *Годишњак града Београда* LVIII, 2011, 135–153.
- Стаменковић, А., Ефемерна архитектура: павиљон Краљевине Србије на Међународној изложби у Торину 1911. године, *Зборник Народној музеја* XXI–2, 2014, 269–280.
- Станковић, Ђ., *Никола Пашић и југословенско ишћање*, књ. 1, Београд: БИГЗ, 1984.
- Станковић, Ђ., *Србија 1914–1918 – ратни циљеви*, Београд: Прометеј, 2014.
- Стевовић, И., Од теренске скице до скице целине: Михаило Валтровић и српска средњовековна архитектура, *Зборник Народној музеја*, књ. 22, св. 2, 2016. 9–45.

- Степић, М., Регионализација у функцији унутрашње политичко-територијалне реинтеграције Србије, *Зборник Мајшице српске за друштвене науке* 112–113, 2002, 127–147.
- Стефановић, Т., *Токони у српској архитектури (1935–1941)*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2014.
- Стојановић, Д., Туризам и конструкција социјалног и националног идентитета у Србији крајем XIX и почетком XX века, *Годишњак за друштвену историју* 13, св. 1/3, 2006, 41–59.
- Стојанчевић, В., *Српски народ у својој новијој историји, крај XVIII и почетак XX века*, Нови Сад: Прометеј, 1998.
- Суботић, И., *Од авангарде до аркадије*, Београд: СЛЮ, 2000.
- Тошева, С., Рад руских емиграната у Министарству грађевина у периоду између два светска рата, *Годишњак рада Београда* LI, 2004, 169–183.
- Тошић, Д., *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности, 1983.
- Трифунковић, Л., *Српско сликарство 1900–1950*, Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Трифунковић, Л., Учешће Срба на светској изложби у Паризу 1900, реконструкција, у: Трифунковић, Л., *Уметници чланови САНУ*, Београд: САНУ, 1980, 500.
- Трифунковић, Л., Српски павиљон у Риму, у: Трифунковић, Л., *Уметници чланови САНУ*, Београд: САНУ, 1980, 520.
- Турза, К., *Луис Мамфорд – једна врлина модерности*, Београд, Завод за уџбенике, 1998.
- Хајдегер, М., *Предавања и расправе*, Београд: Плато, 1999.
- Цар, М., С јубиларне изложбе у Риму, *Летњој Мајшице српске* 7, 1911, 68.
- Цвијић, Ј., *Анексија Босне и Херцеговине и српски проблем*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1908.
- Цвијић, Ј., *Географски и културни положај Србије*, Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1914.
- Цвијић, Ј., *Балканско полуострво и Јужнословенске Земље. Основи антропогеографије*, Београд: Завод за издавање уџбеника социјалистичке републике Србије, 1966.
- Цвијић, Ј., *Психичке особине Јужних Словена*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
- Црнчевић, Д., Градитељско дело, контекст, значење: Приступи проучавању на примеру архитектуре моравске Србије, *Историјски часопис* LVII, 2008, 93–106.
- Чалић, М. Ж., *Историја Југославије у XX веку*, Београд: СЛЮ, 2013.
- Чубрило, Ј., Како међународне изложбе мисле, *Зборник за ликовне уметности Мајшице српске* 37, 2009, 297–325.
- Чубриловић, В. (ур.), *Југословенски народи пред Први светски рат*, Београд: Научно дело, 1967.
- Шемјакин, А., Никола Пашић: човек и политичар (поводом 75-годишњице смрти), *Часопис Архива Југославије*, год. 2, бр. 2, 2001, 80–95.
- Шешум, У., Обележавање петстоте годишњице Косовске битке 1889. године, у: Рајић, С. (ур.), *Династија Обреновић и пролашење Краљевине Србије* (зборник радова), Ниш: Народни музеј Ниш, 2023, 285–308.
- Шкаламера, Ж., Обнова „српског стила“ у архитектури, *Зборник за ликовне уметности Мајшице српске* 5, 1969, 191–236.
- Шуваковић, М., Контекстуални, интертекстуални и интерсликовни аспекти авангардних часописа, у: Голубовић, В., Тутњевић, С. (ур.), *Српска авангарда у историји* (зборник радова), Нови Сад: Матица Српска/Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 111–122.
- Шолаја, В., Магдић, А., *Пушеви српској инжењерској школи XIX века*, Београд: Музеј науке и технике, 1994.
- Adamović, M., 'Retrospective' section in the Serbian Pavilion at the 1911 Universal Exposition in Rome: An Artistic Cross-Section of the Period', *Balkanica* 27, 1996, 301–314.
- Ades, D., Paris 1937: Art and the Power of Nations, in: Ades, D. (ed.), *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930–45*,

- London: Thames and Hudson in association with Hayward Gallery, 1995.
- Albert, S. D., Hungarian Representative Exhibitions and the Rhetoric of Display in the 1920's, *Arts*, Vol. 13, No. 23, 2024, 1–20.
- Alfirević, Đ., *Ekspresionizam u srpskoj arhitekturi*, Beograd: Arhitektonski fakultet, Orion art, 2016.
- Alwood, J., *The Great Exhibitions*, London: Studio Vista, 1977.
- Anders, A., *Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era: An Aspect of Cold War History*, New York: The MIT Press, 1992.
- Anderson, B., *Nacija, zamišljena nacija*, Beograd: Plato, 1998.
- Antešević, N., Doprinos hrvatskih arhitekata i zagrebačke škole arhitekture beogradskom gradotvornom nasleđu tokom 20. veka, *Izgradnja* 9–10, 2015, 377–390.
- Asman, A., *Duga senka prošlosti*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2006.
- Autry, R., The Political Economy of Memory: the Challenges of Representing National Conflict at 'Identity Driven' Museums, *Theory and Society*, Vol. 42, No. 1, 2013, 57–80.
- Baba, H., *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug, 2004.
- Babić, Lj., *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 1934.
- Babić, Lj., Arhitekt Stjepan Hribar, *Čovjek i prostor* 98, 1960, 3.
- Bagarić, M., Arhitektura zagrebačkog zbora 1910–1935, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34, 2010, 165–180.
- Banac, I., *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: Porijeklo, povijest, politika*, Zagreb: Globus, 1988.
- Barolo-Rizvi, M. (trans.), *The Exposition, How the Idea Was Born*, Charlottesville: University of Virginia, 2009.
- Barth, F. (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Boston: Little, Brown and Company, 1969.
- Benedict, B., International Exhibitions and National Identity, *Anthropology Today*, Vol. 7, No. 3, Jun. 1991, 5–9.
- Benevolo, L., *History of Modern Architecture*, Vol. II, Cambridge: MIT Press, 1992.
- Benjamin, V., *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974.
- Bergdoll, B., The Pavilion and the Extended Possibilities of Architecture, in: Schmal, P. C., (ed.) *Der Pavillon: Lust Und Polemik in Der Architektur*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, 13–33.
- Best, S., Kellner, D., *The Postmodern Turn*, New York, London: The Guilford Press, 1997.
- Birger, P., *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga, 1996.
- Bjažić Klarin, T., *Ernest Weissmann, arhitektonsko djelo 1926–1939*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2011.
- Bjažić Klarin, T., Galjer, J., Jugoslovenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937 i reprezentacijska paradigma nove državne kulturne politike, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37, 2013, 179–192.
- Bjažić Klarin, T., *Ernest Weissmann i društveno angažirana arhitektura 1926–1939*, Zagreb: HAZU, 2015.
- Blagojević, Lj., *Modernism in Serbia: The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*, Cambridge MA and London: MIT Press, 2003.
- Bogdanović, J., Filipovitch Robinson, L., Marjanović, I (eds.), *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven: Leuven University Press, 2014.
- Baudrillard, J., Nouvel, J., *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, Zagreb: AGM, 2008.
- Borsi, F., Ekspresionizam i arhitektura, *Život umjetnosti* 37–38, 1984, 25–33.
- Božić, I., Ćirković, S., Ekmečić, M., Dedijer, V., *Istorija Jugoslavije*, Beograd: Prosveta, 1973.
- Brabcová-Orlíková, J., Richet, C., Šamić, J., Štembera, P., Wittlich, P., *Alfons Mucha: the Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the Exposition Universelle Paris 1900*, Prague: Museum of Decorative Arts in 2016.
- Bricki Uzelac, S., Punctum temporalis (vizuelne simultanosti (Punctum temporalis viđenja ili o istodobnosti zbivanja u viđenju), *Reč – Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja* 61/7, mart 2001, 131–140.
- Brix, E., The Structure of the Artistic Dialogue between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around 1900,

- in: Krakowski P., Purchla J. (eds.), *Art Around 1900 in Central Europe. Art Centres and Provinces*, Cracow: International Cultural Centre, 1999, 11–16.
- Brkić, A., Uvod u političku filozofiju arhitekture, *Sveske* 1, 1978, 7–18.
- Brunhammer, Y., *Arts decoratifs des années 20*, Paris: Seuil – Regard, 1991.
- Bukvić, D., Kosovski mit i ideologija jugoslovenstva, *Sociološka luča* VIII/2, 2014, 83–91.
- Bulimbašić, S., Prilog poznavanju povijesti Društva hrvatskih umjetnika Medulić 1908–1912, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 33, 2009, 251–260.
- Bulimbašić, S., *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908–1919): umetnost i politika*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.
- Bušić, K., Salamon Berger and the Beginnings of the Exhibition Activity of the Ethnographic Museum in Zagreb, *Ethnological Research*, No. 14, 2009, 301–319.
- Bužančić, V., Vasiljević, B., Kollenz, M., *Josip Seissel*, Bol: Galerija umjetnina, 1989.
- Cantelupe, E. B., Picasso's Guernica, *Art Journal*, Vol. 31, No. 1, 1971, 18–21.
- Catalogue général officiel: Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, Avril-Octobre 1925*, Paris: Imprimerie de Vaugirard, 1925.
- Chandler, A., Paris 1937 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne, in: Findling, J. E., Pelle, K. D. (eds.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions 1851–1988*, New York: Greenwood Press, 1990, 283–285.
- Chappel, B., *Ephemeral Architecture – Towards a Definition* [e-publication], 2006. (Доступно на: <https://www.scribd.com/document/193497347/Ephemeral-Architecture>)
- Clausen, M. L., *Décoration & Le Rationalisme Architecturaux a L'Exposition Universelle*, Leiden: BRILL, 1987.
- Collins, P., *Changing Ideals in Modern Architecture*, London: Faber & Faber, 1965.
- Connolly, W., *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Čorak, Ž., Arhitektura, u: Zidić, I. et al. (prir.), *Kritička retrospektiva Zemlja* (katalog), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Čorak, Ž., *U funkciji znaka – Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb: Matica hrvatska, 1981.
- Čorak, Ž., The 1925 Yugoslav Pavilion in Paris, in: Davidson, R., Davidson, D. (trans.), *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 17, Miami: Florida International University, Autumn 1990, 36–41.
- Čumi, B., *Arhitektura i disjunkcija*, Zagreb: AGM, Hartman, 2004.
- Čupić, D., Poznanović, M., *Misterija Brašovanovog paviljona*, Beograd: Muzej nauke i tehnike, 2020.
- Čupić, S., Evropa i/ili nacionalni identitet: Paviljon Kraljevine Srbije na svetskoj izložbi 1900. godine i njegove posledice, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* III/IV, 2008, 107–117.
- Ćurčin, M., *Meštrovici*, Zagreb: Nova Evropa, 1933.
- Damjanović, D., Arhitektura izrazite individualnosti, u: Maković, Z. (ur.), *Strast i bunt. Ekspresionizam u Hrvatskoj*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011, 55–63, 159–163.
- Della Coletta, C., *World's Fairs Italian Style: The Great Exhibitions in Turin and their Narrations, 1860–1915*, Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Derrida, J., *Point de Folie, from: Leach N. Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory*, London and New York: Routledge, 1998.
- Devos, R., Ortenberg, A., Paperny, V. (ed.), *Architecture of Great Expositions 1937–1959. Messages of Peace, Images of War*, London and New York: Routledge, 2017.
- Dimić, Lj. Kulturna politika i modernizacija jugoslovenskog društva, u: Perović, L. (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima XIX u XX veka* (zbornik radova), Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 1998, 193–209.
- Dimić, Lj., Integralno jugoslovenstvo i kultura 1929–1931. godine, *Dijalog povjesničara – istoričara* III, 2001, 333–352.

- Dobrović, N., *Savremena arhitektura. Postanak i poreklo*, knj. 1, Beograd: Građevinska knjiga, 1965.
- Doordan, D. P., The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era, *Art Journal*, Vol. 42, No. 1, Summer 1983, 121–131.
- Draškić Vićanović, I., Forma kao izraz funkcije, *Theoria* 4, 2010, 73–86.
- Drèze, G., (ed.), *Le Livre d'Or de L'Exposition Universelle et Internationale de 1905. Histoire Complète de L'Exposition*. Liège: Impr. A. Bénard, 1905.
- Duranti, M., Utopia, Nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair, *Journal of Contemporaru History*, Vol. 41, No. 4, 2006, 663–683.
- Duvignaud, J., *Fêtes et Civilizatons*, Paris: Weber, 1980.
- Dženkins, R., *Etnicitet u novom ključu: argumenti i ispitivanja*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2001.
- Dženks, Č., *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd: Vuk Karadžić, 1981.
- Đokić, D., *Nedostižni kompromis: srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Beograd: Fabrika knjiga, 2010.
- Đokić, D., 'Leader' or 'Devil'? Milan Stojadinović, Prime Minister of Yugoslavia (1935–1939) and His Ideology, in: Haynes, R., Rady, M. (ur.), *In the Shadow of Hitler: Personalities of the Right in Central and Eastern Europe*, London: I. B. Tauris, 2011, 153–169.
- Đorđević, Ž., Faktori nastanka kao uzroci nestanka, *Sociološki pregled XXVIII*, br. 2, 1994, 273–281.
- Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge: MIT Press, 2006.
- Đurović, S., *Državna intervencija u industriji Jugoslavije 1918–1941*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 1986.
- Đurović, S., Kompetentnost jugoslovenskih institucija u prezentaciji konkurentnosti privrede Srbije i Crne Gore na Međunarodnoj izložbi Umetnost i tehnika u savremenom životu, u: Matejić, V. (ur.), *Tehnologija, kultura i razvoj* (zbornik radova), Beograd: Udruženje „Tehnologija i društvo”, Institut „Mihajlo Pupin”, Centar za istraživanje razvoja nauke i tehnologije, 2004, 18–30.
- Eatwell, R., *Fascism: History*, London: Vintage Press, 1995.
- Edmonds Tyng, F., *Making a World's fair: Organization, Promotion, Financing and Problems, with Particular Reference to the New York World's Fair 1939–1949*, New York: Vantage Press, 1958.
- Eisenman, P., The End of the Classical; The End of the Begining; The End of the End, in: Hays, M. (ed.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, 530–539.
- Ekmečić, M., *Srbija između Srednje Evrope i Evrope*, Beograd: Politika, 1992.
- Ellenius, A. (ed.), *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Esposizione Internazionale di Roma, Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.
- Esher, M. K., *Istraživanje beskonačnosti*, Beograd: Esoteria, 2004.
- Fosijon, A., *Život oblika*, Beograd: Kultura, 1964.
- Fox, M. A., Beyond Kinetic, Transportable Environments, *Conference proceedings*, Singapore, 2001.
- Fred, W., Architecture and Exterior Decoration at the Paris Exhibition 1900, *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries*, Vol. 28, No. 247, August 1900, 132–145.
- Frempton, K., The Deutsche Werkbund 1898–1927, in: Frampton, K., *Modern Architecture, a Critical History*, London: Thames & Hudson, 1987, 116–122.
- Frempton, K., *Moderna arhitektura – kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004.
- Friedman, M. F., The United States and the 1925 Paris Exposition: Opportunity Lost and Found, *Studies in the Decorative Arts*, Vol. 13, No. 1, Fall–Winter 2005–2006, 94–119.
- Fueg, J.-F., Piette, V., Otlet: Le Corbusier et la Cité Mondiale, in: *Le Corbusier et la Belgique*, Bruxelles: Fondation Le Corbusier, CFC éditions, 1997, 123–148.

- Gajević, D., *Jugoslovenstvo između stvarnosti i iluzija. Ideja jugoslovenstva u književnosti početkom XX vijeka*, Beograd: Prosveta, 1985.
- Galhardo Couto, A., *Ephemeral Constructions in the Baroque Period Festivities: Aesthetic of Enchantment Design*, Issue 4, Lisbon: Creative University, 2016.
- Galjer, J., Dizajn kao umjetnički ideal: Tomislav Krizman i počeci dizajna u Hrvatskoj, *Kontura* 7, 1992, 12–13.
- Galjer, J., Art deko i mod(ern)a, *Život umjetnosti*, br. 54–55, 1994, 7–9.
- Galjer, J., *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951*, Zagreb: Meandar, 2000.
- Galjer, J., *Expo 58 i jugoslovenski paviljon Vjenceslava Rihtera*, Zagreb: Horetzky, 2009.
- Gavrilović, Lj. Nepostojeće nasleđe zemlje koje nema, u: Kovačević, I. (ur.), *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu* (zbornik radova), Beograd: SGC, Filozofski fakultet, 2012, 39–56.
- Gelerenter, D., *1939: The Lost World of the Fair*, New York: Avon Books, 1995.
- Gelner, E., *Nacije i nacionalizam*, Zagreb: Politička kultura, 1997.
- Gidens, E., *Posledice modernosti*, Beograd: Filip Višnjić, 1998.
- Giedion, S., *Prostor, vreme i arhitektura*, Beograd: Grdevinska knjiga, 2002.
- Gligorijević, B., *Kominternu, jugoslovensko i srpsko pitanje*, Beograd: Institut za savremenu istoriju, 1992.
- Golan, R., The World Fair. A Transmedial Theater, *Encuentros con los años 30*, Madrid: Museo Reina Sofia, 2012, 173–188.
- Golomstock, I., *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London: Overlook Duckworth, 2011.
- Golubović, Z., *Ja i drugi – antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd: Republika, 1999.
- Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
- Gordić, G., Biografije, u: Protić, M. B., *Srpska arhitektura 1900–1970* (katalog), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971, 129–142.
- Greenhalg, M., *Destruction of Cultural Heritage in 19th-century France: Old Stones versus Modern Identities*, Leiden: Brill, 2015.
- Grgašević, J., *L'Art décoratif et industriel dans le Royaume S. H. S. 1925*, Beograd: Narodna misao, 1925.
- Grgašević, J., *Umetni obrt*, Zagreb: Naklada Jugoslovenski Lloyd, 1926.
- Griffin, R., *The Nature of Fascism*, London: Pinter Publishers Ltd, 1991.
- Gronberg, T., Authentic Art Deco Interiors from the 1925 Paris Exposition by Maurice Dufrene, *Journal of Design History*, Vol. 4, No. 1, 1991, 51–54.
- Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal*, Paris: Figaro Petit Journal, 1889.
- Gursel, B., Two Cities, Two Fairgrounds: Chicago's 1893 World's Columbian Exposition and Turin's 1911 International Exposition, in: Carrosso, A. (ed.), *Urban Cultures of/in the United States, Interdisciplinary Perspectives*, Bern: Peter Lang AG, 2010, 63–85.
- Hajdu, A., The Pavilions of Greece, Serbia, Romania and Bulgaria at the 1900 Exposition Universelle in Paris, Couroucli, M., Marinov, T. (ed.), *Balkan Heritages: Neogitating History and Culture*, London: Routledge, 2015, 44–77.
- Hardin, G. L., *Environmental Determinism: Broken Paradigm or Viable Perspective?*, dissertation, East Tennessee State University, The Faculty of the Department of Educational Leadership and Policy Analysis, 2009.
- Harrison, H. (ed.), *Dawn of a New Day: The New York World's Fair 1939/40*, New York: New York University Press, 1980.
- Hauzer, A., *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, 1963.
- Hičkock, H. R., Džonson, F., *Internacionalni stil*, Beograd: Građevinska knjiga, 1989.
- Hitchcock, H. R., Exposition Architecture, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 3, No. 4, Jan., 1936, 2–8.
- Hitler, A., *Majn Kampf Adolfa Hitlera*, Smiljanić, R. (prevod, polemički komentari i razmatranja knjige), Beograd: Ekopres, 2001.
- Hobsbawn, E., Ranger, T., *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- Hobsbawm, E., *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hobsbawm, E., *Nacije i nacionalizmi od 1780: Program, mit, stvarnost*, Beograd: Filip Višnjić, 1998.
- Hobsbawm, E. J., *Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century*, London: The New Press, 2013.
- Hogge-Fort, J., *De la participation de la Serbie a l'exposition universelle et internationale de Liège 1905*, Liège: La Meuse – Imprimerie électro-mécanique, 1905.
- Horvat Pintarić, V., Paradigma Ivan Meštrović, u: Kralj, A. (ur.), *Tradicija i moderna*, Zagreb: HAZU, Gliptoteka, 2009, 585–689.
- Ignjatović, A., *Arhitektonski počeci Dragiša Brašovana 1906–1919*, Beograd: Zadužbina Andrejević, 2004.
- Ignjatović, A., Arhitektura kao diskurs, *DaNS*, 45, 2004, 34.
- Ignjatović, A., *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, Beograd: Građevinska knjiga, 2007.
- Ignjatović, A., Peripheral Empire, Internal Colony: Yugoslav National Pavilions at the Paris World Exhibitions in 1925 and 1937, *Centropa*, Vol. 8, No. 2, May 2008, 186–197.
- Ignjatović, A., Architecture, Urban Development and the Yugoslovization of Belgrade, 1917–1941, *Centropa*, Vol. IX, No. 2, 2009, 110–126.
- Ignjatović, A., Između politike i kulture: integralno jugoslovenstvo i likovna umetnost, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 6, 2010, 7–20.
- Ignjatović, A., Nemogući topisi: arhitektonske imaginacije nacionalne utopije, u: M. Šuvaković et al. (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, Radikalne umetničke prakse*, Beograd: Orion art, 2012, 251–254.
- Ignjatović, A., Byzantium Evolutionized: Architectural History and National Identity in Turn of the Century Serbia, in: Mishkova, D., Trencsényi, B., Jalava, M. (eds.), *Regimes of Historicity in Southeastern and Northern Europe: Discourses of Identity and Temporality*, London: Palgrave Macmillan UK, 2014, 254–274.
- Ignjatović, A., Images of the Nation Foreseen: Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism, *Slavic Review*, Vol. 73, No. 4, 2014, 828–858.
- Ignjatović, A., Competing Byzantinisms: The Architectural Imaginations of the Balkan Nations at the Paris World Exhibition in 1900, Székely, M. (ed.), *Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, Paris: L'Harmattan, 2015, 107–122.
- Ignjatović, A., *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu*, Beograd: Orion art, 2016.
- Ilijevski, A., The Cvijeta Zuzorić Art Pavilion as the Center for Exhibition Activities of Belgrade Architects 1928–1933, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 41, 2013, 237–248.
- Ilijevski, A., Form and Function: Architectural Design Competition for the State Printing House of the Kingdom of Yugoslavia, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 42, 2014, 259–276.
- Inkiostri, D., Naša arhitektura, u: Protić, M. B., *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972, 41–45.
- Jenko, M., Žerovc, B. (ur.), *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)*, Ljubljana: Moderna galerija, 2019.
- Jencks, C., *Iconic Building: The Power of Enigma*, London: Frances Lincoln, 2005.
- Jonnes, J., *Eiffel's Tower: The Thrilling Story Behind Paris's Beloved Monument and the Extraordinary World's Fair That Introduced It*, London: Penguin Books, 2009.
- Juras, I., Ekspresionizam, u: Juras, I., *Utopijske vizije grada*, Zagreb: Školska knjiga, 1997, 31–45.
- Kadijević, A., Elementi ekspresionizma u srpskoj arhitekturi između dva svetska rata, *Moment* 17, Beograd 1990, 90–100.
- Kadijević, A., Odjeci arhitekture totalitarizma u Srbiji: uticaj stranih totalitarnih političkih ideologija u srpskoj arhitekturi četvrtve decenije XX veka, *DaNS* 51, 2005, 44–47.
- Kadijević, A., Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20 stoljeću, *Prostor*, Vol. 19, br. 2 (42), 2011, 466–477.
- Kadijević, A., Državni arhitekta – poslušnik ili stvaralac?, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 10, 2014, 69–77.
- Kadijević, A., Srpska arhitektura u 1926. godini – između kontinuiteta i reforme, *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 12, 2016, 99–120.

- Kadijević, A., Between Unitarism and Regionalisms: Architecture in Yugoslavia 1918–1941, in: *Architecture of independence in Central Europe/Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, Krakow: International cultural centre, 2018, 248–274.
- Kadijević, A., Ilijevski, A. (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti, 2021.
- Kardum, L., Aneksiona kriza i Frojdjungov proces, *Politička misao*, Vol. XXX, br. 1, 1993, 133–147.
- Kečkemet, D., Prijatelj, K., *Počeci Ivana Meštrovića*, Split: Slobodna Dalmacija, 1959.
- Kečkemet, D., *Život Ivana Meštrovića: (1883.-1962.-2002.)*. Knj. 1: (1883.-1932.); Knj. 2: (1932.-1962.-2002.) Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- Kessler, V. W., Jugoslowien – Der erste Versuch, J. Elvert (ur.), *Der Balkan: eine europäische Krisenregion in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997, 91–118.
- King, A. D., *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*, New York: Routledge, 2004.
- Klingender, F. D., Le sublime et le pittoresque, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 75, No. 1, 1988, 2–13.
- Kolarić, M., Osvit novog doba. XIX vek, u: Kolarić, M. (ur.), *Umetnost na tlu Jugoslavije*, Beograd: Prosveta, Zagreb: Spektar, Mostar: Prva književna komuna, 1982.
- Koprčina, A., Oblikovanje metala na izložbi dekorativnih umjetnosti u Parizu 1925. godine u hrvatskoj dionici izložbe KSHS, *Peristil* 51, 2008, 89–98.
- Koprivica, T., Montenegro and International Exhibitions in the Second Half of 19th and Early 20th Century, in: Raspopović, R. et al. (ed.), *130 Years of Established Diplomatic Relations Between and Great Powers after it Gained Independence in 1878* (paper collection), Podgorica: Institut za historiju, Ministarstvo vanjskih poslova i evropskih integracija Crne Gore, 2011, 246–269.
- Kordić, S., Ideologija nacionalnog identiteta i nacionalne kulture, u: Ajdačić, D., Lazarević di Đakomo, P. (ur.), *U čast Pera Jakobsena* (zbornik radova), Beograd: SlovoSlavia, 2012, 225–239.
- Korunić, P., Nacija i nacionalni identitet, *Zgodovinski časopis* 57, 2003, 87–105.
- Kostof, S., *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kostova, J., *Spectacles Of Modernity: Anxiety and Contradiction at the Interwar Paris Fairs of 1925, 1931 and 1937*, dissertation, Graduate School–New Brunswick, The State University of New Jersey, 2011.
- Kravar, Z., Ovostrana eshatologija, u: Batušić, N., Žmegač, V., Kravar, Z. (ur.), *Književni protusvjetovi*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001, 205–216.
- Kronenburg, R. (ed.), *Transportable Environments: Theory, Context, Design and Technology*, London and New York: Routledge, 1998.
- Kronenburg, R., *Portable Architecture*, III ed., Oxford: Elsevier/Architectural Press, 2003.
- Kruljac, V., Zenitistička arhitektura u kontekstu jugoslovenske međuratne umetničke scene, u: Kadijević, A., Ilijevski, A. (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941*, Beograd, 2021, 180–186.
- Kuljić, T., *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja, 2006.
- Kysiak, M., *Architektura pawilonów wystawowych. Funkcja, forma, konstrukcja*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, 1998.
- L'Exposition de Paris, publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux*, Vol. 1. Paris: Librairie illustrée, 1900.
- Lesposizione di Torino: Giornale ufficiale illustrato dell'esposizione internazionale delle industrie e del lavoro*, Torino: Tip. G. Momo, 1910–1911.
- Laslo, A., Arhitektura modernog građanskog Zagreba, *Život umjetnosti* 56–57, god. XXX, 1995, 58–71.
- Lee, J. S., *European Dictatorship 1918–1945*, London and New York: Routledge, 2000.
- Lefebvre, H., *The Production of Space*, Oxford: Blackwall Publishing, 1991.
- Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi*, Beograd: Građevinska knjiga, 2014.

- Lisicki, E., *Arhitektura Rusije dvadesetih. Rekonstrukcija arhitekture u Sovjetskom Savezu*, Beograd: Orion art, 2004.
- Lopes, A. P. G., Os tempos da festa: Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na primeira metade do século XVIII, *A Festa*, Vol. I, 1992, 365–389.
- Lovrenović, I., *Bosnia: A Cultural History*, New York: New York University Press, 2001.
- Luckhurst, R., Laboratories for Global Spaces-Time: Science/Fictionality and the World's Fairs, 1851–1939, *Science Fiction Studies*, Vol. 39, No. 3, November 2012, 385–400.
- Lyr, R., (ed.), *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle de Bruxelles 1935*, Bruxelles: Comité Exécutif de l'Exposition, 1935.
- M. K., Bosanski paviljon na pariškoj izložbi, *Novosti*, 8. 4. 1937, 6.
- Mako, V., *Estetika – arhitektura*. Knj. 1: *Sedam tematskih rasprava*, Beograd: Orion art, 2005.
- Mako, V., *Estetika – arhitektura*. Knj. 2: *Kreativni proces između subjektivnog i opšte-društvenog estetskog značenja*, Beograd: Arhitektonski fakultet/Orion art, 2009.
- Maković, Z., Umjetnost rođena iz kaosa, u: Maković, Z. (ur.), *Strast i bunt, Ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2011, 7–11.
- Makuljević, N., The Picture of Balkans between Orientalism and Nationalism, in: T. Zimmermann, A. Jakir (ed.), *Europe and the Balkans*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015, 107–118.
- Makuljević, N., Inventing and Changing the Canon and the Constitution of Serbian National Identity in the Nineteenth Century, u: I. Stevović (ed.), *Συμμεκτα: зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду = Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, Beograd: Filozofski fakultet, 2012, 505–517.
- Maldini, S., *Enciklopedija arhitekture*, tom I, Beograd: Slobodan Maldini – izdavač, 2004.
- Maneвић, Z., Novija srpska arhitektura, u: Protić, M. B., *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972, 7–38.
- Maneвић, Z., *Pojava moderne arhitekture u Srbiji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 1979.
- Maneвић, Z., Srpska arhitektura XX veka, u: Kolarić, M. (ur.), *Umjetnost na tlu Jugoslavije – Arhitektura XX vijeka*, Beograd: Jugoslavija, Zagreb: Spektar, Mostar: Prva književna komuna, 1986.
- Maneвић, Z., Art Deco and National Tendencies in Serbian Architecture, in: Davidson, R., Davidson, D. (trans.), *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 17, 1990, 70–75.
- Manhajm, K., *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit, 1978.
- Maure, M. A., Identité, écologie, participation: Nouveaux musées, nouvelle muséologie, *Musées*, Vol. 8, No. 1, 1985, 17–21.
- McDonough, G., Barcelona 1888, in: Findling, J. E., Pelle, K. D. (eds.), *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, London: McFarland & Company, Inc., 2008, 94–95.
- Meštrović, I., *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1969.
- Millet, G., *L'Ancient art serbe. Les églises*, Paris: E. de Boccard Publ, 1919.
- Millet, G., L'art décoratif et industriel dans le Royaume des S. H. S 1925, in: *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Section serbe-croate-slovene*, Paris: Librairie Larousse, 1925, I–V.
- Millon, H. A., The Role of Historian Architecture in Fascist Italy, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 24, No.1, March 1965, 53–59.
- Minea, C., *An Image for the Nation: Architecture of the Balkan Countries at 19th Century Universal Exhibition in Paris*, Central European University, History Department, Budapest, 2014.
- Minea, C., New Images for Modern Nations: Creating a “National” Architecture for the Balkan Countries at Paris Universal Exhibition of 1889, in: M. Székely (ed.), *Ephemeral Architecture in Central and Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, Paris: L'Harmattan, 2015, 91–107.

- Mishkova, D., The Uses of Tradition and National Identity in the Balkans, in: Todorova, M. (ed.), *Balkan Identities: Nation and Memory*, London: Hurst & Company, 2004, 269–293.
- Mitchell, T., The World as Exhibition., *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 31, No. 2, April 1989, 217–236.
- Mitrović, A., La Yugoslavie de 1918 à 1941, u: Tadić, J. (ur.), *Historiographie Yugoslave 1955–1965*, Beograd: Savez društava istoričara Jugoslavije, 1965, 395–416.
- Mitrović, A., Stvaraooci u kulturi i autoritarne države (1919–1939), *Kultura* 11, 1970, 123–140.
- Mitrović, A., Spoljnopolitička doktrina novostvorene jugoslovenske države (1919), u: Acković, A. (ur.), *Politički život Jugoslavije 1914–1945* (zbornik radova), Beograd: Prosveta, 1973, 311–328.
- Mitrović, A., *Prodor na Balkan: Srbija u planovima Austrougarske i Nemačke 1908–1918*, Beograd: Nolit, 1981.
- Mitrović, A., *Angažovano i lepo. Umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*, Beograd: Narodna knjiga, 1983.
- Mitrović, A., The Yugoslav Question, the First World War and the Peace Conference 1914–1920, u: Đokić, D. (ur.), *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918–1992*, Madison: University of Wisconsin Press, 2003, 42–56.
- Mladinić, N. M., Političko opredeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića, *Časopis za suvremenu povijest* 1, 2009, 143–170.
- Monaghan, F., *Official Guide Book: New York World's Fair*, New York: Exposition Publications, 1939.
- Moriondo, C., *Torino 1911: La Favolosa Esposizione*, Torino: Piazza D., 1981.
- Mumford, E. P., *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge: MIT Press, 2002.
- Mylonas, C., *Serbian Orthodox Fundamentals: The Quest for an Eternal Identity*, Budapest: Central European University Press, 2003.
- Nestorović, B., *Arhitektura novog veka*, Beograd: Naučna knjiga, 1964.
- Nestorović, B., Tanazević Branko, u: Moliorovičić, A. (ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, tom III, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1966, 395.
- Nielsen, C. A., *Making Yugoslavs: Identity in King Aleksandar's Yugoslavia*, Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Nikolić, O., Nikolić, V., Mobilnost, fleksibilnost i eksperimentalnost konstrukcije i forme – najznačajnije karakteristike savremenih paviljona, *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta* 26, 2011, 69–80.
- Nikolić, M., Fenomen arhitekture na svetskim izložbama, u: Šuvaković, M. (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek: Moderna i modernizmi 1878–1941*, tom 3, Beograd: Orion art, 2014, 447–459.
- Norberg Šulc, K., *Stanovanje, stanište, urbani prostor, kuća*, Beograd: Građevinska knjiga, 1990.
- Norris, D. A., *In the Wake of the Balkan Myth – Questions of Identity and Modernity*, London: Macmillan, 1999.
- Noris, D., *Balkanski mit*, Beograd: Geopoetika, 2002.
- Onger, S., *Verso la modernità. I bresciani e le esposizioni industriali 1800–1915*, Brescia: FrancoAngeli Storia, 2010.
- Oraić Tolić, D., *Paradigme XX stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zagreb: Zavod za jezik, Zavod za znanost, 1996.
- Ory, P., *Les expositions universelles de Paris: panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*, Paris: Editions Ramsay, 1982.
- Overy, R. J., *Diktatori – Hitlerova Nemačka i Staljinova Rusija*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2005.
- Pantelić, B., Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1, Mar., 1997, 16–41.
- Patelis, D. S., October Revolution and Logic of History: Contradiction of Early Socialism and Prospects for Humankind, *Fragmentos de Cultura*, Vol. 19, No. 9/10, 2009, 711–734.
- Payne, S., *A History of Fascism: 1914–1945*, London: UCL Press, 1995.
- Paxton, R., The Five Stages of Fascism, *The Journal of Modern History*, Vol. 70, No. 1, Mar., 1998, 1–23.
- Pehnt, W., *Expressionist Architecture*, London: Thames and Hudson, 1973.

- Perica, V., *Balkan Idols: Religion and Nationalism in Yugoslav States*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Petrović, Đ., *Vizuelna istraživanja čovekove sredine i urbani dizajn*, Beograd: BIGZ, 1972.
- Perović, M. R., *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2003.
- Perović, M. R., Zenitism and Modernist Architecture, in: Bogdanović, J., Filipovitch Robinson, L., Marjanović, I (eds.), *On the Very Edge: Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918–1941)*, Leuven: Leuven University Press, 2014, 85–96.
- Perović, L. (ur.), B., *Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX veka: Uloga elite*, knj. 3, Beograd: Čigoja štampa, 2003.
- Perović, L., *Između anarhije i autokratije. Srpsko društvo na prelazima vekova (XIX–XX)*, Beograd: Ogladi br. 8/Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2006.
- Perović, L., *Dominantna i neželjena elita. Beleške o intelektualnoj i političkoj eliti u Srbiji (XIX–XX vek)*, Beograd: Dan graf, Novi Sad: Radio-televizija Vojvodine, 2015.
- Petranović, B., *Istorija Jugoslavije. Kraljevina Jugoslavija 1914–1941*, knj. I, Beograd: Nolit, 1980.
- Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London: Yale University Press, 2005.
- Poloni, Ž., *Česi u Sarajevu 1878–1918*, magistarski rad, Univerzity Palackého, Katedra historie Filozofické fakulty, Olomouc, 2009.
- Popović, B., *Primenjena umetnost i Beograd: 1918–1941*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2011.
- Porter, J. I., Sublime Monuments and Sublime Ruins in Ancient Aesthetics, *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, Vol. 18, No. 5–6, October–December 2011, 685–96.
- Prančević, D., Suprotstavljanja i imperativi Ivana Meštrovića. Fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovine 20. stoljeća u Hrvatskoj, u: Kolečnik, Lj., Prelog, P. (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, 114–158.
- Prelog, P., Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika, u: Kolečnik, Lj., Prelog, P. (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, 10–39.
- Prelog, P., Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u modernom razdoblju, u: Kolečnik, Lj., Prelog, P. (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, 236–260.
- Premierl, T., *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata*, Zagreb: EPH Media, 2015.
- Pribičević, S., *Diktatura kralja Aleksandra*, Beograd: Prosveta, 1952.
- Prošić Dvornić, M., *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*, Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- Pszczółkowski, M., Walka o styl. Poszukiwania form narodowych warchitekturze krajów jugosłowiańskich w I połowie XX wieku, *Przestrzeń i Forma*, No. 24/2, 2015, 213–228.
- Radojević, M., Jugoslovenska ideja kao deo jugoslovenskog nasleđa, u: Kovačević, I. (ur.), *Ogladi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu* (zbornik radova), Beograd: SGC, Filozofski fakultet, 2012, 21–38.
- Radović, R., Podsticajno i varljivo mesto tradicije u arhitekturi, *De re Aedificatoria* 1, 1990, 7–24.
- Radović, R., *Savremena arhitektura, Između stalnosti i promena ideja i oblika*, Novi Sad: Stylos art, 1998.
- Rási, S., Vizi, L. T. (ed.), *The Hungarian World 1938–1940*, Budapest: Magyararságkutató Intézet, 2021.
- Rayward, W. B., The International Exposition and the World Documentation Congress, Paris 1937, *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, Vol. 53, No. 3, Jul., 1983, 254–268.
- Rekšć, M., Stereotipi među narodima bivše Jugoslavije i njihove promene u kolektivnom pamćenju, u: Živković, M. (ur.), *Zbornik radova sa naučnog skupa „Multikulturalnost i savremeno društvo“*, Novi Sad: Visoka škola „Pravne i poslovne akademske studije dr Lazar Vrkatić“, 2013, 191–199.

- Renuvo, P., *Evropska kriza i Prvi svetski rat*, Zagreb: Golden marketing–Tehnička knjiga, 1965.
- Ribić, V., Serbian Political Idiom and European Integraion, *National and European Identities in the Process of European Integration*, Belgrade: Institute of International Politics and Economics, 2012, 27–40.
- Richardson, E. A., *Georgian England*, Huddersfield, West Yorkshire: Jeremy Mills Publishing, 1931.
- Rydell, R. W., *World of Fairs: The Century of Progress Expositions*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Rydell, R. W., Findling, J. E., Pelle, K. D., *World's Fairs in the United States*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 2000.
- Scarlett, F., Townley, M., *Arts décoratifs 1925. A Personal Recollection of the Paris Exhibition*, London: Academy Editions/New York: St. Martin's Press, 1975.
- Selinkić, S. D., *Paviljon Serbia u Rimu 1911. Modernizam, arhitektura i rana ideja jugoslovenstva*, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2021.
- Schwartz, F., *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- Shearman, J., *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Schroeder Gudehus, B., Rasmussen, A., *Les fastes du progrès, le guide des Expositions universelles 1851–1992*. Paris: Flammarion, 1992.
- Siegal, J., *Mobile: The Art of Portable Architecture*, New York: Princeton Architectural Press, 2002.
- Slivnik, L., Kušar, J., Arhitektura paviljonov na svetovni razstavi leta 1925, *Arhitektura, Raziskave* 1, 2004, 50–55.
- Slivnik, L., *Zgradbe slovenskih sejemskih razstavišč: arhitektura in konstrukcija*, Ljubljana: Arhitektonski fakultet, 2006.
- Slivnik, L., Umetnostni paviljoni, likovna razstavišča v javnih parkih, *Arhitektura, Raziskave* 1, 2009, 64–96.
- Slivnik, L., Konstrukcije iz lesa na svetovnih razstavah, *Les Wood, revija o lesu in pohištvu*, god. 62, br. 2, 2010, 46–53.
- Slivnik, L., Architecture, Competition, Pavilion: Yugoslav Pavilion at Montreal Expo 67, *Arhitektura, Raziskave* 1, 2014, 60–61.
- Slivnik, L., Jugoslovanski paviljoni na svetovnih razstavah, *Arhitektura, Raziskave* 2, 2014, 33–40.
- Simkin, C., *Fairs: Past and Present*, Hartford: Travelers Insurance Company, 1939.
- Smith, A. D., *The Ethnic Origin of Nations*, Oxford: Blackwell Publishers, 1986.
- Smit, A. D., *Nacionalni identitet*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.
- Smith, A. D., *Nationalism and Modernism*, London and New York: Routledge, 1998.
- Srhoj, V., Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog realizma, *Ars Adriatica* 4, 2014, 369–384.
- Stamenković, A., Nacionalni paviljoni na međunarodnim izložbama kao primeri državne umetnosti: 1918–1941., u: A. Kadjević, A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941.*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti 2021, 75–80.
- Stamenković, A., Yugoslav Pavilions at International Exhibitions In Artistic and Political Discourse 1918–1941, *Istorija 20. veka*, Vol. XL, 2/2022, pp. 301–322.
- Stamper, J. W., The Galerie Des Machines of the 1889 Paris World's Fair, *Technology and Culture* 30, 1989, 330–353.
- Stevanović, A., Umetnost i arhitektura, u: Protić, M. B., *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972 (1890), 39–40.
- Stevanović, V., Racionalizam u arhitekturi: nekoliko modela instrumentalizacije, *AM Journal of Art and Media Studies*, Vol. 0, No. 6, 2014, 114–124.
- Stojanović, B., Arhitekta Dragiša Brašovan, *Urbanizam Beograda* 51, 1979, 17–31.
- Stojanović, Lj. (ur.), *Jugoslovenski umetnici – Praški đaci 1900–29*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1987.
- Stojanović, Lj., *Jugoslovenski Paviljon Pariz 1937*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1987.
- Stoklund, B., The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th Century, in: Stoklund, B. (ed.), *Ethnologia Europae*,

- Vol. 24, No. 1, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1994, 35–44.
- Stone, M., *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Subotić, I., 'Zenit' and 'Zenitism', *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 17, Autumn 1990, 14–25.
- Subotić, I., The Avant-garde Visionary and Utopian Model Proposed by Ljubomir Micic and His Journal Zenit, *Balkan Studies* 3–4, 1996, 54–57.
- Suljić, A., Sunko, D., Od historizma do moderne, Secesija u Hrvatskoj, *Zbornik znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem*, Zagreb: HAZU, Osijek: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, 1999, 83–105.
- Summerson, J., *The Classical Language of Architecture*, London: Thames & Hadson 1980.
- Székely, M., From Figure to Pattern: The Changing Role of Folk Tradition in Hungarian Representations at Universal Exhibitions (1867–1911), in: *Competing Eyes: Visual Encounters With Alterity in Central and Eastern Europe*, Paris: L'Harmattan, 2014, 190–212.
- Székely, M., *The Resetting of the Main Historical Group from the Millennium Exhibition to the Paris Universal Exhibition of 1900* [e-publication], 2015, 33–50.
- Šamić, J., *Bosanski paviljon*, Sarajevo: Svjetlost, 2000.
- Šuvaković, M., *The ideology of exhibition: On the ideologies of Manifesta*, Ljubljana: SCCA, Center for Contemporary Arts, 2002.
- Norberg-Šulc, K., *Egzistencija, prostor, arhitektura*, Beograd: Građevinska knjiga, 2006.
- Tafuri, M., *Storia dell'architettura italiana 1944–1985*, Torino: Einaudi 1986.
- Taylor, R., *Word in Stone – Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley: Universitet of California Press, 1974.
- Tegethof, W., From Obscurity to Maturity: Mies van der Rohe's Breakthrough to Modernism, in: Schulze, F. (ed.), *Mies van der Rohe: Critical Essays*, New York: MoMA, 1989, 29–94.
- Tenkotte, P. A., International Exhibitions and the Concept of Culture – Place, 1815–1915, *American Studies*, Vol. 28, No. 1, 1987, 5–29.
- Tobia, B., Il giubileo della patria, Roma e Torino nel 1911, in: Levra, U., Rocca, R. (eds.), *Esposizioni torinesi 1805–1911*, Torino: Einaudi, 2003, 145–174.
- Todorova, M., *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1999.
- Tomić Hammer, D., *Jugoslovenstvo Ivana Meštrovića*, Zagreb: Srednja Evropa, 2011.
- Tournikiotis, P., *The Historyography of Modern Architecture*, Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Trajkov, J., Jugoslovenske umetničke izložbe u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, u: A. Kadrijević, A. Ilijevski (ur.), *Arhitektura i vizuelne umetnosti u jugoslovenskom kontekstu: 1918–1941.*, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti, 2021, 226–231.
- Trojan, P., *Češi a Bělehrad 1918–1939*, diplomová práce, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009.
- Troy, N., *Modernism and the Decorative Arts in France*, New Haven: Yale University Press, 1991.
- Troy, N. J., Le Corbusier, Nationalism and the Decorative Arts in France 1900–1918, *Studies in the History of Art* 29, 1991, 64–87.
- Udovički-Selb, D., Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, No. 1, March 1997, 42–63.
- Udovički-Selb, D., L'Exposition de 1937 n'aura pas lieu: The Invention of the Paris International Expo and the Soviet and German Pavilions, in: Devos, R., Ortenberg, A., Paperny, V. (ed.), *Architecture og Great Expositions 1937–1959. Messages of Peace, Images of War*, London and New York: Routledge, 2016, 23–51.
- Vale, L., *Architecture, Power and National Identity*, New York: Routledge, 2008.
- Varshney, A., Ethnicity and Ethnic Conflict, in: Boix, C., Stones, S. C. (eds.), *The Oxford Handbook of Comparative Politics*, Oxford: Oxford University Press, 2007, 274–294.
- Vidler, A., Archer, B. J. (eds.), *Follies: Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape*, New York: Rizzoli 1983.
- Vrkatić, L., *Pojam i biće srpske nacije*, Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.

- Vučetić, R., Jugoslovenstvo u umetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslovenske izložbe 1904–1940), *Časopis za suvremenu povijest* 3, 2009, 701–714.
- Whitford, F., *Bauhaus*, London: Thames and Hudson, 1984.
- Whyte, W., How do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture, *History and Theory*, Vol. 45, No. 2, May 2006, 153–177.
- Williams, R., *Keywords: A Vocabulary of Science and Culture*, New York: Oxford University Press, 1983.
- Woodward, B. D., The Exposition of 1900, *The North American Review*, Vol. 170, No. 521, 1900, 472–479.
- Zloković, M., Stara i nova shvatanja, u: Protić, M. B, *Srpska arhitektura 1900–1970*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972, 55–56.

Списак скраћеница

AJ – Архив Југославије

ГАМП – Група архитеката модерног правца

ДАС - Државни архив Србије

DaNS – Društvo arhitekata Novog Sada

ДКС – Друштво конзерватора Србије

IT Novine – Novine Inženjera i tehničara

Краљевина СХС – Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца

МИД – Министарство иностраних дела

МНП – Министарство народне привреде

МП – Министарство просвете

МТИ – Министарство трговине и индустрије

МУО – Muzej za umjetnost i obrt

САД – Сједињене Америчке Државе

САНУ – Српска академија наука и уметности

СССР – Савез Совјетских Социјалистичких Република

УЈИА – Удружење југословенских инжењера и архитеката

HAZU – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Порекло фотографија

Александра Илијевски; Александра Стаменковић; Архив Југославије, Београд; Архив Србије, Београд; Завод за заштиту споменика културе града Београда; Милош Јуришић; Музеј града Београда, Београд; Музеј савремене уметности, Београд; Народна библиотека Србије, Београд

Flickr.com и Wikipedia.org (фотографије коришћене према Creative Commons лиценци за слободну документацију):

стр. 120: Overview of the 1925 Exposition of Decorative and Industrial Arts, аутор: SiefkinDR

стр. 153: Proyecto de urbanización de Montjuïc de Puig i Cadafalch (1917), аутор: Josep Puig i Cadafalch - Diari Oficial de l'Exposició. Scanned by Amadalvarez

стр. 182–183: L'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, 1937, Paris, аутор: Jean-Pierre Dalbéra

стр. 217: Feria Mundial de Nueva York de 1939/1964, аутор: Vanessabarrios

Потрудили смо се да ступимо у контакт са власницима ауторских права свих фотографија коришћених у књизи. У неким случајевима нисмо успели да им уђемо у траг. Бићемо захвални свима који препознају порекло коришћеног материјала и скрену нам пажњу на изворе фотографија и власнике ауторских права који нису наведени као такви како бисмо могли долично да их наведемо, односно регулишемо њихова ауторска права у наредним издањима.

Регистар имена

- Адамовић, Марина – 89, 246
Адес, Дон – 246
Ајзенман, Питер – 84, 246
Алберт, Самјуел – 210, 247
Алвуд, Џон – 10, 15, 16, 18, 39, 42, 45,
47, 48, 62, 63, 118, 119, 126, 143, 152,
155, 169, 184, 216, 247
Алфиревић, Ђорђе – 23, 158, 160, 247
Амброзић, Катарина – 23, 83, 86, 88,
89, 93, 94, 241
Андерс, Аман – 112, 247
Андерсон, Бенедикт – 33, 247
Андрић, Иво – 156
Антешевић, Небојша – 145, 247
Арчер, Б. Ј. – 18, 257
Асман, Алеида – 7, 247
Баба, Хоми – 35, 72, 94, 247
Бабић, Душан – 143
Бабић, Љубо – 93, 113, 134, 135, 228
Багарић, Марина – 37, 247
Бајаловић, Петар – 86, 88, 89, 90, 91,
92, 96, 97, 103, 122, 128, 136, 185, 239
Бајлони, Игњат – 58
Балдасар, Хелен – 122, 123
Банац, Иво – 33, 247
Барловац, Михаило – 58
Бароло Ризви, Маја – 74, 247
Барт, Фредрик – 26, 247
Бауер, Хинко – 186, 187
Бенедикт, Бартон – 10, 14, 247
Беневоло, Леонардо – 111, 247
Бенјамин, Валтер – 182, 247
Бергдол, Бери – 18, 247
Бергер, Саламон – 220, 228, 229, 231, 248
Бест, Стивен – 215, 247
Бецић, Владимир – 93, 134, 168
Бешлин, Бранко – 24, 241
Бијелић, Јован – 168, 198
Биљман, Тамара – 193, 194, 197, 198,
199, 202, 208, 241
Биргер, Питер – 110, 247
Бјажић Кларин, Тамара – 11, 23, 182,
184, 186, 190, 196, 197, 198, 203, 207,
208, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228,
229, 230, 241, 247
Благојевић, Љиљана – 50, 56, 138, 241,
247
Богдановић, Јелена – 106, 247, 255
Бодри, Амброаз – 50
Бодријар, Жан – 238, 247
Божић, Иван – 107, 247
Боун, Џоан – 87, 241
Брабкова-Орликова, Жан – 62, 247
Браниш, Војта – 150, 201, 225, 229
Брашован, Драгиша – 9, 11, 110, 158,
159, 160, 161, 163, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179,
180, 214, 239, 241, 243, 244, 245, 256
Брикс, Емил – 104, 247
Брицки Узелац, Соња – 81, 88, 247
Бркић, Алексеј – 73, 248
Брунхајмер, Ивон – 116, 248
Бужанчић, Владо – 187, 248
Букавац, Јанко – 122
Буквић, Димитрије – 27, 248
Булимбашић, Санди – 87, 89, 94, 96,
97, 104, 248
Бускец, Гиљем – 152
Бушић, Катарина – 220, 228, 229, 231,
248
Вајдлер, Ентони – 18, 19, 258
Вајсман, Ернест – 11, 28, 184, 186, 187,
190, 201, 203, 207, 208, 221, 222, 223,
225, 226, 227, 228, 229, 230, 247
Вајферт, Ђорђе – 43, 58
Вале, Лоренс – 16, 257

- Валеријанович Вишњаков, Јарослав – 62, 242
 Ван дер Роје, Мис – 169, 170
 Ванка, Максимилијан – 134
 Варшни, Ашутос – 28, 257
 Васиљевић, Бранко – 187, 248
 Васић, Александар – 143, 144
 Васић, Драгиша – 62, 242
 Васић, Милоје – 88
 Васић, Павле – 121, 242
 Вајт, Вилијам – 14, 236, 258
 Вашингтон, Џорџ – 218
 Вејлен, Гровер А. – 225
 Велер, Ханс Урлих – 20, 242
 Велмар Јанковић, Владимир – 101, 242
 Весел, Фердо – 198
 Видаковић, Марко – 143
 Визи, Ласло Томаж – 210, 255
 Вилијамс, Рејмонд – 73, 258
 Винавер, Станислав – 153, 160, 164, 166, 240
 Вингишер, Франо – 143
 Витлих, Филип – 62, 247
 Војновић, Лујо – 136
 Вркатић, Лазар – 256, 257
 Вудвард, Б. Д. – 45, 48, 258
 Вукотић Лазар, Марта – 81, 242
 Вујновић, Андреј – 36
 Вујовић, Бранко – 24, 242
 Вурник, Иван – 123, 143, 185
 Вучетић, Петар Павле – 158
 Вучетић Младеновић, Радина – 28, 242
 Гавриловић, Љиљана – 28, 250
 Гадамер, Ханс Георг – 230, 242
 Гаљардо Куто, Анабела – 15, 250
 Гаљер, Јасна – 7, 8, 11, 23, 123, 124, 134, 182, 184, 186, 190, 196, 197, 198, 207, 209, 247, 250
 Гвозденовић, Недељко – 198
 Гвоздић, Светозар – 50, 51
 Гелернтер, Дејвид – 218, 250
 Гелнер, Ернест – 21, 25, 27, 33, 72, 250
 Геџан, Вилко – 134
 Гиденс, Ентони – 115, 250
 Глигић, Веселин – 201
 Глигоријевић, Бранислав – 20, 242
 Глишић, Драгомир – 157
 Глук, Грејс – 215, 241
 Голан, Роми – 185, 250
 Голомсток, Игор – 105, 112, 250
 Голубовић, Загорка – 236, 250
 Гордић, Гордана – 50, 102, 242, 250
 Грашевић, Јаша – 122, 123, 126, 130, 146, 153, 155, 158, 174, 185, 187, 207, 222, 223, 242, 250
 Гринвалс, Брус – 236, 241
 Гринхалг, Мајкл – 18, 250
 Грифин, Роџер – 112, 250
 Гудман, Нелсон – 236, 250
 Гурсел, Бахар – 73, 74, 250
 Дабац, Теодор – 198
 Дамљановић, Тања – 36, 242
 Даниловић Христић, Наташа – 81, 242
 Девос, Рика – 204, 205, 248, 257
 Дедијер, Владимир – 107, 247
 Дејнеф, Фран. – 66
 Дела Колета, Кристина – 74, 248
 Дерида, Жак – 176, 248
 Дероко, Александар – 60, 103, 143, 202, 240, 242
 Да Форонда, Маријано – 158
 Димић, Љубодраг – 20, 33, 87, 105, 109, 121, 220, 242, 248
 Добровић, Петар – 134
 Долинар, Лојзе – 196
 Драшкић Вићановић, Ива – 113, 249
 Дрезе, Гистав – 63, 249
 Дуранти, Марко – 216, 217, 218, 219, 249
 Дучић, Драгутин – 143
 Ђокић, Владан – 191, 242
 Ђокић, Дејан – 106, 249, 254
 Ђорђевић, Живота – 25, 249
 Ђурђевић, Марина – 108, 137, 147, 148, 149, 242
 Ђурић, Дубравка – 106, 249
 Ђурић Замоло, Дивна – 34, 50, 51, 76, 86, 242
 Ђуровић, Ђ. – 129, 134, 136, 139, 240
 Ђуровић, Смиљана – 182, 191, 204, 249

- Едмондс Тинг, Франсис – 218, 249
 Еленијус, Алан – 127, 249
 Екмечић, Милорад – 107, 242, 248, 249
 Елезовић, Звездана – 11, 23, 50, 86, 94, 242, 243
 Ерлих, Хуго – 185
 Ешер, Мориц Корнелијус – 37, 249
 Жанере, Шарл Едуар (Ле Корбизије) – 93, 104, 112, 118, 119, 139, 207, 208, 221
 Живановић, Душица – 51, 243
 Живановић, Момчило – 123, 157
 Живковић, Божа – 58
 Живковић, Петар – 156
 Живојиновић, Драгољуб – 33, 243
 Жупански, Станоје – 158, 243
 Здравковић, Иван – 193, 197, 198, 240
 Злоковић, Милан – 113, 137, 143, 144, 167, 242
 Иблер, Драго – 135, 143, 221
 Ивацић, Маријан – 186, 187
 Игњатовић, Александар – 10, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 35, 36, 45, 50, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 73, 74, 77, 80, 81, 82, 84, 87, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 105, 108, 122, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 132, 136, 138, 139, 140, 145, 150, 157, 158, 160, 162, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 180, 181, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 220, 221, 230, 237, 243, 251
 Илијевски, Александра – 12, 23, 28, 38, 106, 113, 140, 163, 172, 220, 222, 243, 251, 252, 256, 257
 Инкиостри, Драгутин – 101, 111, 214, 251
 Јакопич, Рихард – 198
 Јама, Матија – 198
 Јанковић, Драгослав – 122, 243
 Јанковић, Душан – 123, 124, 240
 Јенко, Марко – 220, 251
 Јовановић, Васа – 143
 Јовановић, Ђорђе – 59
 Јовановић, Миодраг – 34, 108, 117, 243
 Јовановић, Паја – 59, 70
 Јовановић, Слободан – 24, 243
 Јовић, Звездана – 96, 243
 Јофан, Борис – 205
 Јуванчич, Фран – 122
 Јувара, Филипо – 73, 74
 Кавурић, Ђука – 186, 196, 198, 201, 203, 222, 225, 226
 Кавурић, Звонимир – 186
 Кадијевић, Александар – 11, 12, 15, 20, 22, 23, 26, 28, 34, 36, 37, 38, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 59, 73, 76, 77, 80, 84, 87, 95, 101, 102, 106, 107, 111, 112, 114, 115, 128, 137, 143, 145, 147, 148, 149, 158, 160, 161, 166, 168, 172, 173, 174, 192, 204, 207, 208, 220, 237, 240, 243, 244, 251, 252, 256, 257
 Кантелупе, Еуген – 215, 248
 Капетановић, Милан – 50, 51, 53, 58, 59, 67, 70
 Карађорђевић, Александар – 156, 242
 Карађорђевић, Петар – 33, 62, 95
 Карађорђевић, Марија – 122, 134
 Карбонаро, М. – 71
 Карић, Владимир – 33, 244
 Кашанин, Милан – 190
 Кежман, Луј – 143
 Келнер, Даглас – 215, 247
 Кеслер, Волфганг – 32, 252
 Кечкемет, Душко – 87, 252
 Кинг, Антони – 73, 252
 Кисјак, Мацеј – 234, 252
 Клинт, Густав – 87
 Клозен, Мередит – 116, 248
 Кљаковић, Јозо – 130, 131, 132, 134, 190, 240
 Ковачевић, Едо – 196, 198, 201, 225
 Ковачић, Виктор – 221
 Којић, Бранислав – 76, 103, 113, 136, 137, 138, 177, 244
 Коларић, Миодраг – 252, 253
 Коломина, Беатриз – 8, 10, 241
 Коноли, Вилијем – 83, 248
 Коњовић, Милан – 198
 Копривица, Татјана – 63, 71, 252

- Копрчина, Аријана – 121, 122, 126, 134, 136, 252
 Кораћ, Војислав – 36, 244
 Кордић, Сњежана – 30, 32, 252
 Корнов, Артур – 186
 Корунић, Петар – 29, 252
 Кос, Тине – 196
 Костова, Јулија – 119, 140, 252
 Костоф, Спирос – 112, 252
 Кравар, Зоран – 87, 252
 Крајач, Иван – 136, 143, 146, 239
 Крајчек, Мирослав – 123, 124, 125, 126
 Краљ, Тоне – 196, 198
 Краљ, Франце – 196
 Крекић, Ђорђе – 201
 Кризман, Томислав – 11, 93, 122, 123, 124, 130, 132, 134, 143, 145, 146, 147, 153, 160, 164, 168, 226, 229, 240, 250
 Кроненбург, Роберт – 158, 252
 Крстић, Бранко – 108, 143, 144, 147, 148, 149, 251, 239
 Крстић, Петар – 108, 143, 144, 147, 148, 149, 151, 239
 Куљић, Тодор – 73, 252
 Ла Гвардија, Фиорело – 225
 Лазич, Светислав – 143
 Ласло, Александер – 104, 253
 Лејн, Пеги – 228
 Леополд Други – 63
 Лефевр, Анри – 233, 252
 Ли, Стефан Ј. – 112, 252
 Лир, Рене – 181, 253
 Лисицки, Ел – 110, 253
 Ловреновић, Иван – 202, 253
 Лопес, Пауло Гиноте А. – 15, 253
 Лос, Адолф – 104, 110, 168, 177, 221
 Лубарда, Петар – 198
 Лубе, Емил – 45
 Лукхарст, Роџер – 10, 14, 253
 Љушић, Радош – 32, 244
 Магдић, Адела – 34, 246
 Малдини, Слободан – 73, 163, 253
 Мако, Владимир – 36, 73, 162, 242, 253
 Маковић, Звонко – 106, 249, 253
 Максимовић, Бранко – 185
 Макуљевић, Ненад – 21, 23, 24, 33, 34, 35, 38, 49, 59, 84, 87, 94, 96, 128, 244, 253
 Мамфорд, Луис – 82, 116, 246
 Маневић, Зоран – 11, 25, 33, 34, 50, 51, 73, 76, 77, 80, 86, 101, 102, 106, 109, 113, 114, 121, 147, 148, 157, 158, 160, 167, 168, 174, 177, 244, 253
 Манхајм, Карл – 73, 253
 Маринковић, Бранислав – 166, 240
 Марић, Игор – 172, 244
 Марјановић, Игор – 106, 247, 255
 Марковић, Миленко – 29, 140, 243
 Марковић, Предраг Ј. – 24, 244
 Мартинић, Анка – 134
 Маслаћ, Драгутин – 144
 Матовић, Весна – 21, 22, 33, 35, 38, 84, 87, 95, 96, 105, 167, 244
 Матош, Антон Густав – 45, 61, 62, 241
 Медаковић, Дејан – 86, 95, 245
 Мек Доноу, Џон – 152, 253
 Мељников, Константин – 118
 Мештровић, Иван – 17, 27, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 131, 135, 146, 147, 157, 160, 164, 168, 180, 187, 190, 194, 196, 203, 228, 240, 241, 244, 248, 251, 253, 256
 Мије, Габријел – 139, 140, 243, 253
 Миленковић, Владимир – 220, 245
 Миленовић, Ненад – 22, 245
 Милон, Хенри А. – 85, 253
 Милонас, Кростос – 85, 254
 Милосављевић, Пеђа – 198
 Милошевић, Гордана – 36, 242
 Милуновић, Мило – 134, 190, 195, 198, 208, 230, 245
 Минеа, Козмин – 42, 44, 55, 254
 Минић, Милан – 143
 Минић, Оливер – 102, 245
 Митриновић, Димитрије – 92, 93, 94, 97, 98, 241
 Митровић, Андреј – 204, 245, 253
 Митровић, Катарина – 36, 242
 Михајлов, Саша – 211, 212, 213, 245
 Мишић, Биљана – 28, 101, 102, 109, 245

- Мишкова, Дијана – 61, 166, 167, 251, 254
Младинић Масиједо, Норка – 84, 88, 97, 254
Моли, Стефано – 73, 74
Монаган, Френк – 218, 254
Мориондо, Карло – 73, 254
Мусолини, Бенито – 112, 181, 206, 210
Муха, Алфонс – 61
Најдхард, Јурај – 186, 187
Најман, Јосиф – 211, 212, 213, 214, 245
Недељковић, Ђирило – 144
Несторовић, Богдан – 34, 51, 76, 102, 103, 124, 245, 254
Несторовић, Никола – 34, 50, 51, 245
Николић, Владан – 77, 254
Николић, Марко – 93, 98, 127, 254
Николић, Оливера – 77, 254
Нилсен, Кристијан А. – 26, 254
Нол, Питер – 72, 241
Норберг-Шулц, Кристијан – 14, 34, 91, 254
Норис, Дејвид – 60, 254
Нувел, Жан – 238, 247
Обреновић, Александар – 62, 95
Обреновић, Милан – 24, 42, 243, 244
Обреновић, Милош – 34
Овери, Ричард – 206, 254
Онгер, Серђо – 85, 254
Ораић Толић, Дубравка – 111, 254
Ори, Паскал – 45, 254
Ортенберг, Александер – 204, 205, 248, 257
Отлет, Пол – 226, 249
Павловић, Стеван К. – 25, 245
Пакстон, Роберт – 112, 254
Пакстон, Џозеф – 16
Палавичини, Петар – 197, 198, 208
Панајот, Ђорђе – 158
Панек, Карел – 60
Пантелић, Братислав – 21, 22, 23, 25, 30, 55, 82, 254
Пантић, Душан – 122
Паперни, Владимир – 204, 205, 248, 257
Пателис, Димитриос С. – 110, 254
Певснер, Николаус – 255
Пејн, Стенли – 112, 254
Петровић, Ђорђе – 225, 255
Петровић, Зора – 198
Перица, Вјекослав – 20, 202, 255
Перовић, Латинка – 20, 21, 22, 24, 33, 82, 167, 248, 255
Перовић, Милош Р. – 106, 130, 237, 255
Петрановић, Бранко – 33, 255
Пешић, Младен – 172, 245
Пијет, Валери – 226, 249
Пјачентини, Марчело – 85
Плечник, Јоже – 123, 144
Подхорски, Стјепан – 143
Познановић, Милан – 158, 170, 248
Половина, Горан – 37, 245
Полони, Жељка – 60, 255
Поповић, Бојана – 123, 124, 126, 134, 139, 245
Поповић, Бранко – 157, 168
Портер, Џејмс И. – 18, 255
Поточњак, Владимир – 143
Пранчевић, Далибор – 87, 98, 255
Предавец, Јосип – 143
Прелог, Петар – 71, 87, 103, 104, 106, 255
Премерл, Томислав – 103, 104, 127, 255
Прибићевић, Светозар – 156, 255
Просен, Милан – 23, 107, 121, 140, 174, 245
Прошић Дворнић, Мирјана – 24, 255
Пућ Кадафалк, Жозеп – 152, 153
Пупин, Михајло – 228
Путник Прица, Владана – 29, 80, 245
Равник, Фран – 122
Радовић, Иван – 198
Радовић, Ранко – 113, 238, 255
Радојевић, Мира – 26, 255
Рајдел, Роберт – 218, 256
Раши, Силвија – 210, 255
Расмјусен, Ен – 45, 256
Рачки, Мирко – 93
Рејнџер, Теренс – 14, 95, 250
Рекшћ, Магдалена – 29, 255
Ренуво, Пјер – 24, 109, 141, 256
Рибих, Владимир – 84, 256
Ристић, Миодраг – 88

- Ричардсон, Алберт Едвард – 116, 256
 Рише, Кристијан – 62, 247
 Росандић, Тома – 86, 93, 157, 160, 163, 164, 168, 185, 190, 194, 195, 196, 197, 208, 227
 Ротер-Благојевић, Мирјана – 36, 242
 Рувидић, Милорад – 50, 51, 53, 243
 Сабо, Ђуро – 122
 Сајсел, Јосип – 186, 187, 188, 189, 190, 195, 197, 208
 Савковић, Иван – 186, 187
 Салвадори ди Висенхоф, Ђакомо – 74
 Самерсон, Џон – 37, 258
 Селинкић, Слободан Данко – 11, 27, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 97, 256
 Сзабо, Маријан – 198
 Сигал, Џенифер – 158, 256
 Симеоновић Ђелић, Ивана – 195, 245
 Скарлет, Френк – 117, 256
 Сливник, Лара – 11, 23, 256
 Смит, Антони – 25, 27, 33, 71, 233, 256
 Срхој, Винко – 87, 256
 Стаменковић, Александра – 23, 72, 78, 79, 114, 132, 157, 158, 159, 162, 168, 172, 192, 194, 209, 220, 245, 256
 Станковић, Ђорђе – 245
 Стевановић, Владимир – 105, 256
 Стевовић, Иван – 21, 36, 245, 253
 Степић, Миломир – 172, 246
 Стернен, Матеј – 198
 Стефановић, Тадија – 172, 246
 Стијовић, Риста – 197
 Стимчић, Иво – 143
 Стојадиновић, Милан – 191, 206
 Стојановић, Братислав – 159, 214, 256
 Стојановић, Дубравка – 20, 21, 246
 Стојановић, Љиљана – 109, 208, 256
 Стојановић, Милан – 122
 Стојановић, Сретен – 197, 240
 Стојанчевић, Владимир – 30, 246
 Стоклунд, Бјарн – 16, 257
 Стоун, Марија – 181, 256
 Страјнић, Коста – 106, 125, 240, 241
 Ступица, Бојан – 143
 Суботић, Ирина – 110, 111, 112, 246, 257
 Суљић, Азра – 104, 257
 Сунко, Дионис – 104, 257
 Тадић, А. – 29, 241
 Табаковић, Иван – 197, 198
 Таназевић, Бранко – 76, 77, 79, 80, 103, 122, 124, 130, 143, 254
 Таунли, Марџори – 117, 256
 Тафури, Манфредо – 85, 257
 Тегетхолф, Волф – 169, 257
 Тејлор, Роберт – 206, 257
 Тенкот, Пол – 10, 14, 16, 257
 Тесла, Никола – 41
 Ткалчић, Владимир – 122, 134, 164, 228
 Тобија, Бруно – 85, 258
 Тодорова, Марија – 60, 147, 166, 254, 257
 Томашевић, Ернест – 196, 198, 201, 225
 Томић Хамер, Драгица – 87, 258
 Тошева, Снежана – 102, 246
 Тошић, Драгутин – 11, 28, 173, 191, 246
 Трајков, Јасмина – 28, 257
 Тратник, Фран – 123
 Трепше, Маријан – 134
 Трифуновић, Лазар – 28, 59, 84, 95, 246
 Трој, Ненси – 108, 116, 117, 257
 Тројан, Павел – 109, 257
 Турза, Карел – 82, 116, 246
 Турникиотис, Панајотис – 14, 73, 257
 Ђирковић, Сима – 107, 247
 Ђурчин, Милан – 87, 248
 Ђурчић, Вејсл – 122
 Удовички-Селб, Данило – 184, 205, 207, 241, 257
 Узелац, Миливој – 134, 196, 197, 198, 208
 Фенољо, Пјетро – 73, 74
 Филиповић, Крсто – 186, 207
 Филиповић Робинсон, Лилијен – 106, 248, 255
 Фискер, Кеј – 118
 Фокс, Мајкл А. – 158, 249
 Фосијон, Анри – 235, 249
 Фотић, Константин – 222
 Франгеш, Ото – 143
 Фред, Вест – 45, 48, 50, 249
 Фремpton, Кенет – 111, 249
 Фридман, Мерилин Ф. – 119, 249

- Фројд, Сигмунд – 87
 Хаберле, Маријан – 186, 187
 Хајдегер, Мартин – 76, 246
 Хајду, Ада – 50, 250
 Хакман, Коста – 198
 Ханзен, Теофил – 34, 168, 243
 Хардин, Гералд Л. – 216, 251
 Харисон, Хелен – 218, 251
 Хаузер, Арнолд – 72, 251
 Хегер, Фриц – 167
 Хитлер, Адолф – 102, 112, 204, 205,
 206, 210, 249, 250, 254
 Хичкок, Хенри Расел – 177, 250
 Хобсбаум, Ерик – 14, 25, 95, 100, 250,
 251
 Холанд – 50
 Хорват Пинтарић, Вера – 87, 251
 Хофман, Јозеф – 108, 118
 Хофман, Хуго – 122
 Хоџ-Форт, Жак – 65, 66, 71, 251
 Хрибар, Стјепан – 123, 124, 126, 127,
 128, 129, 130, 137, 138, 239, 247
 Цар, М. – 92, 246
 Цвијић, Јован – 33, 98, 105, 132, 246
 Црнчевић, Дејан – 38, 246
 Цувај, Адолф – 187, 193, 194, 195, 196,
 207, 208
 Чалић, Мари-Жанин – 246
 Челебоновић, Марко – 198
 Чендлер, Артур – 182, 248
 Чепел, Брајан – 248
 Чорак, Жељка – 11, 23, 127, 132, 135, 248
 Чубрило, Јасмина – 9, 246
 Чубриловић, Васа – 244, 246
 Чулић, Јерко – 164
 Чуми, Бернард – 205, 248
 Чупић, Дарио – 158, 170, 171, 248
 Чупић, Симона – 11, 23, 45, 59, 60, 248
 Џенкинс, Ричард – 25
 Џенкс, Чарлс – 77, 169, 215, 249, 251
 Џонсон, Филип – 177, 250
 Шамић, Јасна – 60, 62, 247, 257
 Шварц, Фредерик – 117, 256
 Шекели, Миклош – 10, 42, 251, 253, 257
 Шемјакин, Андреј – 35, 246
 Шен, Едо – 185
 Шеноа, Бранко – 122
 Шешум, Урош – 96, 246
 Ширман, Џон – 127, 256
 Шкаламера, Жељко – 76, 246
 Шолаја, Владимир – 34, 246
 Шпер, Алберт – 205
 Шредер Гидеус, Брижит – 45, 256
 Штајнман, Егон – 143, 241
 Штембера, Петр – 62, 247
 Шуваковић, Мишко – 14, 93, 106, 127,
 111, 145, 238, 246, 249, 251, 254, 257
 Шулентић, Златко – 134

Александра Стаменковић
МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ И АРХИТЕКТУРА СПЕКТАКЛА:
СРПСКИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПАВИЉОНИ 1889–1941.

Издавачи

Архив Војводине
Нови Сад, Жарка Васиљевића 2А
www.arhivvojvodine.org.rs
Удружење „Арарат”
Др Јована Цвијића 3/2, 11300 Смедерево

За издаваче

Др Небојша Кузмановић, директор Архива Војводине
Др Данијела Милошевић, председник Удружења „Арарат”

Лектор и коректор

Катарина Милошевић, Александра Илијевски

Прелом текста и графичка обрада

Хелена Пољовка

Штампа

Сајнос, Нови Сад

Тираж

300 примерака

ISBN 978-86-6178-123-0

ISBN 978-86-906432-0-2

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

725.91(497.1):061.41(100)”1889/1941”

725.91(497.11):061.41(100)”1889/1941”

СТАМЕНКОВИЋ, Александра

Међународне изложбе и архитектура спектакла: српски и југословенски павиљони 1889–1941 / Александра Стаменковић. - Нови Сад : Архив Војводине ; Смедерево : Удружење Арарат, 2024 (Нови Сад : Сајнос). - 266 стр. : илустр. ; 24 см. - (Библиотека Посебна издања / Архив Војводине)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија. - Регистар.

ISBN 978-86-6178-123-0 (АВ)

ISBN 978-86-906432-0-2 (УА)

а) Српски павиљон -- Архитектура -- Међународне изложбе -- 1889-1941

б) Југословенски павиљон -- Архитектура -- Међународне изложбе -- 1889-1941

COBISS.SR-ID 142580233