

**EKSPERIMENTALNE METODE
– OBLIKOVANJE NOVIH
PRAKSI**

IVAN
RUPNIK

**EXPERIMENTAL METHODS
– THE FORMATION OF NEW
PRACTICES**

Nedavni niz tranzicija u Hrvatskoj proizveo je novu nestabilnost, koja od arhitekture kao struke zahtijeva razvijanje novih metoda rada. To se pak čini nemogućim bez neposrednog eksperimentiranja s fizičkim, kao i političkim, društvenim i ekonomskim kontekstom. Mnogi arhitektonski ciljevi na koje su usmjerene te metode samo se djelomično ostvaruju ili su uspješne s obzirom na početne namjere arhitekta. Njihova vrijednost nije u njihovoj ciljnosti kao takvoj, nego u tome što potiču nastanak novih metoda rada. Ovaj članak opisuje te nove metode s obzirom na niz teorijskih oruđa koja su se i sama razvila u arhitektonskom diskursu tijekom posljednjih godina.

Nakon teorije: postkritički diskurs u Sjevernoj Americi

Nakon historicističkog postmodernizma i dekonstruktivizma, dviju stilističkih epizoda u povijesti arhitekture koje su bile jedinstvene po svojoj dotad neviđenoj opsjednutosti formom i po svome izvoru u teorijskom diskursu, devedesete godine teško je opisati u stilskim okvirima. Museum of Modern Art, ustanova koja je uz zalaganje Philipa Johnsona uspjela transformirati modernistički pokret u stil kroz izložbu *International Style* 1932. godine, a čiji je noviji pokušaj definicije stila bio *Deconstructivist Show* 1988., također Johnsonovo djelo, na poticaje devedesetih pokušao je

odgovoriti 1995. godine, izložbom kustosa Terencea Rileyja naslovljenom *Light Construction*. Iako su radovi predstavljeni na toj izložbi, koji su obuhvaćali razdoblje od kasnih 80-ih do 1994., bili pozitivno prihvaćeni, mnogi su kritičari smatrali kako Rileyjevu naslovu i uvodnom tekstu nedostaje teorijska podloga na kakvu su bili navikli sedamdesetih i osamdesetih godina. Od Rileyjeve manifestacije pojavilo se mnogo termina kojima se nastoji dati stilsko jedinstvo radovima iz 90-ih godina, uključujući „neomodernizam“ i „supermodernizam“. Početkom novog tisućljeća teoretičari arhitekture primijenili su novu strategiju. Budući da se raznolikoj arhitektonskoj produkciji tog razdoblja nisu mogle pripisati nikakve zajedničke stilske značajke, nastao je novi okvir, koji je specifični karakter tog suvremenog razdoblja definirao kroz njegov odnos prema teoriji: radove iz 70-ih i 80-ih godina, za koje se smatralo da su derivati teorijskog diskursa, sada se nazivalo „kritičkima“, dok se one iz 90-ih i iz 21. stoljeća prozvalo „postkritičkima“, što je podrazumijevalo neku vrstu odvajanja od teorije kao osnove rada.

Unatoč kritici radova iz „kritičkog“ razdoblja, zasnovanih na teoriji, mnogi pojedinci koje se veže uz postkriticizam, uključujući Sarah Whiting, Roberta Somola, Sylviju Lavin, Stana Allena i Sanforda Kwintera, izraziti su teoretičari, a njihovi su tekstovi ponekad jednako kompleksni kao i oni

The most recent series of transitions in Croatia have generated a new unstable condition, requiring the architectural discipline to develop new working methods. The development of these methods seems impossible outside of a direct experimentation within the physical as well as the political, social, and economic context. As such many of the architectural objects intended by these new working methods are only partially realized or successful in the terms of the architect's initial intentions. Their value does not lie in their object-hood as such but in the generation of a new set of working methods. This paper will describe these new working methods in terms of a series of new theoretical tools which have themselves emerged over recent years in the architectural discourse.

After Theory: The Post Critical Discourse in North America

After Historicist Post-Modernism and Deconstructivism, two stylistic episodes in the history of architecture unique in their unparalleled obsession with form and their origination in theoretical discourse, the nineties proved to be difficult to describe in stylistic terms. The Museum of Modern Art, an institution that with the involvement of Phillip Johnson managed to transform the Modern Movement into a style,

through the *International Style* exhibition in 1932, and had provided the latest attempt at the definition of a style in the form of the *Deconstructivist Show* in 1988, also the work of Mr. Johnson, tried to take the pulse of the nineties in 1995 through the *Light Construction* exhibition curated by Terrance Riley. While the work in this exhibition, spanning from the late 80s until 1994, was positively received, many critics found Riley's title and introductory text as lacking in the theoretical underpinnings they had become accustomed to in the 1970s and 80s.

Since Riley's show various terms have appeared, attempting to give the work of the 1990s a stylistic unity, including such terms as Neo Modern or Super Modern. After the turn of the millennium a new strategy was deployed by the architectural theoreticians. With the failure of attributing a set of common stylistic values to the diverse architectural production of this period, a new framework emerged, defining the contemporary period's specific character through its relation to theory: the work of the 1970s and 80s, work argued to be derivate from a theoretical discourse would be described as *Critical* while work of the nineties and new millennium would be described as *Post Critical* implying some divorce from theory as the foundation of the work.

Despite of its critique of the theory driven work of the *Critical*

njihovih „kritičkih“ prethodnika. Neki od njih, kao što je slučaj s mnogim pokretima, čak bi se zapitali zbog čega su uopće svrstani zajedno. Jedan od definicijskih tekstova koji opisuju „postkritičnost“ jest članak Michaela Speaksa *After Theory*,¹ objavljen u stručnom časopisu *Architectural Record*, koji izdaje Američki zavod za arhitekturu (American Institute of Architects). Sama činjenica da je tekst objavljen u takvom časopisu umjesto u nekom od brojnih teorijskih časopisa, ili pak onih aktualnijih o dizajnu, govori o želji za određenom vrstom „potvrde ulice“ kakvu traže teoretičari kojima je draži diskurs utemeljen na strukovnim ili čak profesionalnim interesima od onog teorijskog. Speaksova pozicija može se sažeti sljedećom rečenicom: „Teorija je bila zanimljiva... ali sada je pred nama rad.“

„Nije nam potrebna naprosto nova 'teorija', nego nam treba novi intelektualni okvir, koji će podržavati inovaciju umjesto da je ometa.“² Speaksa i druge teoretičare iz te skupine zanima aktivacija upravo onih snaga koje su „kritizirali“ arhitekti i teoretičari sedamdesetih i osamdesetih godina – snaga takozvanog „tržišta“. Speaks nastoji zamijeniti ideju originalnosti i autorstva, koja je implicitno sadržana u avangardi, onime što on naziva inovacijom i interdisciplinarnim timskim radom. Umjesto „zaštićenih“ arhitektonskih praksi i akademskih institucija, Speaks tu

inovaciju pronalazi u manjim praksama, koje koriste neku vrstu „spekulativnog eksperimentiranja i prototipiziranja“, određeni oblik „mišljenja kao djelovanja“, koje je stvorilo ono što Speaks naziva „inteligencijom dizajna“.³ U čitavoj raspravi nema govora o formalnim značajkama te nove arhitekture, budući da se autor u potpunosti usredotočuje na način rada: ne samo na projektantski proces pojedinačnog arhitekta, nego na način na koji se arhitekt profesionalno organizira. Taj novi vid rada usporediv je s radionicom prije nego s ateljeom. Sve veća važnost digitalne tehnologije kao sredstva arhitektonskog projektiranja, ali i kao novog medija u interdisciplinarnom radu, i, još važnije, u repozicioniranju arhitekta naspram građevinske industrije kao osobe koja je sve uključenija u proizvodnju prikazuju se kao važni elementi takvog radioničkog pristupa.

Iako postkritički diskurs nudi kontekst unutar kojega je moguće raspravljati o suvremenoj umjetnosti u Hrvatskoj, ovlažno usvajanje tog diskursa u službi razumijevanja onoga što bi mogli biti novi vidovi arhitektonske prakse nipošto ne podrazumijeva da oni proizlaze ili bi trebali proizlaziti iz ovog ili onog teorijskog diskursa. Složeni i nestabilni kontekst današnje Hrvatske daleko je preagresivan, a da bi ga se u sagledivoj budućnosti moglo zamijeniti teorijskim diskursom. Upravo u napetosti između postkritičke interpretacije

period many of the individuals associated with the *Post Critical*, including Sarah Whiting, Robert Somol, Sylvia Lavin, Stan Allen and Sanford Kwinter, are full time theoreticians whose texts may be as dense as their *Critical* predecessors. Some of them, as is the case with many movements, would even question why they are grouped together at all. One of the definitive texts describing the *Post Critical* is Michael Speaks's *After Theory*¹ published in the American Institute of Architects professional journal *Architectural Record*. The very publication of this text in this kind of journal as opposed to the numerous theoretical or more cutting edge design journals speaks of the desire for a certain kind of "street credit" sought by theorists favoring a discourse rooted in disciplinary and even professional concerns instead of theoretical ones. Speaks's position can be summed up in a phrase "theory was interesting ... but now we have work". "We don't just need a new 'theory', but instead we need a new intellectual framework that supports rather than inhibits innovation." Speaks and other theorists in this group are interested in engaging the very forces that were being Critiqued by the architects and theoreticians of the 1970s and 80s, the forces of the so called "market".² Speaks seeks to replace the notion of originality and authorship implicit in the avant-garde with what he refers to as innovation and interdisciplinary teamwork. Instead of "shielded" architectural

practices and academic institutions, Speaks finds this innovation in small practices, utilizing a kind of "speculative testing and prototyping", a form of "thinking as doing" that created what Speaks has titles "design intelligence". In this entire discussion no mention is made of the formal qualities of this new architecture, with the author entirely focusing of the modes of work, not just the design process of the individual architect, but the way that an architect organizing him or herself professionally. This new way of working is compared to a workshop not an atelier. The growing importance of digital technology as a means of architectural design, but also as a new media for interdisciplinary work and even more importantly for the architect's repositioning vis-à-vis the construction industry as a becoming more involved in the fabrication are described as the important elements of this workshop approach. Although the *Post Critical* discourse provides a context within which to discuss contemporary work in Croatia but the loose appropriation of this discourse in the service of understanding what might be new modes of architectural practice by no means implies that they in turn arise or should arise from this or any other theoretical discourse. The complex and unstable context of what is today Croatia is too aggressive to be replaced by a theoretical discourse in the foreseeable future. It is in the tension between a *Post Critical* reading of the methods of

metoda suvremene hrvatske arhitekture i konteksta iz kojega su te metode potekle možemo naći plodno tlo za daljnja istraživanja.

New York u deliriju: retroaktivna povijest postkritičnosti?

U članku *After Theory* Michael Speaks uopće ne spominje Rema Koolhaasa ili njegovo djelo. Speaksovo stajalište da bi arhitektura trebala učiti iz niza drugih struka, uključujući novinarstvo, osobito je zanimljivo imamo li na umu da je i Koolhaas započeo karijeru kao novinar i scenarist te da je njegovo prvo značajno djelo bio gotovo novinarski tekst pod naslovom *Delirious New York*.⁴ U toj knjizi nastojao je postaviti retroaktivni manifest za grad New York kao radikalni projekt modernizma. Koolhaas je priznao pomanjkanje intencije u svome projektu, ali je smatrao da pridavanje fikcijske intencionalnosti New Yorku može dati novu smjernicu arhitektonskoj struci. Kako bi otkrio i istodobno formulirao taj retroaktivni manifest,

DOWNTOWN ATHLETIC CLUB, REM KOOLHAAS, *DELIRIČNI NEW YORK*, 1978. / KORISTEĆI TEHNIKU RETROAKTIVNOG MANIFESTA KOOLHAAS U DOWNTOWN ATHLETIC CLUB PREDLAŽE NOVI PRISTUP ARHITEKTURI U KOJEMU ARHITEKT DEFINIRA PRECIZAN PROSTORNI I TEHNOLOŠKI OKVIR KOJI ĆE, SUDJELOVANJEM KORISNIKA, INKUBIRATI NOVE OBLIKE "URBANE KULTURE" ILI "METROPOLITIZMA".

DOWNTOWN ATHLETIC CLUB, REM KOOLHAAS, *DELIRIOUS NEW YORK*, 1978 / IN THE *DOWNTOWN ATHLETIC CLUB* USING THE TECHNIQUE OF THE RETROACTIVE MANIFESTO, KOOLHAAS PROPOSES A NEW APPROACH TO ARCHITECTURE, ONE WHERE THE ARCHITECT DEFINES A PRECISE SPATIAL AND TECHNOLOGICAL FRAMEWORK WHICH, THROUGH THE PARTICIPATION OF THE USER, WILL *INCUBATE* NEW FORMS OF "URBAN CULTURE" OR "METROPOLITANISM".

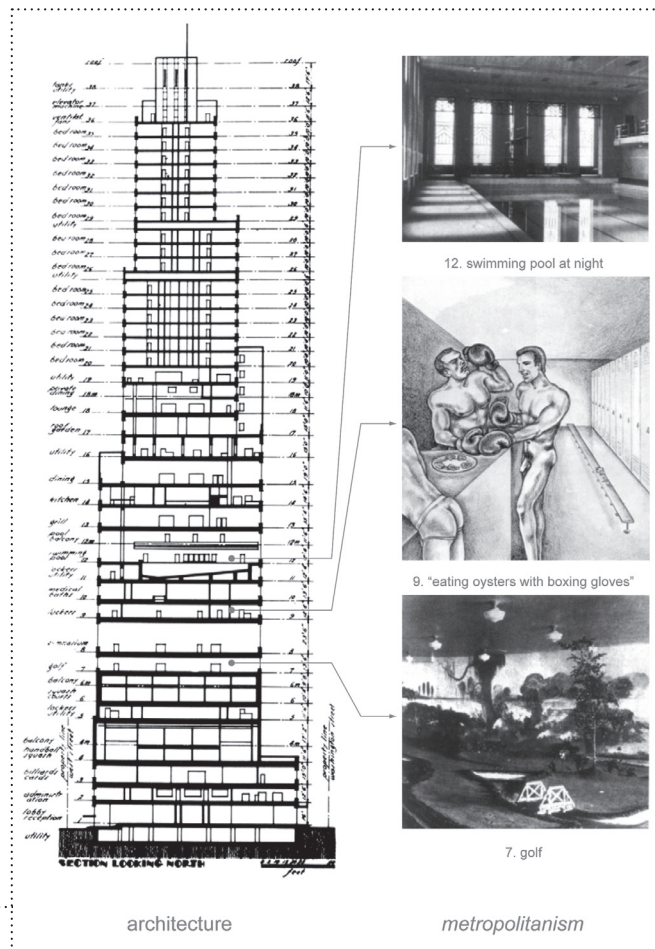
EKSPERIMENTALNE
METODE -
OBLIKOVANJE
NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
METHODS -
THE FORMATION
OF NEW PRACTICES

contemporary Croatian architecture and the context from which these methods have arisen lays a fertile ground for further investigation.

Delirious New York: A retroactive history of the Post Critical?

In *After Theory* no mention is made by Michael Speaks of Rem Koolhaas or his work. Speaks' advocacy of architecture learning from a number of disciplines including journalism is particularly interesting when considering the fact that Koolhaas himself started his career as journalist and script writer and whose first significant work was a piece of almost journalistic writing, *Delirious New York*.⁴ This book sought to define a retroactive manifesto for the city of New York as a radical project of Modernity. Koolhaas acknowledged a lack of intention for this project, but felt that through the imagining of a fictional intentional for New York, a new direction for the architectural discipline could be defined.



To discover and at the same time author this retroactive manifesto Koolhaas identified a certain kind of culture that resulted from the physical and social fabric of the city, and he titled this *metropolitanism*. While *metropolitanism* was not itself consciously designed, Koolhaas felt that in architecture did play a specific role in enabling this new culture to emerge. Of the many cases of this process of generating *metropolitanism* one of the most significant for his own architectural work seems to be the *Down Town Athletic Club*, a building that he described as providing a "Definitive Instability". Through the architectural tool of the New York skyscraper, which allowed a parcel to repeated a seemingly infinite number of times, the architects of this building unintentionally provided an "incubator" for the generation of *metropolitanism*.

In the last case study in the book, *The Story of the Pool*, Koolhaas suggests that while the avant-gardes of the interwar clearly failed in their project, potential still remained in this project if it was opened through a kind of *experimentation*. Koolhaas would inject these seemingly exhausted objects with a new life through redeployment into the late capitalist context and reprogramming using new cocktails of that same context's new activities. Although Koolhaas provided a few architectural projects of his own in

Koolhaas je definirao određenu vrstu kulture koja je nastala iz fizičkog i društvenog tkiva grada, a koju je nazvao *metropolitanizmom*. Iako *metropolitanizam* nije bio svjesno smišljen kao takav, Koolhaas je osjećao da je u arhitekturi odigrao specifičnu ulogu, omogućivši nastanak nove kulture. Među brojnim slučajevima takvog procesa generiranja *metropolitanizma*, jedan od najznačajnijih za njegov osobni arhitektonski rad vjerojatno je bio *Down Town Athletic Club*, zgrada za koju je izjavio da predstavlja „definitivnu nestabilnost“. Koristeći se koncepcijom njujorških nebodera kao alatom, koji dopuštaju repetitivnu jednog sklopa naizgled nebrojeno puta, arhitekti te zgrade nenamjerno su stvorili „inkubator“ za generiranje *metropolitanizma*. U posljednjem primjeru, opisanom u poglavlju naslovljenom *The Story of the Pool*, Koolhaas iznosi stajalište da, iako su avangarde međuratnog razdoblja očito podbacile u svojoj namjeri, u njoj još uvijek postoji potencijal ako se on aktivira putem neke vrste *eksperimentiranja*. Koolhaas će u te naizgled iscrpljene objekte ubrizgati novi život njihovom prenamjenom u kontekstu razvijenog kapitalizma i preprogramiranjem uz upotrebu svježih mješavina novih aktivnosti unutar istog konteksta. Iako Koolhaas u knjizi navodi i nekoliko vlastitih arhitektonskih projekata, oni su očito supstitut za novu arhitekturu koju je tek počeo

definirati, i to takav koji će, da bi ispunio njegovo zanimanje za inkubaciju novih kulturnih formi, morati biti doista izgrađen; ne može biti samo projektiran, budući da je tek dijelom rad arhitekta, a dijelom rezultat eksperimenta čiji su rezultati nepoznati, iako bi se možda mogli predvidjeti.

Od avangardnog do eksperimentalnog

Taj novi pristup nedovršenom projektu modernističkih avangardi podsjeća nas na suvremenu kritiku istih avangardi iz pera talijanskog teoretičara Manfreda Tafurija. U svojoj knjizi *Teoria e storia dell'architettura* Tafuri razlikuje između avangardnog pristupa i onoga koji naziva *eksperimentalnim*. Avangardni pristup podrazumijeva razradu sasvim potpunog i autonomnog objekta, koji se zatim uklapa u aktualni kontekst. „Ustvari, za avangarde problem provjeravanja učinka na javnost nema odviše veliku važnost. Po samoj svojoj naravi rad koji raskida s tradicijom ne može neprestano zastajati kako bi pokupio krhotine vlastitih eksplozija.“⁵ Takav je projekt jednostran i sasvim siguran u rezultate koje želi ostvariti. „Za razliku od toga [avangarde], eksperimentalizam neprestano rastavlja, sastavlja, proturječi te izaziva jezike i sintakse koje se ipak prihvaća kao takve. Njegove inovacije možda se smjelo lansiraju prema nepoznatom, ali je lansirna rampa

this book they are clearly place holders for a new architecture that he is only beginning to define and one that in order to fulfill his interests in incubating new cultural forms will have to be built it cannot be drawn since it is only partially the work of the architect and partially the results of an experiment whose results are unknown but possibly forecasted.

From the avant-garde to the experimental

In this new approach to the unfinished project of Modernism's avant-gardes one is reminded of a contemporary critique of the same avant-gardes by the Italian Theorist Manfredo Tafuri. In his *Theories and the History of Architecture* Tafuri distinguished between the avant-garde approach and what he referred to as the experimental approach. The avant-garde approach involved developing a fully complete and autonomous object and only later inserting it into the present context. "For the avant-gardes, in fact, the problem of checking the effects on the public has little importance. By its own nature, a break-away work cannot continually stop and pick up the fragments of its own explosions."⁵ The project is one sided and entirely certain of its intended results. "Experimentalism is on the contrary (to the avant-garde) constantly taking apart, putting together, contradicting, and provoking languages

and syntaxes that are nevertheless accepted as such. Its innovations can be bravely launched towards the unknown, but the launching pad is solidly anchored to the ground... Experimental movements can hide behind revolutionary statements as much as they like, but their real task is not subversion but widening..."⁶ Tafuri, as an architectural historian and theoretician, had no specific intentions to develop an experimental architecture. As a Marxist he also had little interest in flirting with the generative potentials of inserting the aggressive cultural forms of late capitalism into the architectural volumes of the avant-garde, the two objects of his critique, but this is precisely what Koolhaas's project has been, and it is difficult not to see a possible realization of the Tafuri's *experimentalism* in Koolhaas's designing of "frameworks capable of absorbing an endless series of further meanings, extensions, or intentions, without entailing compromises, redundancies, or contradictions. Our strategy is to confer on the simple the dimension of adventure".⁷

Neven Šegvić and Ljubo Karaman: The Post Critical in the Croatian Architectural Discourse?

In the North American and possibly Western European context the Post Critical approach sought to position itself through the definition of what it was replacing, the Critical.

čvrsto uglavljena u tlo... Eksperimentalni pokreti mogu se skrivati iza revolucionarnih izjava koliko god žele, ali njihova stvarna zadaća nije podriivanje, nego proširivanje...⁶ Kao povjesničar i teoretičar arhitekture, Tafuri nije izričito namjeravao razviti *eksperimentalnu arhitekturu*. Budući da je bio marksist, nije ga zanimalo ni koketiranje s generativnim potencijalima uklapanja agresivnih kulturnih oblika razvijenog kapitalizma u arhitektonske volumene avangarde, jer to su bila dva predmeta njegove kritike. Ali upravo to je ono što sačinjava Koolhaasov projekt i teško ćemo previdjeti moguću realizaciju Tafurijeva *eksperimentalizma* u Koolhaasovu zacrtavanju „okvira koji mogu apsorbirati neprekidni niz daljnjih značenja, produženja ili namjera, a da ne podrazumijevaju kompromise, ponavljanja ili proturječja. Naša je strategija jednostavnome pridati dimenziju avanture.”⁷

Neven Šegvić i Ljubo Karaman: postkritičnost u hrvatskom arhitektonskom diskursu?

U sjevernoameričkom, a možda i zapadnoeuropskom kontekstu postkritički pristup nastojao se uspostaviti definicijom onoga što je zamjenjivao, naime kritičkoga. Ondje gdje je to kritičko bilo akademsko, postkritičko je bilo strukovno; gdje je kritičko bilo autonomno, postkritičko

je bilo angažirano; gdje se kritičko crtalo, postkritičko se gradilo – da nabrojimo samo nekoliko binarnosti. Možemo li uopće raspravljati o tako jasno definiranoj teorijskoj poziciji u hrvatskom kontekstu, kojemu nedostaje stabilan političko-ekonomski diskurs, o arhitektonskome da i ne govorimo? Iako hrvatskom kontekstu možda nedostaje snažan teorijski diskurs, niz pokušaja razvoja teorijskog diskursa u prošlosti naznačuje da su mnoge inovacije koje su sjevernoamerički kritičari nazivali postkritičkima oduvijek prisutne u hrvatskom kontekstu, i to upravo zbog nedostatka razvoja jedinstvenog i snažnog teorijskog diskursa u arhitekturi ili umjetnosti. U članku naslovljenom *Arhitektonska "Moderna" u Hrvatskoj* Neven Šegvić je iznio mišljenje da hrvatsku arhitekturu nisu u stanju opisati ni strani povjesničari umjetnosti, koji je smatraju barbarskom, ni lokalni povjesničari umjetnosti, koji je smatraju pukom kopijom ili zakašnjelom verzijom inozemnih stilova. On smatra kako je razlog tog pogrešnog tumačenja u tome što je hrvatska arhitektura, prema njegovu mišljenju, „uvijek bila astilska u bečkom historijsko-umjetničkom smislu”.⁸ Šegvić nadalje argumentira kako je ta astilistična ili nestilistična značajka hrvatske arhitekture upravo ono što je u njoj toliko vrijedno i što sugerira novu stvaralačku metodu. „Stvaralačka metoda, o kojoj je riječ, ne polazi od uzoraka 'stila', već od prostorne koncepcije,

EKSPERIMENTALNE
METODE -
OBLIKOVANJE
NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
METHODS -
THE FORMATION
OF NEW PRACTICES

Where the Critical was academic, the Post Critical was professional, where the Critical was autonomous, the Post Critical was engaged, where the Critical was drawn, the Post Critical was built, just to name a few binaries. Can we even discuss such a clearly defined theoretical position within the Croatian context, a context which has lacked a stable political and economic discourse, let alone an architectural one?

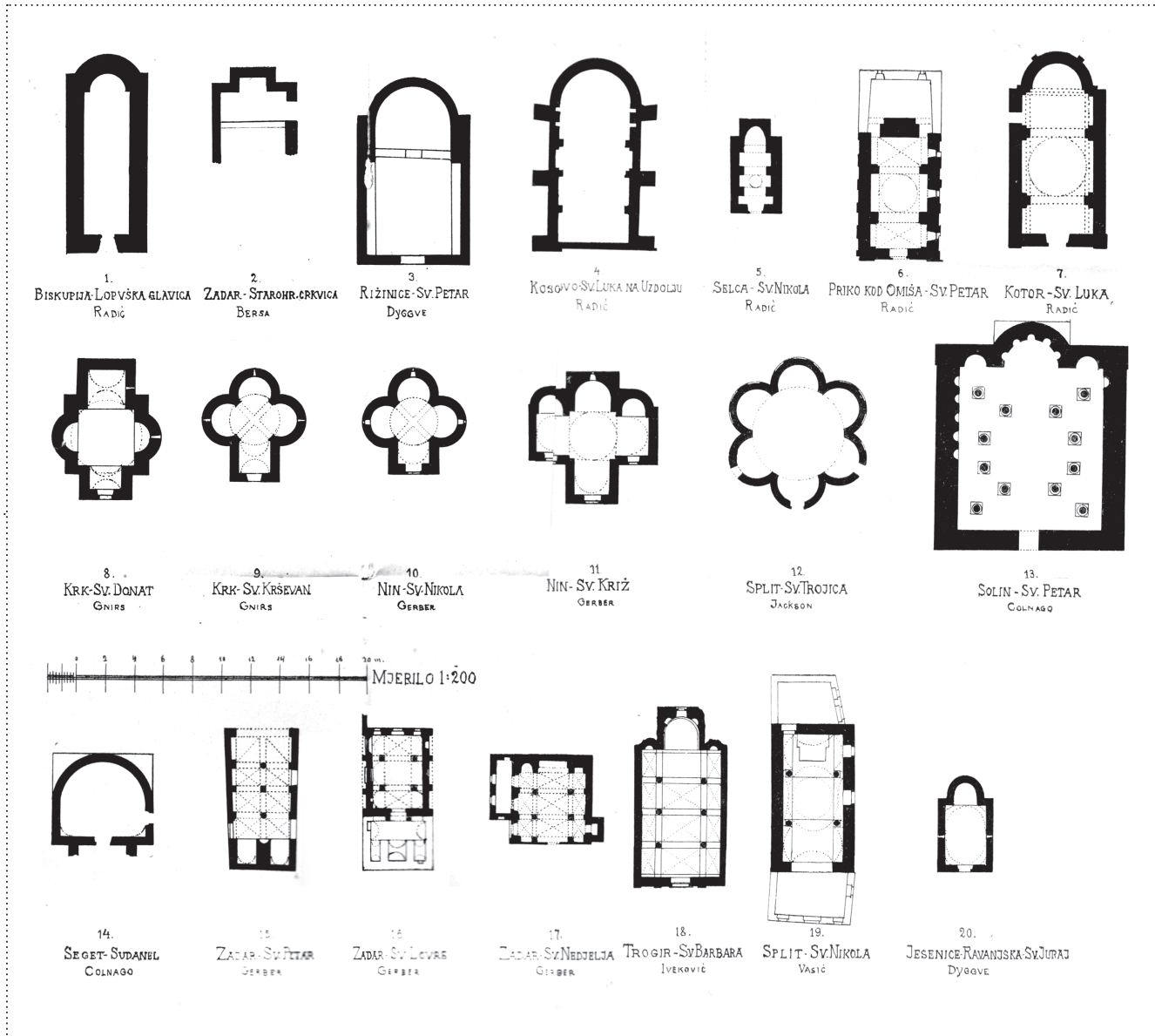
While the Croatian context may lack a strong theoretical discourse, a number of attempts to develop a theoretical discourse in the past suggest that many of the novelties of the what North American critics have described as the Post Critical have always been present in the Croatian context precisely because of the lack of the development of a single strong theoretical discourse in architecture or art.

In his article *Arhitektonska "Moderna" u Hrvatskoj*, Neven Šegvić suggests that the Croatian architecture cannot be described by either foreign art historians, who find it barbaric or by local art historians who see it is simply a copy or a delayed version of foreign styles. He suggests a reason for this misreading because he feels that Croatian architecture "has always been a-stylistic in the Viennese art-historical sense of the word".⁸ Šegvić goes on to argue that this a-stylistic or non-stylistic characteristic of Croatian

architecture is precisely what is so valuable about that architecture and that as such it suggests in a new mode of working (stvaralačka metoda). "This mode of working [...] does not arise from a style but from a spatial conception, which is itself adapted to the specificities of the architectural problem, because architecture creates specific spaces of human occupation, and because of the creation of these spaces, it is essentially defined by the needs and desires of the specific individuals it is serving."⁹ Of the examples that Šegvić provides in his text the clearest seems to be the description of the mode of working (*stvaralačka metoda*) of his former professor, Drago Ibler. He pointed to the fact that Ibler utilized the structure of the Academy where he taught to organize a new kind of atelier, transforming the existing hierarchical model into a cooperative one, and that this model was criticized precisely because it challenged the notion of a single author. Šegvić further argued that this and other innovations in Ibler's method of working was precisely the reason why Croatian architecture did not entirely "bow down to the doctrines of the Werkbund or CIAM".¹⁰ Šegvić's text sought neither to define the peculiarity of Croatian architecture nor its ability to "catch up" to the contemporary trends at the time, what it tries to suggest is a particular way of working.

CRKVE SLOBODNOGA TLOCRTA, LJUBO KARAMAN, IZ KOLIJEVKE HRVATSKE PROŠLOSTI, 1930. / OVOM NOVOM KOMPARATIVNOM METODOM KARAMAN KRITIZIRA SUVREMENE TEORIJSKE MODELE POVIJESNOUMJETNIČKE ANALIZE, SUGERIRAJUĆI NJIHOVU NEPRIMJERENOST U OBJAŠNJAVANJU PERIFERNOG KONTEKSTA HRVATSKE I OSTALIH REGIJA KOJE NEMAJU JEDINSTVEN SREDIŠNJI POLITIČKI, A TIME NI KULTURNI, AUTORITET. MAPIRANJEM VELIKOG BROJA OVIH TAKOZVANIH CRKAVA SLOBODNOGA TLOCRTA MOGU SE ANALIZIRATI NJIHOVE ZAJEDNIČKE KARAKTERISTIKE BEZ REFERIRANJA NA JEDINSTVENI DOMINANTNI STILSKI IZVOR. KARAMAN JE PREDLOŽIO KOMPARATIVNU ANALIZU VEĆEG BROJA "PERIFERNIH" KONTEKSTÄ UMJESTO POTRAGE ZA NEKIM "ORIGINALNIM" IZVOROM IZ "CENTRA", ISTIČUĆI TIME LOKALNE METODE RADA UMJESTO RASPODJELE STILSKIH OBILJEŽJA.

I



IVAN RUPNIK

88

I

FREE PLAN CHURCHES, LJUBO KARAMAN, IZ KOLIJEVKE HRVATSKE PROŠLOSTI, 1930. / THROUGH THIS NEW COMPARATIVE METHOD KARAMAN CRITIQUED CONTEMPORARY THEORETICAL MODELS OF ART HISTORICAL ANALYSIS, SUGGESTING THAT THEY WERE INADEQUATE FOR EXPLAINING THE PERIPHERAL CONTEXT OF CROATIA AND OTHER REGIONS THAT LACKED A SINGLE STRONG POLITICAL AND THEREFORE CULTURAL AUTHORITY. BY MAPPING A LARGE NUMBER OF THESE SO CALLED FREE PLAN CHURCHES, THEIR COMMON CHARACTERISTICS COULD BE ANALYZED WITHOUT REFERRING TO A SINGLE DOMINANT STYLISTIC SOURCE. KARAMAN PROPOSED A COMPARATIVE ANALYSIS OF MULTIPLE "PERIPHERAL" CONTEXTS INSTEAD A SEARCH FOR AN "ORIGINAL" SOURCE FROM A "CENTER", EMPHASIZING LOCAL METHODS OF WORKING INSTEAD OF A DISTRIBUTION OF STYLISTIC FEATURES.

koja se podređuje posebnostima zadatka, jer arhitektura ostvaruje specifično ljudske prostore, pa je prema tome stvaranje tih prostora, u osnovnim linijama, nužno određeno konkretnim podacima i zahtjevima konkretnih ljudi.⁹ Među primjerima koje Šegvić iznosi u svome tekstu najjasnijim se čini opis stvaralačke metode kod njegova nekadašnjeg profesora Drage Iblera. Šegvić ukazuje na činjenicu da je Ibler koristio strukture Akademije na kojoj je poučavao, kako bi organizirao novu vrstu ateljea, u kojem će se postojeći hijerarhijski model transformirati u kooperacijski, a taj je model doživio kritiku upravo zbog toga što je doveo u pitanje ideju jedinstvenog autora. Nadalje, Šegvić tvrdi da su upravo pojedine inovacije u Iblеровој metodi rada bile razlog tome što hrvatska arhitektura nije u potpunosti „pognula glavu pred doktrinama Werkbunda ili CIAM-a”.¹⁰ Svrha Šegvićeva teksta nije bila definirati osobitost hrvatske arhitekture ili pak njezinu sposobnost da „uhvati korak” sa suvremenim trendovima onoga doba – ono što nastoji istaknuti jest njezina specifična stvaralačka metoda. Šegvićev naglasak na metodi umjesto na stilu kao nužnom polazištu u ocjenjivanju hrvatske arhitekture odražava jedan raniji tekst hrvatskog arheologa i povjesničara umjetnosti Ljube Karamana. U svojoj knjizi *Iz kolijevke hrvatske prošlosti: Historijsko-umjetničke crtice o starohrvatskim spomenicima*¹¹

Karaman je kritizirao niz etabliranih teorija o srednjovjekovnoj arhitekturi u Hrvatskoj, osobito crkvama takozvanih slobodnih oblika, ističući kako mnogi povjesničari umjetnosti nisu uspjeli adekvatno objasniti tu arhitekturu upravo zbog svojih metoda istraživanja. Ta metoda oslanjala se na ideju da u svakom povijesnom razdoblju postoji dominantan stil, koji se širi iz jednog ili više moćnih središta, a u slučaju tih crkava *slobodnih oblika* većina povjesničara umjetnosti pretpostavila je da se njihovo izvorište nalazi u bizantskoj arhitekturi. Pažljivim ispitivanjem samih crkava Karaman je uspio opovrgnuti većinu njihovih interpretacija. On je otišao dalje, ustvrdivši kako je potrebna nova metoda analize da bi se u potpunosti razumjela ta arhitektura, budući da stilska analiza možda i djeluje u političkom kontekstu središta i provincije, ali nije valjana u hrvatskom kontekstu jer u ono vrijeme taj kontekst nije bio „provincijski”, nego „periferijski”. Za Karamana je ta distinkcija bila veoma važna, budući da je „periferijskom” kontekstu nedostajala snažna lokalna vlast, a također mu je nedostajala i razvodnjena, ali ipak prisutna vlast udaljenog središta, kakva se može naći u „provincijskom” kontekstu. Zahvaljujući toj političkoj opservaciji Karaman je ustvrdio da umjetnik koji djeluje u „periferijskom” kontekstu ima određeni stupanj slobode koji bi mu bio nedostupan u „središtu” ili pak na „periferiji” te

EKSPERIMENTALNE
METODE -
OBLIKOVANJE
NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
METHODS -
THE FORMATION
OF NEW PRACTICES

Šegvić's emphasis on the method of work instead of a style as the necessary departure point for evaluating Croatian architecture echoes an earlier text by the archeologist and art historian Ljubo Karaman. In *Iz kolijevke hrvatske prošlosti: Historijsko-umjetničke crtice o starohrvatskim spomenicima*¹¹ Karaman critiqued a number of established theories about medieval architecture in Croatia, particularly the so called free plan churches, pointing out that a number of art historians failed to adequately explain this architecture because their very methods of inquiry. This method of inquiry relied on the notion that any historical period dominant style emanating from a powerful political center or centers, and the case of these free plan churches, most of the art historians assumed that the source for these churches could be found in Byzantine architecture. Through a close examination of the churches themselves Karaman was able to disprove many of the readings of these art historians. He would go further, suggesting that a new method of analysis was needed to fully understand this architecture, suggesting that the stylistic model of analysis could work within the political context of center and province, but did not work in the Croatian context because at that time this context was not "provincial" but "peripheral". For Karaman this

distinction was important because the "peripheral" context lacked a strong local authority but also lacked the diluted but still present authority of a distant center that one would find in a "provincial" context. Due to this political observation Karaman insisted that the artist working in the "peripheral" context has a degree of freedom that was unavailable in either the "center" or in the "periphery" and could choose to imitate any sources or even invent entirely new forms. These new forms would always be limited by a lack of means but within those limitations had a great deal of freedom. "Only through the framework of the before mentioned conditions of working of the tiny and local architecture can one clarify all of the instances of early Croatian architecture and all of the methods of construction, even in those unusual plan forms of Dalmatian churches, a type of plan logic that has no similarity with architectural types of any other region."¹² How can Karaman's theory of the "freedom of the periphery" have any relevance to the production of architecture in the age of mass communication, when powerful cultural centers beam their message to the most remote corners of the globe? Rem Koolhaas has discussed the "spectacular decline of (the architectural) profession, (its) increasingly pathetic irrelevance".¹³ The discipline

je stoga mogao oponašati bilo kakve izvore ili čak izmišljati sasvim nove oblike. Ti novi oblici uvijek su bili ograničeni nedostatkom sredstava, ali unutar tih ograničenja postojala je znatna mjera slobode. „Jedino u okviru spomenutih posebnih uvjeta stvaranja sitne i lokalne arhitekture mogu se razjasniti sve pojave starohrvatskog graditeljstva, i sve konstruktivne procedure, pa i one čudnovate florisne forme dalmatinskih crkvice, kojima nema sličnih u tipovima arhitekture nikakova drugog područja.”¹²

Kako Karamanova teorija „slobode periferije” može uopće biti relevantna za proizvodnju arhitekture u eri masovne komunikacije, kada moćni kulturni centri emitiraju svoju poruku u najudaljenije kutove planeta? Rem Koolhaas piše o „spektakularnom opadanju [arhitektonske] struke, [njezinoj] sve patetičnijoj irelevantnosti”.¹³ Arhitektonska struka i sama

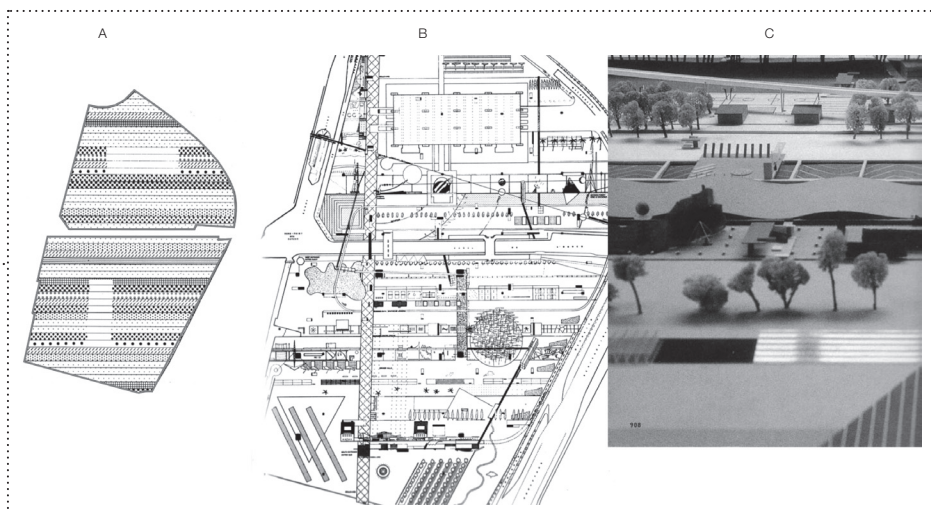
je postala „periferijska” u odnosu na druge struke, osobito oglašavanje, jer one s manje poteškoća prenose poruke moći.

Eksperimentalne prakse u suvremenoj hrvatskoj arhitekturi

Nedavna tranzicija Hrvatske iz socijalizma u kapitalizam, koju je dodatno zakomplicirao i odgodio Domovinski rat i oporavak od njega, prisilila je hrvatske arhitekte da iznova promisle svoje stvaralačke metode. Iako su u mnogim slučajevima te nove metode rada uključivale prilagodbe starih modela ili pak uvoz inozemnih, došlo je i do određene količine eksperimentiranja te se javljaju i sasvim novi vidovi prakse, često nadahnuti drugim strukama. Primjeri koji slijede izabrani su prvenstveno u svrhu ilustracije tih novih praksi te se ne bave odviše arhitektonskim objektima koje su proizvele.

REM KOOLHAAS, PARC DE LA VILLETTE, 1982.
OD PERIFERNOG MJESTA U SREDIŠTU DO
SREDIŠNJEG MJESTA NA PERIFERIJU
A. STANJE: PARIŠKO GRADSKO POGLAVARSTVO
OČISTILO JE NEKADAŠNJU PERIFERNU
INDUSTRIJSKU ZONU I PRETVORILO JE U NOVI
PARK. UREĐENO I OČIŠĆENO PODRUČJE SPREMNO
JE ZA ARHITEKTONSKU INTERVENCIJU.
B. OKVIR: KOOLHAASOV PRIJEDLOG PONAVLJA
LEKCIJU PROIZAŠLU IZ DONJOGRAДСKOG
ATLETSKOG CENTRA, POLAŽUĆI PROSTORNE
I TEHNOLOŠKE OKVIRE ZA INKUBACIJU NOVIH
URBANIH KULTURA.
C. PREDVIĐANJE: ARHITEKT JE PREDVIDIO NIZ
MOGUĆIH BUDUĆIH SCENARIJA.

REM KOOLHAAS, PARC DE LA VILLETTE, 1982.
FROM A PERIPHERAL SITE IN THE CENTER TO A
CENTRAL SITE ON THE PERIPHERY
A. CONDITION: A PERIPHERAL FORMER INDUSTRIAL
SITE IS CLEARED BY THE PARISIAN MUNICIPALITY
AND DESIGNATED AS A NEW PARK. AN STABILIZED
AND ABSTRACTED SITE IS PREPARED FOR THE
ARCHITECTS INTERVENTION.
B. FRAMEWORK: REM KOOLHAAS'S PROPOSAL
TRANSPONES LESSON LEARNED FROM THE
DOWNTOWN ATHLETIC CLUB, LAYING DOWN A
SPATIAL AND TECHNOLOGICAL FRAMEWORK FOR
THE INCUBATING OF NEW URBAN CULTURES.
C. FORECASTING: A SERIES OF POSSIBLE FUTURE
SCENARIOS ARE FORECASTED BY THE ARCHITECT.



IVAN
RUPNIK

of architecture has itself become "peripheral" to other disciplines, particularly advertising which more smoothly deliver messages of power.

Experimental Practices in Contemporary Croatian Architecture

Croatia's most recent transition from socialism to capitalism, further complicated and delayed by the Homeland War and recovery, has forced Croatian architects to rethink their modes of working. While in many cases these new method's of work involved either adaptations of old models or the importation of foreign ones, some deal of experimentation has taken place, and entirely new modes of practice are emerging, many taking cues from other disciplines. The following examples have been chosen to illustrate what

these new practices might be and are not particularly concerned with the architectural objects they have produced.

The Parc de la Villette (1982) and the Les Lieux Magiques (1992)

A new sensibility in Croatian architecture seems to appear from no where within the frame work for the design competition of the Hrvatska bratska zajednica in 1992. The winning scheme by Njirić and Njirić clearly differed from the other awarded schemes which saw the fabric of Trnje as a messy and problematic zone of wild construction and failed Modernism which needed to be replaced by a more familiar and ordered fabric of perimeter blocks, parks, and institutional buildings favored by the historicist sensibilities

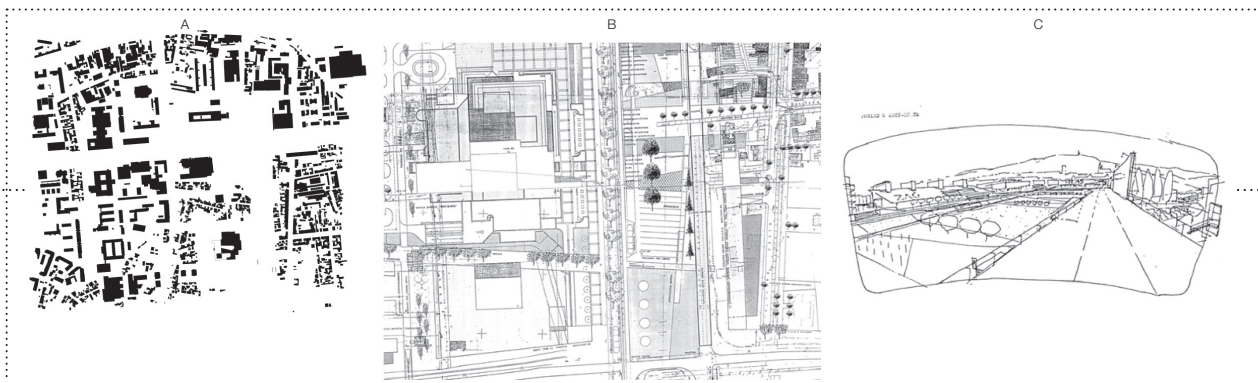
Parc de la Villette (1982.) i Les Lieux Magiques (1992.) Čini se da se novi senzibilitet u hrvatskoj arhitekturi pojavio niotkuda u okviru natječaja za oblikovanje prostora ulice Hrvatske bratske zajednice i središnjeg trga u Zagrebu 1992. godine. Pobjednički projekt arhitekata Njirić i Njirić jasno se razlikovao od drugih nagrađenih nacрта, koji su na tkivo Trnja gledali kao na zbrkanu i problematičnu zonu divlje gradnje i promašenog modernizma koje je valjalo nadomjestiti prisnijim i uređenijim tkanjem gradskih blokova, parkova i institucionalnih zgrada kakve je preferirao historicistički ukus vremena. Projekt arhitekata Njirić i Njirić oportunistički je prihvatio heterotopijski karakter Trnja, intervenirajući u to područje u smjeru fleksibilnog javnog prostora budućnosti. Ukus arhitekata koji je došao do izražaja u tom projektu može se pratiti unatrag sve do projekta koji je desetljeće ranije predložio Rem Koolhaas za jedan periferijski lokalitet u Parizu: Parc de la Villette. Kao i Koolhaas, Njirić i Njirić vidjeli su svoj projektantski zadatak u tome da predlože okvir unutar kojega će se projekt moći „razviti“. Za Koolhaasa je Parc de la Villette doslovce bio

manhattanski neboder prevrnut na bok, s horizontalnim prugama i vertikalnom, tehnološki pojačanom cirkulacijom koja je nudila infrastrukturu za moguće programatske scenarije, otvorene za tumačenje korisnika iako ih je predložio arhitekt. Koolhaasovo zanimanje za to interaktivno sudjelovanje i labavo stajalište prema autorstvu bilo je u

NJIRIĆ&NJIRIĆ, LES LIEUX MAGIQUES, 1992.
 OD PERIFERNOG MJESTA U SREDIŠTU DO SREDIŠNJEG MJESTA NA PERIFERIJU
 A./ STANJE (LOKACIJA PODRUČJA): NOVONASTALA HRVATSKA VLADA RASPISALA JE NATJEČAJ NEJASNIH ODREDNICA ZA IZGRADNJU NOVE HRVATSKE BRATSKE ZAJEDNICE, REVIZIJU NEDOVRŠENE SREDIŠNJE GRADSKO OSI ZAPOČETE 1930-IH. ZA RAZLIKU OD POLITIČKI I FIZIČKI OČIŠĆENOG PODRUČJA PARC DE LA VILLETTEA, NOVA HRVATSKA BRATSKA ZAJEDNICA POSTAT ĆE "ŠLAMPERAJ" SASTAVLJEN OD NEFORMALNIH SAMOSTOJEĆIH KUĆA I MODERNISTIČKIH VOLUMENA.
 B./ OKVIR: UNATOČ FORMALNOJ SLIČNOSTI NACRTA, PLAN NJIRIĆ&NJIRIĆ RADIKALNI JE ODMAK OD KOOLHAASOVA INKUBATORA KOJI IMA ZA CILJ USMJERITI POSTOJEĆE I VEOMA AGRESIVNE URBANE KULTURE PREMA STVARANJU ŽELJENOG UČINKA.
 C./ PREDVIDANJE: KAKO ĆE VLADIMIR MATTIONI POSLIJE PRIMIJETITI, MANJAK SNAGE I VRLO NESTABILAN TEREN TRNJA PRISILIT ĆE NJIRIĆ&NJIRIĆ DA DJELUJU POPUT FILMSKIH REDATELJA, KOJI ĆE UOKVIRIVATI I UREĐIVATI MOGUĆE SCENARIJE UMJESTO DA KONTROLIRAJU ODREĐENI ISHOD. KAKO JE KARAMAN MOŽDA ISTAKNUO, PREDLOŽENE METODE RADA (KOJE SU OSOBNO SAMO SUGERIRALI) I SPECIFIČNOSTI KONTEKSTA MOGU BOLJE OBJASNITI OVAJ PROJEKT OD KOOLHAASOVSKOGA GRAFIČKOGA SENZIBILITETA.

EKSPERIMENTALNE
 METODE -
 OBLIKOVANJE
 NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
 METHODS -
 THE FORMATION
 OF NEW PRACTICES



of the time. The Njirić and Njirić scheme opportunistically accepted the heterotopic character of Trnje, seeking to steer this area into a flexible future public space. Many of the Njirić and Njirić sensibilities exhibited in this project can be traced back to a project proposed by Rem Koolhaas a decade earlier for a peripheral site in Paris, the Parc de la Villette. Njirić and Njirić, like Koolhaas, see their task as designers in proposing a framework within which to "grow" a project. For Koolhaas the Parc de la Villette is literally a Manhattan Skyscraper turned on its side, with the horizontal stripes and vertical technologically augmented circulation providing an infrastructure for possible programmatic scenarios, suggested by the architect but open to the interpretation of the user. Koolhaas's interest in this interactive participation and loose position towards authorship can be contrasted by both Tschumi's winning scheme as well as Peter Eisenman's scheme for the same project. While the Njirić and Njirić scheme seems displays a similar disposition to the role of the architect, they exhibit an important awareness of the

NJIRIĆ&NJIRIĆ, LES LIEUX MAGIQUES, 1992. / FROM A PERIPHERAL SITE IN THE CENTER TO A CENTRAL SITE ON THE PERIPHERY
 A./ CONDITION (WHERE IS THE SITE?): A VAGUELY FRAMED COMPETITION IS ANNOUNCED BY THE FLEDGLING CROATIAN GOVERNMENT FOR A NEW HRVATSKE BRATSKE ZAJEDNICE, A REVISION OF THE UNFINISHED CENTRAL AXIS STARTED IN 1930S. UNLIKE THE POLITICALLY AND PHYSICALLY CLEARED SITE OF PARC DE LA VILLETTE, THE NEW HBZ WILL BE DEPLOYED INTO A LIVE AND UNRESOLVED "SLOPPINESS" OF INFORMAL SINGLE FAMILY HOUSES AND MODERNIST SLABS.
 B./ FRAMEWORK: FOR ALL OF THE FORMAL SIMILARITY OF THE GRAPHICS, THE NJIRIC AND NJIRIC SCHEME IS A RADICAL DEPARTURE FROM KOOLHAAS'S INCUBATOR, HAVING TO DIRECT EXISTING AND HIGHLY AGGRESSIVE URBAN CULTURES INTO PRODUCING A DESIRED EFFECT.
 C./ FORECASTING: AS VLADIMIR MATTIONI WOULD LATER OBSERVE, THE LACK OF POWER AND THE HIGHLY UNSTABLE GROUND OF TRNJE, FORCE NJIRIĆ AND NJIRIĆ TO FUNCTION LIKE FILM DIRECTORS, FRAMING AND EDITING POSSIBLE SCENARIOS INSTEAD OF CONTROLLING ANY SPECIFIC OUTCOME. AS KARMAN MIGHT HAVE POINTED OUT, THE PROPOSED METHODS OF WORKING (THEMSELVES ONLY SUGGESTED) AND THE SPECIFICITIES OF THE CONTEXT, MORE THEN THE KOOLHAAS-IAN GRAPHIC SENSIBILITY, CAN EXPLAIN THIS PROJECT.

context they are working in and the inability to import new models of practice without adapting them to these local conditions, even if in this case the modes of practices are more suited for these conditions than for the context in which they emerged. The context of the Parc de la Villette,

suprotnosti i s Tschumijevim pobjedničkim prijedlogom i s nacrtom Petera Eisenmana za isti projekt. Iako se čini da nacrt studija Njirić i Njirić pokazuje isto stajalište prema arhitektovoj ulozi, zamjetna je i značajna svijest o kontekstu u kojemu djeluju i o nemogućnosti uvođenja novih modela prakse bez njihove prilagodbe lokalnim uvjetima, iako su u ovom slučaju ti modeli bolje odgovarali samim uvjetima nego kontekstu iz kojega su proizašli. Kontekst Parc de la Villette, unatoč nekim ostacima industrije, bio je lokalitet tabula rasa u vlasništvu grada Pariza. Koolhaas se nadao

da će uspostaviti novu infrastrukturu s nizom novih funkcija, koji će na tom mjestu generirati *metropolitanizam*. U slučaju Trnja, lokalitet nipošto nije bio tabula rasa i arhitekti Njirić i Njirić toga su bili itekako svjesni. Njihov projekt nije bio puko prihvaćanje tog konteksta, kao ni kompromisni projekt koji bi radije bio smješten u „idealnim” uvjetima, nego je bio intimno povezan s lokalitetom, dijeleći Koolhaasovo zanimanje za eksperimentalnu arhitekturu, arhitekturu čiji ishod nije sasvim poznat, ali njezin autor pokušava primijeniti niz specifičnih infrastruktura i predvidjeti moguće ishode u



despite of some industrial residue, is a tabula rasa site owned by the city of Paris. Koolhaas hopes to establish a new infrastructure and inject that infrastructure with a new series of uses that would generate a *metropolitanism* for this site. In the case of Trnje, the site is by no means a tabula rasa site, and the Njirić and Njirić scheme fully acknowledges this fact. Their project is neither simply an embrace of that context nor a compromised project that would prefer to be located in more "ideal" conditions, it is intimately linked with the site, it shares Koolhaas's interest in an experimental architecture, an architecture whose

outcome is not entirely known but whose author tries to deploy a set of specific infrastructures as well as forecasting the possible outcomes of how that infrastructure might "incubate" new forms of urbanity.

The Frames of the Metropolis Workshops 1995-1999

The Njirić and Njirić project is not yet a working methodology for a new kind of architectural design but it is a simulation of that methodology and reflects the sensibility that this should be a new field of inquiry. The recognition of the importance of this approach to the problems and

smislu „inkubacije” novih oblika urbanosti zahvaljujući takvoj infrastrukturi.

Radionica *Okviri metropole*, 1995.-1999.

Projekt studija Njirić i Njirić još uvijek nije metodologija rada za novu vrstu arhitektonskog projektiranja, ali je simulacija te metodologije i odražava stajalište da bi to trebalo postati novo područje istraživanja. Činjenica da je jedan od članova žirija u spomenutom natječaju, Vladimir Mattioni, prepoznao važnost takvog pristupa problemima i potencijalima arhitektonskog projektiranja u Hrvatskoj može objasniti njegov vlastiti doprinos daljnjem razvoju nove arhitektonske prakse u hrvatskom kontekstu: radionicu *Okviri Metropole*. Mattioni je u suradnji s Vedranom Mimicom, Slavkom Dakićem i Borislavom Doklestićem organizirao taj niz radionica u razdoblju od 1995. do 1999. godine, a poticaj za njih opisao je kao način konstruktivne upotrebe vremena koje je uslijedilo neposredno iza Domovinskog rata kako bi se

OKVIRI METROPOLE, 1995.-1999., VLADIMIR MATTIONI, VEDRAN MIMICA, SLAVKO DAKIĆ, BORISLAV DOKLESTIĆ, IAKO RADIONICA OKVIRI METROPOLE NIJE USPJELA U STVARANJU NOVE JEDINSTVENE URBANISTIČKE STRATEGIJE ZA RAZVOJ GRADA ZAGREBA, MOŽDA JE NENAMJERNO RASPODIJELILA ZADAČU IZGRADNJE GRADA NA VELIKI BROJ POJEDINAČNIH ARHITEKATA, KOJI DIJELE ZAJEDNIČKU SVIJEST O POIMANJU GRADA KAO PROJEKTA KOJI NIJE PROIZVOD JEDNOG AUTORA.

FRAMES OF THE METROPOLIS, 1995-1999, VLADIMIR MATTIONI, VEDRAN MIMICA, SLAVKO DAKIĆ, BORISLAV DOKLESTIĆ, WHILE THE FRAMES OF THE METROPOLIS WORKSHOPS MAY NOT HAVE DEVELOPED A NEW SINGULAR URBAN STRATEGY FOR ZAGREB'S DEVELOPMENT THEY MAY HAVE UNINTENTIONALLY DISTRIBUTED THE TASK OF THE CITY BUILDING TO A LARGE NUMBER OF INDIVIDUAL ARCHITECTS OPERATING UNDER THE UNITARY UNDERSTANDING OF THE CITY AS A PROJECT WITH NO SINGLE AUTHOR.

potentials of architectural design within the Croatian context by one of the jurors of this competition, Vladimir Mattioni, helps explain his own contribution to the further development of a new architectural practice within the Croatian context, the Frames of the Metropolis workshops. Mattioni, in collaboration with Vedran Mimica, Slavko Dakić, and Borislav Doklestić organized this series of workshops between 1995 and 1999. The impetus behind these workshops is described by Mattioni as a way of constructively using the time immediately following the Homeland War to investigate Zagreb's contemporary urban context as well to experiment with new methods of architectural design and urban planning. "Rezultati seminara, kako je naglasio direktor Gradskog zavoda za planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša mr. Slavko Dakić, bit će korišteni u stvaranju nove urbane strategije Zareba." (Vjesnik, 1999). While these workshops were primarily conceived of as assisting the Gradskog zavoda za

istražio suvremeni urbani kontekst Zagreba i eksperimentiralo s novim metodama arhitektonskog projektiranja i urbanizma. „Rezultati seminara”, kako je naglasio direktor Gradskog zavoda za planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša mr. Slavko Dakić, „bit će korišteni u stvaranju nove urbane strategije Zagreba” (Vjesnik, 1999.). Iako su radionice bile prvenstveno zamišljene kao potpora Gradskom zavodu za planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša u pripremi novog GUP-a za Grad Zagreb, možda su čak bile učinkovitije kao novi model obrazovanja prve postsocijalističke generacije hrvatskih arhitekata i kao oblik doškovanja posljednje generacije koja je stekla obrazovanje u Jugoslaviji, ali se sada suočila s izgledima djelovanja u sasvim drugačijem kontekstu. Iako je Vladimir Mattioni uvidio potrebu za ponovnim promišljanjem načina na koji se analizirao i planirao hrvatski kontekst pa čak i načina na koji su školovani arhitekti, jedan od sudionika *Okvira metropole* koji je pripadao onoj posljednjoj generaciji školovanoj u socijalizmu, Saša Randić, imat će velik utjecaj u reorganizaciji Udruženja hrvatskih arhitekata kako bi ono opstalo u novoj Hrvatskoj. Suradujući s Gradskim zavodom za planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša u Zagrebu i sličnim institucijama u drugim gradovima, UHA je od 2003. do danas bila veoma uspješna u oživljavanju uspavane arhitektonske struke putem izrazito

planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša in preparing the new GUP for the city of Zagreb, they may have been more effective as a new model of education for the first post-socialist generation of Croatian architect as well as the a form of reeducation for the last generation trained in Yugoslavia but faced with the prospects of working in a very different context.

Whereas Vladimir Mattioni saw the need to rethink both the way that the Croatian context was analyzed and planned and that architects were even educated, one of the participants of the Frames of the Metropolis belonging to that last generation trained under socialism, Saša Randić, would have a major impact in reorganizing the Udruženje hrvatskih arhitekata to remain a player in the new Croatia. Working with the Gradski zavod za planiranje razvoja i zaštitu čovjekova okoliša in Zagreb and similar institutions in other cities, the UHA has, since 2003, been very successful in reinvigorating the stagnant architectural profession through an almost unprecedented number of public competitions. It would be worth investigating how many of these competitions in Zagreb and elsewhere have been won by former participants of the Frames of the Metropolis Workshops. Another important innovation in the conception of the architectural profession in this new context is the

EKSPERIMENTALNE
METODE -
OBLIKOVANJE
NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
METHODS -
THE FORMATION
OF NEW PRACTICES

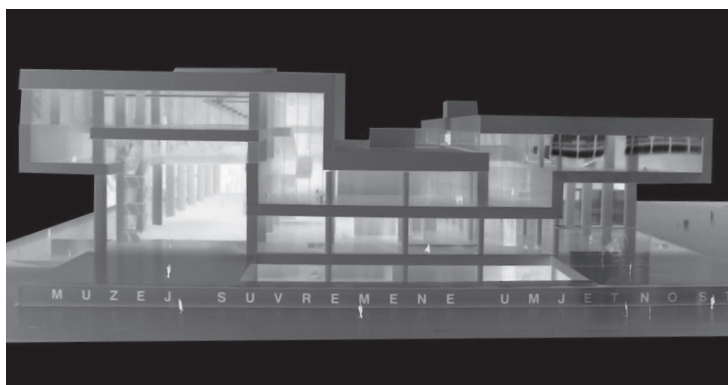
velikog broja javnih natječaja. Vrijedilo bi istražiti na koliko su od tih natječaja u Zagrebu i drugdje nagrađeni nekadašnji sudionici *Okvira metropole*. Još jedna važna inovacija u koncepciji arhitektonske struke u tom novom kontekstu bio je angažman Udruženja u javnosti putem platforme masovnih medija.

MSU: natječaj za Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu (1999.)

Natječaj za Muzej suvremene umjetnosti bio je još jedan važan trenutak u razvoju suvremene arhitektonske prakse u Hrvatskoj i također prvi natječaj za neku kulturnu ustanovu od stjecanja državne nezavisnosti. Prva nagrada za Igora Franića i druga za studio Njirić i Njirić odražavale su dva

različita pristupa projektu i, što je još važnije, samoj ideji o tome kakva bi mogla biti arhitektova odgovornost i koliko bi se struka trebala angažirati u širem okviru izgradnje institucija. Franićev projekt prihvatio je okvir koji su zadali organizatori natječaja i Muzej suvremene umjetnosti, koristeći jasnu gestu meandarskog oblika kako bi povezoao i artikulirao niz izložbenih prostora. Projekt arhitekata Njirić i Njirić prišao je zadatku više pesimistički, proširujući opseg arhitektonskog projekta na područja financiranja, na primjer uklapanjem trgovačkog centra kao generatora prihoda, zatim *brandingom*, prijedlogom putujućih paviljona koji bi proširili prisutnost MSU-a izvan lokaliteta i naposljetku programiranjem, na primjer prijedlogom da garaža i sama funkcionira kao prostor za izlaganje multimedijskih radova.

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI, 1999. / IGOR FRANIĆ
 TIJEKOM REALIZACIJE POBJEDNIČKOGA PROJEKTA IGORA FRANIĆA OD 1999. DO 2008. POČETNU IDEJU AUTONOMNE JAVNE INSTITUCIJE NARUŠILI SU RAZLIČITI AGRESIVNI DOGAĐAJI UNUTAR SUVREMENOGA HRVATSKOGA KONTEKSTA. NAJRAZVIDNIJA I NAJAGRESIVNIJA BILA JE POJAVA TOYOTINA REKLAMNOGA PANOJA NA ZAPADNOJ FASADI MUZEJA, POSTAVLJENOG DOSLOVNO PREKO NOĆI. TAKVI I SLIČNI DOGAĐAJI SUGERIRAJU POTREBU ZA REEVALUACIJOM IDENTITETA JAVNIH INSTITUCIJA U KONTEKSTU KASNOG KAPITALIZMA.



IVAN

94

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, 1999 / IGOR FRANIĆ
 1999-2008 DURING THE CONSTRUCTION OF THE IGOR FRANIĆ'S WINNING SCHEME, THE INITIAL NOTION OF AN AUTONOMOUS PUBLIC INSTITUTION IS CHALLENGED BY VARIOUS MANIFESTATIONS OF THE AGGRESSIVE NATURE OF THE CONTEMPORARY CROATIAN CONTEXT, ONE OF THE clearest and most aggressive being the "APPEARANCE" OF A TOYOTA BILLBOARD ON THE MUSEUM'S WESTERN FAÇADE, LITERALLY OVER NIGHT. THIS AND OTHER OCCURRENCES SUGGEST THE NEED FOR A RE-EVALUATION OF THE IDENTITY OF PUBLIC INSTITUTIONS IN THE LATE CAPITALIST CONTEXT.



RUPNIK

UHA's engagement with the public through the platform of mass media.

MSU: The Competition for the Museum of Contemporary Art in Zagreb, 1999

The competition for the Museum of Contemporary Art provided yet another important moment in the development of the contemporary architectural practice in Croatia, as the first serious competition for a cultural institution since the country's independence. The first place scheme by Igor Franić and the second place scheme by Njirić and Njirić reflected two diverse approaches to the project but more importantly to the very notion of what might the responsibility of the architect and how involved the

discipline could be in a broader notion of institution building. Franić's scheme accepted the framework for the project set forth by the competition organizers and the Museum of Contemporary Art, utilizing the clear gesture of a meander-like form to tie together and articulate a series of exhibition spaces. The Njirić and Njirić scheme took a more pessimistic approach to the project, expanding the scope of the architectural project into areas of financing, through for example the insertion of a shopping center as a revenue generator, branding, through the proposal of traveling pavilions that would expand the presence of the MSU beyond the site, and programming, for example proposing that the parking garage itself function as a space for exhibiting multi-media work.

Žiri je izabrao Franićev projekt zbog njegove prostorne i također formalne dimenzije, kao i profesionalnog stajališta koje je arhitekt zauzeo naspram svog budućeg klijenta, budući da je njemu ostavio financiranje, *branding* i programiranje. Studio Njirić i Njirić nije u potpunosti riješio unutrašnje učinke tog novog odnosa klijenta i arhitekta, ali zato je simulirao formalni potencijal takvog odnosa. Ne možemo a da ne spomenemo niz događaja koji su bili posljedica nedostatka potpunijeg razumijevanja arhitektove potencijalne uloge u izgradnji takve ustanove. Novi susjed na jugoistoku, Avenue Mall, izgrađen je u mnogo kraćem vremenu nego što treba Muzeju, čak nudeći siromašnijem susjedu neku vrstu partnerstva. Bi li partnerstvo između takvog privatnog i javnog entiteta rezultiralo boljim ili barem

brže izgrađenim muzejom? Bi li veza javne ustanove s privatnom učinila tu ustanovu važnijom ili manje važnom za širu javnost? Jednako neugodan događaj tijekom izgradnje bilo je naizgled fantomsko pojavljivanje divovskog Toyotina plakata na zapadnoj fasadi MSU-a, čak i nakon što se glavni privatni sponzor T-HT složio da je tipična zagrebačka praksa pokrivanja fasada zgrada u izgradnji divovskim reklamama možda neprikladna za ustanovu od takve važnosti. Gledamo li stvari s pozitivnije strane, MSU je ipak učinio važan korak u definiranju svoje buduće uloge u kulturnom životu Zagreba postavljanjem predstave mladih umjetnika u suradnji s glavnim privatnim partnerom T-HT-om u Paviljonu 19 Zagrebačkog velesajma. Taj projekt bio je početak označavanja identiteta ustanove izvan granica nove zgrade.

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI, 1999., NJIRIĆ I NJIRIĆ, 1999. GODINE DRUGOPLASIRANI PLAN NJIRIĆ&NJIRIĆ REVIDIRA POČETNU PRETPOSTAVKU MSU-A KAO AUTONOMNE JAVNE INSTITUCIJE U HIBRID MUZEJA I TRGOVAČKOG CENTRA



EKSPERIMENTALNE
METODE -
OBLIKOVANJE
NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
METHODS -
THE FORMATION
OF NEW PRACTICES

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, 1999, NJIRIĆ AND NJIRIĆ, 1999 THE SECOND PLACE NJIRIĆ AND NJIRIĆ SCHEME REVISES THE INITIAL PREMISE OF THE MSU AS AN AUTONOMOUS PUBLIC INSTITUTION INTO A HYBRID MUSEUM AND SHOPPING CENTER. ALIST CONTEXT.

The jury chose Franić's project preferring both its spatial and formal resolution as well as the professional position which the architect took vis-à-vis his future client, leaving the financing, branding, and programming in their hands. The Njirić and Njirić scheme did not fully resolve the inner workings of this new relationship between client and architect, but they did simulate the formal potential of such a relationship. One cannot help but observe a number of events which have arisen from the lack of a more complete understanding of the architect's potential role in the construction of such an institution. The MSU's new neighbor to the southwest, Avenue Mall, was built in a fraction of the time of the MSU even offering a form of partnership with its poorer neighbor. Would a partnership between such a

private entity and a public one yielded a better museum, if not just one built in less time? Would a public institutions relationship to a private one make that institution more or less significant to the general public? An even uncanny event during the construction process was the seemingly phantom-like appearance of giant Toyota billboard on the western façade of the MSU, even after the primary private sponsor, T-HT agreed that the typical practice of giant advertisements covering the facades of buildings under construction in Zagreb may not be fitting of an institution of this importance. On a more positive note, the MSU did make an important step in defining its future role in the cultural life of New Zagreb through the staging of show of young artists in collaboration with their primary private partner T-HT in

Okviri/Frameworks 2004.

Projekt *Frameworks* za Bijenale u Veneciji 2004. godine bio je jedna od prvih značajnih realizacija postsocijalističke generacije hrvatskih arhitekata. Petar Mišković, Lea Pelivan i Toma Plejić, u suradnji s umjetnicom Ivanom Franke, interpretirali su trenutno tranzicijsko stanje Hrvatske i temu *Metamorfoze* projektiranjem i izgradnjom staklenog tunela koji se polagano pomicao, a primarna funkcija bila mu je da povezuje dva druga nacionalna paviljona. Formalnoj i prostornoj složenosti tog projekta odgovarala je domišljata konstrukcija koju je tim izveo u suradnji sa Šelom, sitnim i gotovo bankrotiranim proizvođačem mehaničkih dijelova koji

je razvio motor što omogućava pomicanje staklenih ploča. Taj projekt ukazuje na neiskorišteni potencijal suradnje između arhitekata i umjetnika s propadajućom hrvatskom industrijom, zamišljajući nove uporabe za tu jedinstvenu i nedovoljno iskorištenu aktivu. U Sjevernoj Americi mladi arhitekti kao što su njujorški SHoP ili FORM iz Los Angelesa blisko surađuju s industrijskim granama koje su često u opadanju. Jedna od najambicioznijih suradnji između umjetnika i propadajućeg industrijskog sektora u Hrvatskoj, koja zaslužuje više pozornosti, bila je ona između Stanislava Bavčevića i radnika splitskoga Škvera – brodogradilišta – na Uskrs 2006.

STANISLAV BAVČEVIĆ, KIP SPASITELJA, SPLIT – ŠKVER
BRODOSPLIT, 2007.



STANISLAV BAVČEVIĆ, STATUE OF THE ST. SALVATOR, SPLIT – ŠKVER/BRODOSPLIT, 2007

RADIONICA ŠELA,
IZRADA OKVIRA



ŠELA WORKSHOP,
FRAMEWORKS AT CONSTRUCTION

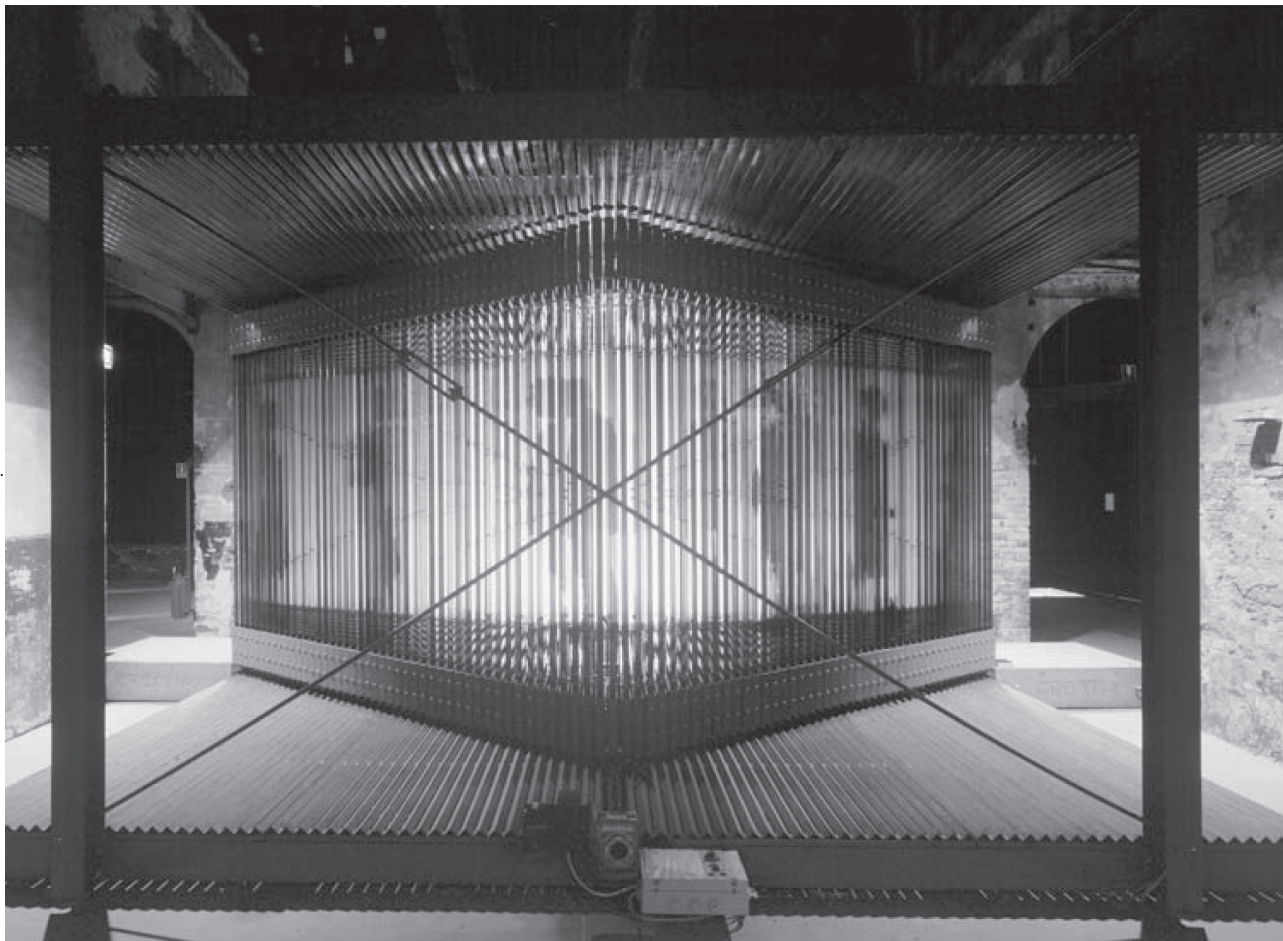
Pavilion 19 of the Zagrebački Velesajam. This project begins to design the identity of the institution beyond the scope of the new building.

Okviri/Frameworks 2004

The Frameworks project for the 2004 Venice Biennale was one of the first significant realizations of the post-socialist generation of Croatian architects. Petar Mišković, Lea Pelivan and Toma Plejić, working with the artist Ivana Franke interpreted Croatia's current transitional condition and the theme of Metamorphosis through the design and construction of a slowly shifting glass tunnel whose primary program was to connect between two other national pavilions. The project's formal and spatial complexity was

matched by the team's ingenious construction working with Šela, a small, nearly bankrupt mechanical parts manufacturer to develop the motor that enabled the glass panels to shift. This project points to a untapped potential in the collaboration between architects and artists with Croatia's decaying industry, imagining new uses for this unique and underutilized asset. In North America younger architects like SHoP in New York City and FORM in Los Angeles have been working closely with what were in many cases failing industries. One of the most ambitious collaborations between an artist and the failing industrial sector in Croatia worth closer attention was between Stanislav Bavčević and the workers in Split's Škver - ship building factory for the Easter of 2006.

OKVIRI, VENECIJA, 2004.
PETAR MIŠKOVIĆ, IVANA FRANKE, TOMA PLEJIĆ, LEA PELIVAN



EKSPERIMENTALNE
METODE -
OBLIKOVANJE
NOVIH PRAKSI

EXPERIMENTAL
METHODS -
THE FORMATION
OF NEW PRACTICES

97

FRAMEWORKS, VENICE, 2004
PETAR MIŠKOVIĆ, IVANA FRANKE, TOMA PLEJIĆ, LEA PELIVAN

Gimnazija i sportska dvorana u Koprivnici, Studio Up, 2003.-2006.

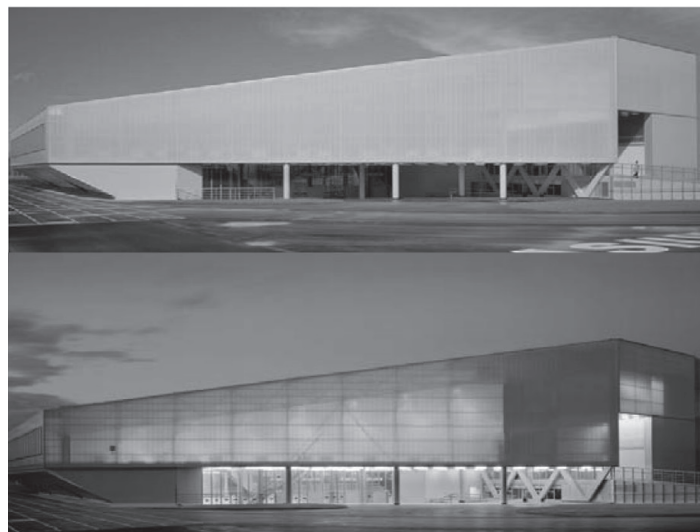
Studio Up (Toma Plejić i Lea Pelivan) nagrađeni su 2003. godine za projekt gimnazije i sportske dvorane u Koprivnici, na početku bujice natječaja koje je organizirala UHA. Činjenica da su oboje netom diplomirali i da su još bili u dvadesetim godinama života rječitro govori o energičnosti arhitektonske scene u današnjoj Hrvatskoj. Eksperimentalni radni model projekta uključivao je novi oblik partnerstva između privatnog i društvenog u Hrvatskoj. Društveni partner, grad Koprivnica, i njegov mladi i ambiciozni gradonačelnik Zvonimir Mršić ostvarili su suradnju s privatnim partnerom, Tehnikom, jednom od vodećih građevinskih tvrtki u Hrvatskoj, u financiranju projekta. Intenzivno uključivanje društvenog sektora s jasnim ambicijama dopustilo je dvojcu Studio Up da izađe iz programskog okvira i stvori novu javnu ustanovu, a ne naprosto školu i sportsku dvoranu. Suradnja s Tehnikom, koja je imala dvojaku ulogu investitora i naručitelja, dopustila je eksperimentiranje sa strukturom zgrade i također s njezinim inovativnim pokrovom od polikarbonatnih ploča. Takva programska i materijalna koncepcija, koju je omogućila spomenuta bliska suradnja, rezultirala je jednim od najzanimljivijih formalnih efekata

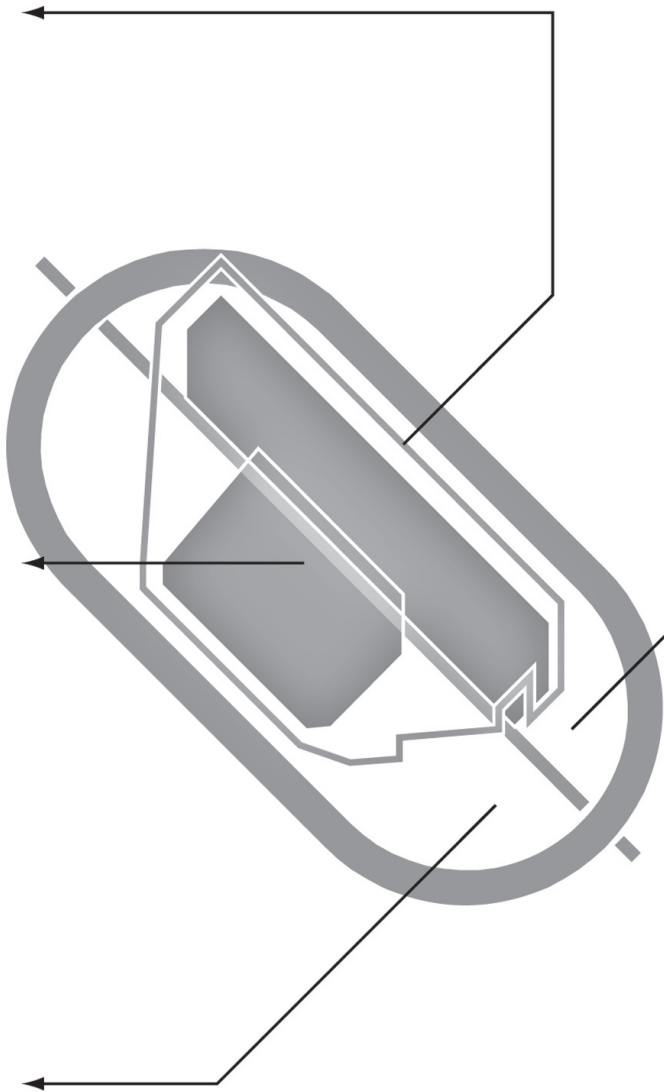
STUDIO UP, SREDNJA ŠKOLA I ZGRADA SPORTSKE DVORANE, KOPRIVNICA, 2003.-2006.

STUDIO UP, HIGH SCHOOL AND SPORTS HALL BUILDING, KOPRIVNICA, 2003-2006

High School and Sports Hall Building, Koprivnica, Studio Up, 2003-2006

Studio Up (Toma Plejić and Lea Pelivan) were awarded the High School and Sports hall project for Koprivnica in 2003 at the beginning of UHA's competition boom. The fact that both were recent graduates and still in their twenties speaks a great deal about the energy of the architectural scene in Croatia today. The experimental working model of the project involved a new form of public private partnership model for Croatia. The public partner, the city of Koprivnica with its young and ambitious mayor Zvonimir Mršić collaborated with a private partner, Tehnika, one of the leading construction firms in Croatia in funding the project. The close involvement of the public sector with clear ambitions allowed Studio Up to exceed the program brief, creating a new public institution, not just a school and sports hall. The collaboration with Tehnika, acting as an investor and contractor, allowed experimentation with the buildings structure as well as with its innovative lexan skin. This programmatic and material conception, enabled by this close collaboration, is also one of the buildings most interesting formal effects. The loose fitting lexan "outfit" floats around the high school and sports hall volumes tying them together into a kind of Koolhaas-ian "social condenser"





zgrade. Široko „odijelo” od polikarbonatnih ploča lebdi oko volumena gimnazije i sportske dvorane, povezujući ih u neku vrstu koolhaasovskog „društvenog kondenzatora”, čije se unutrašnje djelovanje projicira u stvarnom vremenu na izvanjski volumen.

Kritički pogled na postkritičnost iz hrvatske perspektive

U dosadašnjim stručnim prikazima hrvatske arhitekture progresivni lokalni trendovi obično su bili definirani s obzirom na translokalne: na primjer, Iblerovi rani radovi tumačeni su s obzirom na ekspresionizam, oni Radovana Nikšića s obzirom na *Team 10* i tako dalje. U mnogima od tih slučajeva je formalna sličnost djela lokalnih autora i globalnih trendova zastrla doista inovativne i jedinstvene modele praksi koje su ti autori morali razviti kako bi djelovali u izrazito nestabilnom hrvatskom kontekstu. *Postkritično* samo po sebi je teoretska analiza usredotočena na vidove prakse, a ne na stilske sličnosti. Taj način tumačenja arhitekture i arhitektonske prakse, s naglaskom na uzdizanju pragmatike arhitektonske proizvodnje na intelektualnu razinu, djeluje prilično korisno u kontekstu gdje se ni teorijski diskurs ni stilska uniformnost nikada nisu uspjeli sasvim ukorijeniti zbog nedostatka temelja koji su bili nužni za njihovo oblikovanje. Jedna od najsnažnijih kritika postkritičkog pristupa arhitekturi jest ta

da on nije kritičan, budući da mu nedostaju jasna oruđa za evaluaciju arhitektonskog rada, kao i politička pozicija postkritičnosti, koja bi mu omogućila da prihvati dominantnu paradigmu razvijenog kapitalizma bez njezina preispitivanja. Rani spisi Rema Koolhaasa predlažu alternativu eskapizmu arhitekture u smjeru teorije, ali i alternativu poslušnom prihvaćanju tržišnih sila. Arhitekt se mora upoznati s načinom na koji su druge struke naučile kanalizirati tržišne sile u svoju korist. Jedino će razumijevanjem tih mehanizama arhitekt moći prema njima zauzeti kritičku poziciju. Mogli bismo uočiti sličnost između te pozicije naspram dominantne paradigme kapitalizma i one naspram komunizma, kakvu je zauzeo Miroslav Krleža. Krležina koncepcija angažiranog umjetnika iznjedrila je lik koji koristi određene marksističke inovacije u mišljenju, karakteristične za ono vrijeme – dijalektiku i materijalizam – ali se ne pokorava neposredno volji Partije i njezinom programu. Umjetnik mora ostati individualistički kritičan i ne smije prihvatiti nikakvu dominantnu ideologiju.¹⁴ Ustrajanje Ljube Karamana na potrebi za novim teorijskim okvirom za razumijevanje rane hrvatske arhitekture, utemeljenim na metodi rada umjesto na stilskoj interpretaciji, nije bila samo strukovna, nego i politička pozicija. Zajednička stilska pozicija zahtijevala je određenu mjeru političkog konsenzusa i snagu da se najprije

whose inner workings are projected in real time onto the external volume.

A Critical view towards the Post Critical from the Croatian Perspective

In past scholarship on Croatian architecture local progressive trends have usually been defined in terms of more trans-local ones, so for example Ibler's early work was read in terms of Expressionism, Radovan Nikšić's in terms of *Team 10* and so on. In many of these cases the formal resemblance of these local authors' work to the these global trends eclipsed the truly innovative and unique modes of practice that these authors had to develop in order to work in the particularly unstable Croatian context. The Post Critical is itself a theoretical analysis focused on modes of practice more the stylistic similarities. With its focus on elevating the pragmatics of architectural production to an intellectual level this way of reading architecture and architectural practice seems quite useful for context where both a theoretical discourse and a stylistic uniformity were never able to fully take root due to a lack of the foundations necessary for their formation. One of the strongest critiques of the Post Critical approach to architecture is that is not critical, both in terms of lacking a

clear set of tools to evaluate architectural work as well as the more political position of the Post Critical to accept the dominant paradigm of late capitalism without questioning that paradigm. Rem Koolhaas's early writing suggested an alternative to the both the escapism of architecture towards theory as well as the submissive acceptance of market forces. The architect had to familiarize him or herself with how other disciplines have learned to channel these market forces to their benefit. Only by understanding these mechanisms could the architect become critical of them. One could propose a similarity in this position towards the dominant paradigm of capitalism and that of communism proposed by Miroslav Krleža. Krleža's conception of the engaged artists put forward a figure which utilized certain Marxist innovations of thought of the time, dialectics and materialism, without directly submitting to the will of the Party and its project. The artist had to remain individually critical and not accept any dominant ideology.¹⁴ Ljubo Karaman's insistence on the need for a new theoretical framework for understanding early Croatian architecture based on a method working instead of a stylistic reading was not only a disciplinary position but a political one. A common stylistic position required a degree of political consensus and power to both "read" and then enforce.

„interpretira”, a zatim i primijeni. Karamanova pozicija svojim je odbacivanjem potrebe za formulacijom stila zapravo učinila aktivnijima i arhitekta i teoretičara. Daljnji razvoj hrvatske arhitektonske kulture i teoretskog diskursa koji tu scenu okružuje u međusobnoj su ovisnosti. Uspjeh jednoga zasniva se na drugome.

¹ Michael Speaks, “After Theory”, *Architectural Record*, 6/2005., 73.

² *Ibid.*, 73.

³ *Ibid.*, 75.

⁴ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, The Monacelli Press, New York, 1978.

⁵ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, Grenada, London, 1980., 104.

⁶ *Ibid.*, 104.

⁷ Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995., 934.

⁸ Neven Šegvić, „Arhitektonska ‘Moderna’ u Hrvatskoj”, *Književna republika*, 3/1952., 179.

⁹ *Ibid.*, 179.

¹⁰ *Ibid.*, 183.

¹¹ Ljubo Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1930.

¹² *Ibid.*, 56.

¹³ Koolhaas, *Delirious New York*, 308.

¹⁴ Miroslav Krleža, „Dijalektički Antibarbarus”, *Pečat* (1939.), 8–9.

Karaman's position, by rejecting the need for formulating style actually provided more agency both to the architect and to the theoretician. The further development of a Croatian architectural culture and a theoretical discourse surrounding that culture are mutually interdependent. The success of one is predicated on the other.

¹ Michael Speaks, “After Theory”, *Architectural Record*, 6/2005., 73.

² *Ibid.*, 73.

³ *Ibid.*, 75.

⁴ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, The Monacelli Press, New York, 1978.

⁵ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, Grenada, London, 1980., 104.

⁶ *Ibid.*, 104.

⁷ Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995., 934.

⁸ Neven Šegvić, “Arhitektonska ‘Moderna’ u Hrvatskoj”, *Književna republika*, 179-185/1952., 179.

⁹ *Ibid.*, 179.

¹⁰ *Ibid.*, 183.

¹¹ Ljubo Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1930.

¹² *Ibid.*, 56.

¹³ Koolhaas, *Delirious New York*, 308.

¹⁴ Miroslav Krleža, “Dijalektički Antibarbarus”, *Pečat*, 8-9/1939.