

## АРХИТЕКТУРА НАМЕШТАЈА: употребни предмети у стваралаштву Мустафе Мусића

**Апстракт:** Предмет овог истраживања је стваралаштво архитекте Мустафе Мусића изван архитектонског пројектовања које се односи на дизајнирање употребних „арт објеката“ и специфичног комадног намештаја. У ужем одређењу предмет истраживања су „арт објекти“ *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)* из 1982. године, намештај дизајниран за београдски ноћни клуб „XL“ из 1995. године и *сто Амеба* из 2000. године. Предмет се анализира и тумачи увидом у примарне изворе, наиме пројектну, фотографску документацију, скице и каталоге. Принципи конципирања и реализације комадног намештаја и „арт објеката“ у овом истраживању третирају се као архитектонска категорија и вредан извор за ишчитавање рефлексија карактеристика архитектонског пројектовања на методологију дизајнирања намештаја. Документацију за дискусију употпуњују и забележени разговори са архитектом Мусићем, те се у раду поред научног метода анализе грађе, методолошког поступка студије случаја користи и метод прикупљања података – научни интервју.

Циљ овог истраживања је да се кроз анализу и систематизацију одабраних примера представи особеност стваралачког приступа архитекте Мусића и мапира методолошко полазиште аутора у свим областима његовог стваралаштва.

Паралелно са анализом стваралаштва Мустафе Мусића у области примењене уметности, истраживање прати рад значајних светских архитеката на пољу дизајнирања намештаја и употребних уметничких предмета. Са посебним акцентом на есеј аустријског архитекте Ханса Холлајна (Hans Hollein) *Све је архитектура (Alles ist Architektur)* из 1968. године, истраживање, поред приказивања и евалуације рада једног од значајних архитеката у Србији и региону бивше Југославије, отвара питање стваралаштва изван дисциплинарних граница.

**Кључне речи:** архитектура, Мустафа Мусић, намештај, *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, ноћни клуб „XL“

### Архитекта у улози дизајнера намештаја – од аутономног до друштвено ангажованог ствараоца

Када се о намештају говори са становишта архитектуре, обично се мисли на функционалистичко опремање ентеријера. Намештај се у контексту архитектуре доводи у везу са стилским одредницама ликовних уметности одређене епохе и појмом *тоталног уметничког дела (Gesamtkunstwerk)*. Намештај, такође, има критички карактер. Критички карактер намештаја резултат је потребе дизајнера да кроз производ комуницира на друштвеном и културолошком нивоу. У том смислу, дизајн намештаја, користи се као извор за ишчитавање методологије стваралаштва аутора, као и позиције њиховог дела унутар идеје о аутономији и хетерономији уметности.

Идеју *тоталног уметничког дела* увео је покрет сецесије (ар нуво, *Art nouveau*). Ова идеја односи се на изједначавање естетског и употребног на свим нивоима пројектовања. Белгијски архитекта Анри ван де Велде (Henry Clemens van de Velde) заговарао је јединствен метод пројектовања који би био подједнако применљив у пројектовању намештаја, ентеријера, грађевина од јавног значаја, и на урбанистичком нивоу. Са намером да се успостави стилски континуитет између унутрашњег и спољашњег простора, архитектура је обухватала целокупну проблематику производње: намештај, покућство, зидове и слично. Последично, архитекта је, као носилац целокупног пројекта, поред пројектантске, преузео на себе и улогу дизајнера намештаја и употребних предмета.

Полемике против сецесије започео је архитекта Адолф Лос (Adolf Loos) алегоријском сатиром о „сиромашном малом човеку“ који ангажује сецесионистичког дизајнера да унесе уметност „у све ствари“ (Loos 1982: 125). У есеју *Орнамент и злочин (Ornament und Verbrechen)* из 1908. године, Лос је критику усмерио против стилских одлика сецесионистичког покрета али и запостављања друштвених проблема посматраних у

\* Марија Зечевић, студент докторских академских студија – Архитектура и урбанизам, Архитектонски факултет Универзитета у Београду

\* Оливера Станковић Грујичић, студент докторских академских студија – Архитектура и урбанизам, Архитектонски факултет Универзитета у Београду



1. Мустафа Мусић, *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, 1982; фото-документација архитекте Мустафе Мусића  
1. Mustafa Musić, *Table (of a Player, Shooter, Philosopher)*, 1982; photo documentation of architect Mustafa Musić

границама економије и технике.<sup>1</sup> Лос је направио кључну разлику између орнаментике сецесије и логике класичног орнамента. Ова парадигматска промена поимања орнамента, стандардизације и индустријских производа представљала је кључни параметар модернистичке естетике и утицала је на измену пројектовања на свим нивоима (Münz and Künster 1966). Промена која је унела инжењерску логику и друштвени аспект у пројектовање утицала је на приступ концепту уметничког јединства.

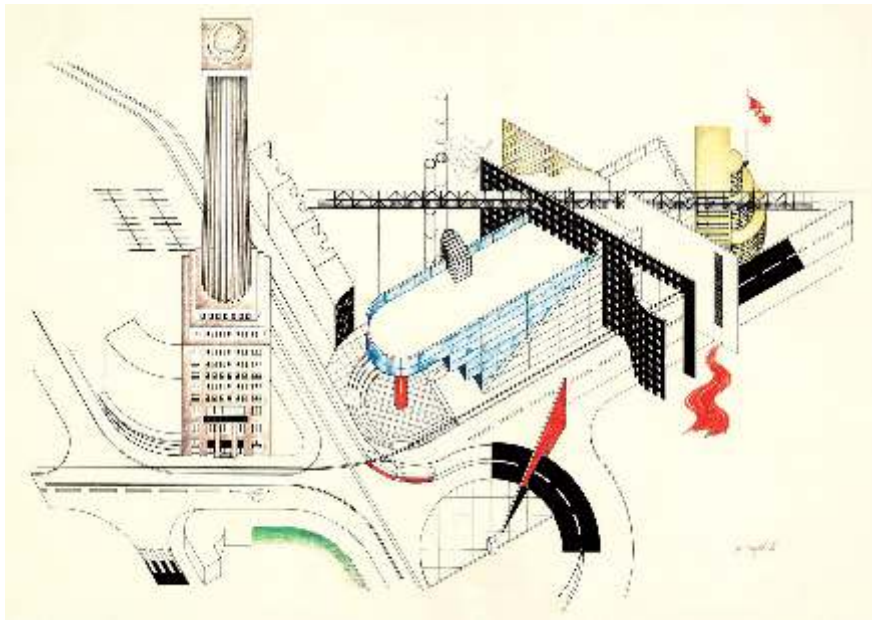
Концепт *тоталног уметничког дела* наставио је да се развија у првој половини XX века кроз школу „Баухаус“ (*Bauhaus*) и холандски покрет Де Стајл (*De Stijl*). Баухаус је концепту тоталног дела уметности и заната дао нови карактер, кроз демистификацију архитекте као универзалног уметника, инжењерску естетику и наглашену функционалност објекта. Принципи тродимензионалног обликовања и инжењерски приступ материјалима дали су пројектовању употребних предмета израз архитектонске форме (Wingler 1969).

Јединствени тродимензионални принцип уочава се и унутар неопластичког покрета Де Стајл, предвођеног архитеком Херитом Ритвелдом (Gerrit Rietveld). Ритвелд је 1917. године извео чувену *Црвено-плаву столицу* (*Rood-blauwe stoel*), која је била пример пројекције неопластичке естетике у стварну тродимензионалност. Рад архитекте Ритвелда у периоду од 1918. до 1920. године

био је усмерен ка производњи „елементарног“ намештаја, да би потпуни тродимензионални систем пројектовања постао очигледан у Ритвелдовом пројекту за радну собу др Хартога (Dr. Hartog), изведеном у Марсену (Maarsse) 1922. године. Годину дана касније, Ритвелд ће дизајнирати чувену *Берлинску столицу* (*Berlijnse stoel*), чијом ће конструкцијом и обликом буквално скицирати модел просторне структуре куће „Шредер“ (*Schröderhuis*; Frempton 2004). Иако измењен кроз Баухаус и Де Стајл, концепт *тоталног уметничког дела* задржао је идеју јединственог метода пројектовања применљивог и у пројектовању намештаја, и у пројектовању архитектонских објеката.

Критички аспект употребних предмета, намештаја и архитектонског објекта посебно се уочава у другој половини XX века, са слабљењем модернистичке идеологије. Слабљење модернистичке идеологије припремило је терен за критику начелних пројектантских претпоставки и идеје о јединству заснованом на чврстој вези архитектуре, уметности и заната. Критици је посебно допринео есеј архитекте Ханса Холајна (Hans Hollein) *Све је архитектура* (*Alles ist architectur*) из 1968. године. Аустријски архитекта Ханс Холајн, указао је на ограниченост традиционалне дефиниције архитектуре и њене улоге. Он је сматрао да је дотадашњи приступ пројектовању у новонасталом културолошком контексту знатно изгубио на значају, те да је окружење у целини предмет наше пажње, као и сви медији који га контролишу (Hollein 1968: 2). Овај есеј је учврстио позицију

<sup>1</sup> Адолф Лос критиковао је и рад архитеката Јозефа Олбриха (Josef Maria Olbrich) и Јозефа Хофмана (Josef Hoffman), наводећи да су они, под изговором увођења стила, „присвојили и искварили породични намештај“ (Perović 1997: 552).



2. Мустафа Мусић, *Славија са мог прозора*, аксонометријски приказ, 1980; документација архитекте Мустафе Мусића  
 2. Mustafa Musić, *Slavija through My Window*, 1980, axonometric representation; documentation of architect Mustafa Musić

експерименталних приступа у архитектури и дизајну у периоду седамдесетих година XX века и допринео је развоју критичког израза у пројектовању.

У контексту дискусије о експерименталној и критичкој архитектури и дизајну важно је тумачење италијанске „радикалне“ сцене у периоду од 1963. до 1973. године. Ову сцену је обележио рад архитектонских и дизајнерских група чије се полазиште темељило на преиспитивању модернистичке доктрине на свим нивоима пројектовања. Експерименталне архитектонске и дизајнерске праксе формирале су се око појма „радикалног“, који је пропагирао италијански часопис *Казабела* (*Casabella*). Термин „радикално“ користио је и архитекта Франко Рађи (Franco Raggi) при опсивању експерименталних дела својих савременика, а као критичку реакцију на основе модерне архитектуре, дизајна, и друштва са марксистичког становишта (Raggi 1974). Италијанска „радикална“ архитектура и дизајн заснивали су се на радној филозофији која је показивала да велике структурне утопије постају све мање ефикасне у поређењу са формалним културним и производним системима. Ови системи доводили су у питање границе архитектуре и дизајна као посебних дисциплина, а развијали су се око идеје *антидизајна* (*Anti-Design*) културе.

Концепт *антидизајна* био је одговор на логистичку и обликовну детерминисаност *тоталног дизајна*. Чланови групе *Суперстудио* предлагали су нове функционалне просторе за живот лишене сувишних предмета (Lang and Menking 2003). *Суперстудио* је покренуо

питања којима су се бавиле генерације архитеката и дизајнера. *Студио „Алхемија“* (*Studio Alchimia*), који је основао архитекта Алесандро Гверијеро (Alessandro Guerriero), промовисао је концепт прототипа, експерименталног објекта израђеног од јефтиних и лако доступних материјала. Експериментални карактер прототипа представљао је критички одговор на формалну предвидивост објекта насталу унутар идеје о јединственој методологији применљивој на све нивое пројектовања и производње.

У савременом контексту интердисциплинарности, „стара расправа“ о *тоталном уметничком делу* води се на нови начин. Према тумачењу Хала Фостера (Hal Foster), у савременом свету поново влада дизајнер, који „радосно жртвује полуаутономију архитектуре и уметности манипулацијама дизајна“ (Foster 2006: 29). С тим у вези, савремени дизајн намештаја који су израдили архитекти одражава став према форми, материјалу и водећим технологијама, али садржи и уметнички аспект, истраживачки карактер и критички израз. У том смислу, издваја се рад архитекте Рема Колхаса (Rem Koolhaas) за међународну фирму намештаја „Кнол“ (*Knoll*), те рад Захе Хадид (Zaha Hadid), Жана Нувела (Jean Nouvel) и других.

Тумачење *тоталног уметничког дела* и критичког приступа дизајну значајно је за разумевање карактера стваралаштва Мустафе Мусића, које се одвија у односу на ове концепте. Истражујући унутар два различита концепта, архитекта Мусић развија специфичну ликовност карактеристичну за *тотални дизајн* и критички израз

особен *антидизајну*. Његово свеобухватно дело, које укључује експериментална истраживања, архитектуру, ентеријер, дизајн намештаја и „арт објекте“, дало је посебан допринос српској културној сцени након седамдесетих година XX века. У овом раду, стваралаштво архитекте Мустафе Мусића у области дизајна намештаја и „арт објеката“<sup>2</sup> прати се паралелно са сазревањем његове архитектонске мисли, критичким сензибилитетом и склоношћу ка авангарди.

### Стваралаштво архитекте Мустафе Мусића у области дизајнирања „арт објеката“ и специфичног комадног намештаја

„Арт објекти“ Мустафе Мусића *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)* (сл. 1) израђени су 1982. године за потребе изложбе *Антологија: пост-модерна у Београду*, одржане у Салону Музеја савремене уметности у Београду.

Инсталација *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, посматрана у контексту постављања појединачних објеката у оквиру заједничке композиције, као и у ликовном речнику, недвосмислено подсећа на познату скицу архитекте *Славија са мог прозора* (сл. 2) из 1980. године. Ова скица сматра се иницијалним извором Мусићевог укупног стваралаштва (Josifovski i Stanković 2012).

Уколико бисмо пошли од претпоставке да постоји аналогија између скице *Славија са мог прозора* и инсталације *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, неопходно би било тумачити присутну постмодернистичку иконографију. Укупни ликовни доживљај резултат је коришћења метода „увођења гафа“ у композицију, која се заснива на осећају за парадокс и која омогућава да „различите ствари опстану једна уз другу“ (Venturi 2008: 33). Овај метод представља постмодернистичку тенденцију усмерену ка стварању композиције вишег реда компилирањем историјских стилова. Ради се о еkleктичком историцизму пажљиво одабраних извора, што је одлика радова појединих архитеката, попут Роберта Вентурија (Robert Venturi) и Мајкла Гревса (Michael Graves). Ови архитекти унели су иновације у област дизајна намештаја и употребних предмета постмодернистичке ликовности.<sup>3</sup>

Појединачно посматрани „арт објекти“ *Сто Играча*, *Сто Стрелца* и *Сто Мислиоца* поседују

сопствено „фигурално значење“ (Blagojević 2013: 775) и уводе нове променљиве у истраживање Мусићевог стваралаштва.

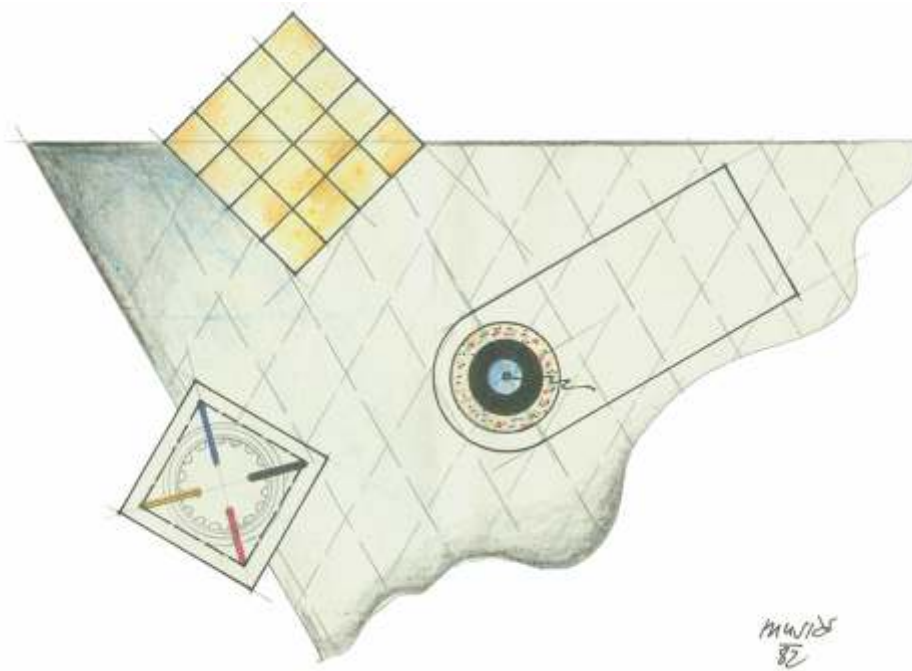
Оно чиме се *Сто Мислиоца* издваја јесте утисак компактнoг геометријског волумена који је наглашен неспецифичном материјализацијом. Наиме, дрвено тело објекта континуално је обложено керамичким плочицама серијске производње, формата 15×15 цм. Типске плочице евоцирају идеју растера. Са становишта архитектонског пројектовања, растер-мрежа реферира на две супротстављене идеологије: структурирани пројектни и обликовни систем који се везује за модерну архитектуру и латентну професионалну репресију, са једне, и на почетну фазу архитектонског промишљања, са друге стране (Woertman 2005). Употреба растера за обликовање геометријског волумена објекта *Сто Мислиоца*, посматрана са аспекта постмодерне архитектуре, упућује на критику професионалног конзервативизма. Поред тога, хомогено обликовање објекта учвршћује његов архитектонски тоталитет. На тај начин објекат постаје аутореферентан унутар композиције, што потврђује његово контемплативно порекло. У контексту обликовања издваја се блискост између објекта *Сто Мислиоца* и деценију старијег стола *Квадерна (Quaderna)* италијанске групе *Суперстудио*.<sup>4</sup> На скици (сл. 3) се запажа да растер-мрежа коришћена на поду инсталације *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, као и на скици *Славија са мог прозора*, представља део артифицијалног пејзажа и преко ње се успоставља присуство објеката композиције.

Оно чиме се издваја *Сто Играча* јесте познати цитат античког стуба. Антички стуб је један од кључних параметара који доминира Мусићевим композицијама. Тако се на скици *Славија са мог прозора* уочава дорски стуб – цитат Лосове куле „Чикаго Трибјун“ (*Chicago Tribune Tower*). У објекту *Сто Играча*, Мусић користи сегмент античког стуба, постамент и део корпуса како би постигао утисак дотрајалог, археолошког узора. Класичном реперу, искоришћеном за постамент стола, архитекта супротставља лагану, транспарентну плоху. Ова плоха израђена је од плексигласа и повезана са ногом стола – базом, челичним жицама црвене, жуте, беле и црне боје. Детаљ везе челичних жица и транспарентне плохе одаје утисак „електрифицираности“ (Blagojević 2013: 773). Овај утисак не би требало да изненађује имајући у виду време када је објекат дизајниран, у којем се уочава мистификовање електронике и испитивање њеног утицаја на дизајн и нову функционалност. С тим у вези, могуће је поставити концептуалну и обликовну аналогију

<sup>2</sup> Термин преузет од архитекте Мустафе Мусића; означава уметничке предмете који могу имати употребну вредност.

<sup>3</sup> Роберт Вентури је као дизајнер намештаја радио за фирму „Кнол“ од 1978. до 1984. године, када је произвео Вентуријеву колекцију (Venturi Collection) столица у девет серија. Мајкл Гревс се бавио дизајном намештаја и предмета за ручавање за компаније као што су „Дизни“ (Disney), „Алеси“ (Alessi) и „Филипс електроникс“ (Phillips Electronics).

<sup>4</sup> Познато је да је група у свом раду конотирала графизам растера. *Сто Квадерна* производи се и данас у оквиру програма италијанске фирме намештаја „Занота“ (Zanotta).



3. Мустафа Мусић, *Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца)*, скица, 1982; документација архитекте Мустафе Мусића  
 3. Mustafa Musić, *Table (of a Player, Shooter, Philosopher)*, sketch, 1982; documentation of architect Mustafa Musić

између Мусићевог објекта *Сто Играча* и стола *Дрхтеће структуре* (*Le Structure Tremano*) италијанског архитекте Етореа Сотсаса (Ettore Sottsass). Поред тога, у објекту архитекте Мусића, у „електрифицираном“ детаљу, споју старе и нове парадигме уочавају се осећај за ликовни парадокс и критички опрез. Субверзивни спој компоненти у раду Мустафе Мусића представља метод постмодерног компоновања (Adamson and Pavitt 2011).

*Сто Стрелца* је низак сточић, израђен од провидне танке термопластике. Ову крхку, конзолну структуру придржава суптилни ослонац у форми цеви од прохрома. Прохромска цев интерпретирана је као јарбол-застава додавањем комада црвеног троугластог текста. Тај шаљиви коментар тријумфа уочава се и у аксонометријској скици *Славија са мог прозора*, као и у скици *Искусство са градом*, из 1985. године. Овај дискретни мотив победе архитектуре постмодернизма над завештањем модерне вешто кокетира са осталим елементима целокупне композиције. Употреба црвеног клина у Мусићевом раду уочава се у оквиру урбане инсталације *Форум – црвеним клином против белих*, која је изведена 1982. године. Урбана инсталација *Форум* реинтерпретира у тродимензионалној поставци концепцију коју је Ел Лисицки (Эль Лисицкий) изнео у пропагандном постеру *Удари беле црвеним клином! (Клином красным бей белых!)* из 1919. године. Црвени клин симболизује „нове идеје које се обрачунавају и атакују на

учмалост владајуће праксе“ (Josifovski i Stanković 2012: 34).

Појединачна анализа „арт објеката“ издвојила је извесне аналогije које указују на упућеност архитекте Мусића у актуелна дешавања у области експерименталног дизајна. Поред тога, у раду Мустафе Мусића уочава се наклоност ка критичком приступу, који су радикалне групе упућивале модернистичкој доктрини. Критички карактер стваралаштва архитекте Мусића експеримент и истраживање у пројектовању обележили су његово стваралаштво током осамдесетих година и издвојиле га изван „општих места“ *mainstream* архитектуре у Београду (*ibid.*: 17–21).

Док је осамдесете године обележило отварање према свету, промоција постмодерних идеја, и оптимизам, за деведесете су карактеристични конфузија, контрадикторности, и двосмерна културна изолованост. Нестабилна друштвена сцена деведесетих одразила се и на архитектуру. Услови у којима настаје архитектура у Србији у периоду 1990–2000. дивергентни су општем успону на светском нивоу (Абрамовић 2007). Застој у градњи током деведесетих година, утиче на развој ентеријерског покрета.

Београдски *pleasuredome* (кућа задовољства), како је Дејан Ећимовић назвао Ноћни клуб „XL“, пројектован 1995/1996. године (Ећимовић 1997), јесте простор у којем Мусић легитимише властите културне



4. Мустафа Мусић, Барска столица за Ноћни клуб „XL“, 1995/1996; фото-документација архитекте Мустафе Мусића  
4. Mustafa Musić, Bar stool for nightclub "XL", 1995/96; photo documentation of architect Mustafa Musić



5. Мустафа Мусић, Барска столица за Ноћни клуб „XL“, скица 1995/1996; документација архитекте Мустафе Мусића  
5. Mustafa Musić, Bar stool for nightclub "XL", sketch 1995/96; documentation of architect Mustafa Musić

афинитете и развија трансмодерну поетику (Josifovski i Stanković 2012: 60). Простор који је био предмет адаптације изграђен је 1934. године. Мусићева идеја била је да се оствари синтеза духа места, обележеног мешавином поетика ар декоа (*Art Deco*) и раног модернизма са савременим дизајном. Попут архитекте Френка Лојда Рајта (Frank Lloyd Wright), Мусић сматра да намештај треба да буде у хармонији са објектом. Овакав приступ заснива се на идеји уметничког јединства. Мусић користи термин „тотал дизајн“, који се најверније ислутрује примером Ноћног клуба „XL“. У интервјуу објављеном у књизи *Ауторска позиција архитекте Мустафе Мусића*, архитекта наводи: „Када је реч о тзв. тотал дизајну, моји радови извесно носе то обележје (...) простори су обрађивани до најситнијих детаља (најчешће уникатних) како би били што боље саображени са целином и допуњавали утисак о њој, чак све дотле да се сугеришу уметнички предмет или ћилим који употпуњују призор.“ (*ibid.*: 85)

Простор је осмишљен као мултифокалан, где су тежишне тачке најзначајнији елементи ентеријера: степениште, које повезује приземље и галерију, а чији је подест обешен затегама о таваницу, и „модулори“, који евоцирају Ле Корбизјеов (*Le Corbusier*) антропометријски модел, први пут употребљени у ентеријеру као просторне структуре. Како архитект Мусић наводи у пратећем тексту пројекта, они представљају материјали-

зовану реминисценцију на класичне атласе-носаче сценског портала старе сале као и везу са неомодерном поетиком дизајна ентеријера. Међу намештајем пројектованим за простор ноћног клуба издвајају се и барске столице, као и клуб сто и столице.

Барска столица (сл. 4) направљена је од челичних цеви различитих профила и ламелираног дрвета (за седиште и наслон). Ослања се на три ноге – ослонца, који у основи дефинишу једнакостраничан троугао, а који су разупрти и повезани са два појаса хоризонталних пречки прилагођених различитим висинама корисника. Једнакостранични троугао уписан је и у тежишту седалног дела барске столице. У скици за столицу (сл. 5) препознаје се симболика забоденог мача, који овде има функцију стожера, и ослонца за наслон столице. Стожер је као појам заступљен у неколико архитектонских пројеката архитекте Мусића. Симболички може се наћи у пројектима *Кућа у кући*, из 1973. године, и *Тенис клуба „Врачар“*, из 1994–1997. године, где архитекта упућује на човекову потребу за просторном тачком ослонца као местом идентификације (Josifovski i Stanković 2012: 27–28).

Лаким и динамичним барским столицама, супротстављене су јасно дефинисане геометризоване вертикале заступљене на клуб столовима и столицама као естетски контрапункт кривуљама. Ова дрвена гарнитура обликовно асоцира на рад архитекте Чарлса Ренија



6. Мустафа Мусић, *Ниска столица и сточић за Ноћни клуб „XL“*, 1995/1996; фото-документација архитекте Мустафе Мусића  
6. Mustafa Musić, *Low chair and table for nightclub XL*, 1995/96; photo documentation of architect Mustafa Musić

Мекинтоша (Charles Rennie Mackintosh) у области дизајна намештаја. У том погледу, дрвена столица и сто (сл. 6) за Ноћни клуб „XL“ представљају екскурсу у пројектовању намештаја архитекте Мусића. Трагајући за инспирацијом архитекте, асоцијације се могу наћи у Рајтовој столици *Буре* (*Barrel Chair*) из 1937. године.

Сточић са кружном плохом и укрштеним дрвеним ногама квадратног пресека може се поставити у аналогни однос са намештајем који је Рајт пројектовао за фирму „Херитаџ-Хенредон“ (*Heritage-Henredon*), а посебно са кружним трпезаријским столом *Округли сто за ручавање „Талијесин“* (*Taliesin Group Round Dining Table*) из 1955. године

Наслон барске столице из Ноћног клуба „XL“ из 1995. године, постаје радна површина стола *Амеба* из 2000. године. Дрвени сто *Амеба* (сл. 7) уобличен је у радни сто са фиокама и аморфном амебоидном радном површином. Дистрибуција радног простора на столу прилагођена је појави персоналних рачунара. Коришћење персоналних рачунара променило је приступ дизајнирању радног стола у складу са новим потребама рада на рачунару. У том смислу, шири део стола *Амеба* искоришћен је као простор за тастатуру и екран, док је ужи део стола намењен писању. Појам стожера овде је недвосмислен: нога стола, купастог облика, прецизно је својим врхом „забодена“ у тло. Лаганој форми стола *Амеба* тежину дају геометризоване фиоке распоређене на супротној страни, ослоњене на зарубљене подударне ножице купастих базиса и наткривене амебоидном радном површином.



7. Мустафа Мусић, *Сто „Амеба“*, 2000; фото-документација архитекте Мустафе Мусића  
7. Mustafa Musić, *table Amoeba*, 2000; photo documentation of architect Mustafa Musić

Такође, може се издвојити утицај скандинавског обликовног приступа. Тако је могуће уочити утицај завојитих форми Алвара Алта (Alvar Aalto), утицај стола *Кафе-стоцић „Амеба“* (*Amoeba coffee table*) Џенса Ризома (Jens Risom) из 1941. године, или утицај писаћег стола Анрија ван де Велде из 1896. године, „импресивног по свом радикализму и строгим облицима“ (Pevsner 2005: 84). Основну аналогију треба, међутим, тражити у Мусићевим ранијим радовима за које је карактеристична примена таласастих зидова. Међу таквим пројектима издвајају се: *Славија са мог прозора* (1980), *Беотурс* (1989), студија *Искусство са градом* (1985). Аморфни облик се може видети и на архитектонским пројектима који настају у исто време кад и пројектовани „арт објекти“: у основи зида (опне) за Тенис клуб „Врачар“ (1994–1997), на *Вили С* (1997–2000), где дворишна фасада крије неправилну линију у приземном делу, у слободној форми насталој „вијугањем“ просторне линије око ортогонално постављених стубова (Josifovski i Stanković 2012: 66).

Извесно је да архитекта Мусић аморфним лаганим формама увек даје контрапункт у виду стожера, како на својим архитектонским објектима, тако и на употребним предметима. Сто *Амеба* и *Вила С*, пројектовани и изведени закључно са 2000. годином, упућују на време и пројекте који следе, и развој идеја базираних на биомимикрији.

## Уместо закључка: разговор са архитектором Мустафом Мусићем

Уместо структурирања закључног разматрања, рад је заокружен разговором са архитектором Мусићем о правилима које су уочене током истраживања. Кроз дијалог са архитектором постигнут је поуздан увид у његов специфичан приступ пројектовању као свеобухватном стваралачком и критичком акту.

*Чињеница је да су архитекти, поред остварења у области архитектуре, познати и по дизајну намештаја. Да ли се дизајнирање намештаја може тумачити као лак експеримент провере превођења естетских начела у тродимензионалну реалност или се ради о потреби да се заокружи целина у тоталном обликовном јединству?*

**Мустафа Мусић:** Ради се и о једном и о другом, јер ови процеси најчешће теку у оба смера. Некада је естетска и идејна начела лакше разматрати и саопштити кроз малу форму попут намештаја, а понекад је дизајн намештаја последица саображавања ових елемената са укупном идејом о кући и амбијенту. Дакле, некада је значајнији ауторски и идејни став, а у неким ситуацијама је то пре последица контекста у коме се делује. У првом случају, то је најчешће последица позиције архитекте, најчешће на почетку каријере, када и нема других могућности изражавања својих идеја кроз веће поруџбине.

*Анализа инсталације Сто (Играча, Стрелца, Мислиоца) показала је аналогије са стваралаштвом радикалних италијанских дизајнера. Познато је да су чланови радикалних група користили дизајн као критичко средство усмерено модерничкој доктрини. Имају ли „арт објекти“ критички потенцијал?*

**Мустафа Мусић:** Ове ствари имају и критички потенцијал. И оне су, као и моја архитектура, снабдевене критичким ставом у односу на текућу еснафску праксу. Архитектура и намештај имали су кроз мој рад сличне одлике, само је на почетку каријере нешто лакше било рећи кроз приступачнији медиј какав је намештај, посебно за слободног уметника у то време без већих поруџбина. Када је реч о синхронизитету са сличним појавама у Европи тога времена, рекао бих да он сигурно постоји, поготову што су и многи напредни архитекти Европе и света тога времена само тако и могли да презентују своје идеје. Мислим ту првенствено на Адолфа Наталинија (Adolfo Natalini), Ханса Холајна, а доцније и на нешто млађу генерацију: Старка (Philippe Starck), Колхаса, Родерса (Richard Rogers), Заху Хадид...

*Анализом „арт објеката“ насталих за Ноћни клуб „XL“ и стола Амеба осећа се носталгично трагање за периодом модернизма, сецесије и ар декоа. Да ли је контекст ноћног клуба наметнуо такав осврт и утицао и на форму стола Амеба, односно наставио да се рефлектује на Ваше пројекте?*

**Мустафа Мусић:** Контекст и задатак за Ноћни клуб „XL“ свакако су у извесној мери опредељујући код исказа који се тиче „тотал дизајна“ овог ентеријера, па тиме и намештаја, али се то згодно сложило и са мојим личним афинитетима.

*На постеру Лична карта М.М./// културна мапа XX века уочавају се имена архитеката Чарлса и Реја Имса (Charles Ormond Eames and Ray Eames), познатих и по пројектовању намештаја. Да ли је заправо њихов утицај прикривен у пројектовању „арт објеката“ које Ви стварате?*

**Мустафа Мусић:** Утицај ових људи, као и лична наклоност према њиховом раду, јесу несумњиви. Кувана шперплоча, која је затим савијана и обликована, проистекла је из послератног периода у САД. Поменути тандем је на почетку пројектовао протезе за рањенике и инвалиде, које су се производиле описаном технологијом. Вреди истаћи да је из тог искуства деривиран намештај какав знамо, који је јефтин и ергономичан – прати тело попут протезе. Мени је лично та врста намештаја блиска, вероватно и зато што сам у детињству био у непосредном контакту са таквом врстом намештаја, у време када сам седео у ђачким клупама и столицама, дизајнираним по овим принципима.

*Есеј Ханса Холајна Све је архитектура дао је легитимитет различитим видовима архитектонског понашања. Ваш рад је, извесно, свеобухватан. Бавили сте се „папирном архитектуром“, дизајном намештаја, „арт објектима“; били сте један од оснивача групе М.Е.Ч., градили објекте, бавили се унутрашњим уређењем и успешно завршавали конкурсе. Ако би требало да издвојите кључне дисциплине и појмове Вашег стваралаштва, који би то појмови били?*

**Мустафа Мусић:** Ја све то видим као једно, будући да архитекта све то деривира из личне менталне лабораторије, саопштавајући тако своје идејне и естетске ставове. Стога није чудно што у радовима веома удаљеним по дисциплини, па чак и теми, препознајемо исту особу. Ако бих ипак хтео да издвојим неке аспекте свога деловања, онда бих ове појмове поређао на следећи начин: архитектура, ентеријер, урбанизам, теорија цртеж, дизајн намештаја, графички дизајн, фотографија...



## ЛИТЕРАТУРА

- Blagojević, Lj. 2013  
The post-modernist turn and spectres of criticality in postsocialist architecture: 'one:table' at the Venice Biennale 2012, *The Journal of Architecture* (available through Narodna Biblioteka Srbije), 18, 6: 761–780.  
<http://dx.doi.org/10.1080/13602365.2013.857707>  
[приступљено 20. 04. 2014.]
- Josifovski, M. i Stanković, O. 2012  
*Autorska pozicija arhitekta Mustafe Musića*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Adamson, G. and Pavitt, J. 2011  
*Postmodernism: style and subversion, 1970–1990*, London: V&A Publishing.
- Venturi, R. 2008  
*Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi*, prevod Olga Popović, Beograd: Građevinska knjiga.
- Абрамовић Милетић, Љ. 2007  
*Паралеле и контрасти: српска архитектура 1980–2005*, Београд: Музеј примењене уметности.
- Foster, H. 2006  
*Dizajn i zločin (i druge polemike)*, prevod Goran Vujasinović, Zagreb: V.B.Z.
- Pevsner, N. 2005  
*Izvori moderne arhitekture i dizajna*, prevod Dragoljub Vidić, Beograd: Građevinska knjiga; Novi Sad: AMB grafika.
- Woertman, S. 2005  
The distant winking of a star, or the horror of the real, in: *Exit Utopia: architectural provocations, 1956–76*, ed. M. Schaik and M. Otakar, Munich: Prestel.
- Lang, P and Menking, W. 2003  
*Superstudio: life without objects*, Milan: Skira.
- Ећимовић, D. 1997  
Ko to tamo peva, *Kvadart* (Beograd) 06: 86–88.
- Krauss, R. 1997  
*The originality of the avant garde*, London: The MIT Press.
- Turnikiotis, P. 1997  
Adolf Los: Tekstovi, projekti, zgrade, u: *Istorija moderne arhitekture: antologija tekstova*. Knjiga 1. Koreni modernizma, prir. M. R. Perović, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 550–574.
- Loos, A. 1982  
The poor little rich man, in: *Spoken into the void: collected essays 1897–1900*, transl. Jane O. Newman and John H. Smith, Cambridge: MIT Press.
- Raggi, F. 1974  
Opposition architecture, *Casabella* (Milano) 386: 39.
- Wingler, H. 1969  
*The Bauhaus: 1919–1933* Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, Cambridge and London: MIT Press.
- Hollein, H. 1968  
Alles ist Architectur, *Bau* (Wien) 1/2: 2–27.
- Münz, L and Künster, G. 1966  
*Adolf Loos: pioneer of modern architecture*, London: Thames & Hudson.

## Summary

MARIJA ZEČEVIĆ  
OLIVERA STANKOVIĆ GRUJIČIĆ

### ARCHITECTURE OF FURNITURE: Utility Objects in the Opus of Mustafa Musić

The object of the present research is the opus of architect Mustafa Musić which developed apart from his architectural designs, which comprises the design of „art objects“ and specific pieces of furniture. In the first part of the essay, titled “Architect as Designer of Furniture – from an Autonomous to the Socially Engaged Creator”, the authors explain the idea of design of utility objects through the concept of “Total Work of Art” and give a survey of the genesis of this idea since the Secession movement, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, until today. In a review of radical architectural and design breaking forth, especially characteristic for the Italian art scene during the 1960s and the 1970s, and in a review of Hans Hollein “Alles ist architectur”, from 1968, the authors introduced into this essay an aspect of criticism from which they proceeded to the analysis of the opus of this architect. In the second part of the essay, titled “The Opus of Architect Mustafa Musić in the Realm of Design of Art Objects and Specific Pieces of Furniture”, the authors follow the course of

maturation of postmodernist thought in the works of the architect, based on the analysis of installation “Table (of Player, Archer, Thinker)” from 1982. In this research, the authors singled out the analogous positions in international, radical, practice in furniture design, that are presumed to be critical and professional models for Musić, the architect. In addition, in this part of the essay, the authors analyzed also the period of cultural isolation from 1990 to 2000 and Musić's creations from this period. Researched are the models and the concepts of utility objects designed for nightclub “XL” 1995/97, and table “Amoeba” from 2000.

Instead of structuring of a conclusion, the authors rounded up the arguments exposed in the essay with an interview with Mustafa Musić concerning the principles noted during the research. Through this dialogue with the architect, the authors achieved a reliable insight into his specific approach to design as comprehensive artistic and critical actions.

---

\* Marija Zečević, Ph.D. Candidate, Architecture and Urbanism, Faculty of Architecture, University of Belgrade

\* Olivera S. Stanković Grujičić, Ph.D. Candidate, Architecture and Urbanism, Faculty of Architecture, University of Belgrade