

Dragana Konstantinović, Aleksandra Terzić
*Nove funkcije jugoslovenskog
memorijalnog nasleđa u digitalnom
okruženju¹*

725.945:004.9(497.1)

DOI [10.18485/fdu_dhkum.2021.ch15](https://doi.org/10.18485/fdu_dhkum.2021.ch15)

Uvod

Teorija funkcija u arhitekturi mogući je interpretativni alat arhitektonske teorije i prakse. Zasnovana je na ideji o postojanju višestrukih funkcija arhitekture, izvan utilitarne koja se posmatra kao osnovna, za arhitekturu određujuća funkcija, kojim se delo primarno i kvalifikuje u domen arhitektonskog stvaralaštva. Sistem ostalih funkcija izgrađuje se u procesu projektovanja, eksploatacije, tumačenja i interakcije, upućujući na značaj arhitektonskog dela kao „socijalnog objekta“, duboko ukorenjenog u kontekst i vreme. Tako, društvena funkcija arhitektonskog dela izgrađuje se upravo na interakciji društva sa tim delom, kroz koju se, zatim, izgrađuje sistem značenja arhitekture. Ova interakcija „projektovana“ je kroz društveni program, koji se zatim oslikava na arhitektonski program, definišući tako set potencijalnih funkcija arhitektonskog dela u prostoru i vremenu.

Teorija funkcija oslonjena je i na Ekove postavke otvorenog dela, bogatog interpretativnog okvira savremene umetnosti, kojim

1 Ovaj rad je podržan od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja kroz projekat broj 451-03-68/2020-14/200156: „Inovativna naučna i umetnička istraživanja iz domena delatnosti FTN-a“.

delo ostaje otvoreno za različite interpretacije u različitim vremenskim ravnama. Bogatstvo i dijapazon interpretativnih okvira posmatranog dela razume se kao njegova vrednost, ali i posledica novog uspostavljanja „formacija funkcija“, koje su „prostorno-vremenski iseći u konstantnom toku rekonfiguracije njihovih pozicija“ (Žugić, 2017: 58).

Ovakvo posmatranje arhitekture omogućava nam da se istražuju različite relacije arhitektonskog dela i konteksta, kao posledica izmena tog istog konteksta. Savremeno doba, međutim, otvorilo je i pitanje novog kvaliteta odnosa delo-prostor/kontekst, uvođenjem pojma *digitalni prostor*, koji donosi novi set interpretativnih alata, u interakciji koja je indirektna, izvanprostorna, a opet globalna, čime se uspostavljaju nove funkcije istog arhitektonskog ili umetničkog dela u odnosu na set onih postojećih u realnom prostoru. Posebno je intrigantan odnos dva seta hijerarhija funkcija, u fizičkom i digitalnom, koji ne mora nužno biti konfliktan, ali je indikativan za nove procese plasiranja i razumevanja arhitekture.

U radu se razmatraju nove, modifikovane, donekle kompromitovane i potencijalno konfliktne funkcije arhitekture memorijalnih struktura i kompleksa na prostoru bivše Jugoslavije, realizovane u digitalnom okruženju. Ovaj arhitektonski tip poseduje izgrađen kapacitet digitalnog prisustva i sad već vrlo raznovrstan interpretativni okvir, kroz koji mu se izgrađuju često konfliktni identiteti u medijskom prostoru. U radu se istražuju osnove za aproprijaciju njegove forme, narativa i funkcija, za potrebe izgradnje specifičnih digitalnih konstrukta.

Memorija i memorijal

Samo kroz spomenik, kroz intervenciju arhitekta kao demijurga, može se prostor smrti negirati, njegovim prevođenjem u življeni prostor [...] Čak i u slučajevima kada postoje tragovi nasilja i smrti, negativnosti i agresije u socijalnoj praksi, spomenički rad ih briše i zamenjuje mirnom snagom i pouzdanošću, koji mogu sadržati nasilje i teror. [...] Akcija u prostoru prevazilazi konflikt, barem trenutno,

iako ih ne razrešava; ona otvara put iz svakodnevne brige ka kolektivnoj sreći.

(Lefebvre, Production of space, 1991: 221–222)

Kolektivno pamćenje u modernim društvima uslovljeno je mehanizmima moći i prevođenjem aktuelne ideologije u arhitektonske spomenike kojim se konstruiše memorija budućih generacija. Istovremeno, ovi spomenici predstavljaju otisak aktuelnog društvenog poretka i oblik njegove programirane refleksije. Strukture moći socijalističke Jugoslavije pitanja obeležavanja, pamćenja, prepričavanja, društvene interpretacije i memorizacije sprovodile su kroz različite programe arhitekture posvećene konstruisanju pamćenja, kojim se, „regulisala“ društvena memorija. Od samog nastanka socijalističke Jugoslavije „Drugi svetski rat je bio centralni narativ revolucionarnog, socijalnog i nacionalnog preobražaja društva, kako u procesima unifikacije, tako i u procesima društvene i ekonomske diverzifikacije i, najzad, njegove dekonstrukcije“ (Pintar Manojlović i Ignjatović, 2008: 95).

Stoga, oblast spomeničke arhitekture, koja svoj razvoj započinje odmah nakon rata, postavljena je kao arhitektonski zadatak najviše moralne i društvene vrednosti, posvećen konstruisanju slike revolucionarnog stradalništva, ali istovremeno i revolucionarnih tekovina koje su utkane u savremeni trenutak. Izuzetnost ovog društvenog zadatka utvrđena je kao viši stepen „autentičnosti“ socijalističke arhitekture, koja se tek uspostavljala i istraživala, jer su tekovine socijalizma predstavljane kroz prostorni i likovni medij, gde je aspekt monumentalizacije istraživane ne na nivou plastike, nego na nivou samog objekta, u kontekstu u kojem se utvrdio funkcionalni i pročišćeni oblikovni sistem internacionalnog stila.

„Pokretačka snaga arhitekture za socijalnu transformaciju“, na temeljima socijalnih transformacija koje je propagirao i ruski konstruktivizam, postavljena je kao osnova društvenog programa arhitekture (Konstantinović, 2012: 250). Upravo zato, programski zadaci spomenika i memorijala težili su kristalizaciji izvornih revolucionarnih ideja, koje su se u ostalim arhitektonskim zadacima rastakale, i njihovu „kondenzaciju“ za potrebe jasnije društvene percepcije. „Izuzetnost ovog društvenog zadatka utvrđena je kao viši

stepen 'autentičnosti' socijalističke arhitekture, koja se istraživala, jer su tekovine socijalizma predstavljane kroz prostorni i likovni medij“ (Konstantinović, 2018: 79). U tom smislu, oni predstavljaju pararealnost, instruisanu političkim programom, a ostvarivanu često kroz ličnu autorsku ideologiju, kao svojevrsni „kod“, na primer, Bogdana Bogdanovića, kako bi se postigao revolucionarni etos. U periodu između 1952. i 1965. godine Komisija za obeležavanje istorijskih mesta formirana od strane Saveza boraca Narodnooslobodilačkog rata (SBNOR)² podigla je 14.402 spomenika i grobalja (Bergholz, 2007: 65). Ova masovna graditeljska aktivnost učinila je da Jugoslavija postane najistaknutija evropska zemlja u naporima za izgrađivanje sećanja na Drugi svetski rat.

Programske osnove spomeničkih parkova i memorijala mogu se posmatrati kao paradigmatiski postupak projektovanja heterotopije, na način kako je definiše Fuko. Heterotopija, kao socijalni prostorni projekat, predstavlja „realne i efektivne prostore, koji su uobličeni od strane samih institucija društva, ali koji predstavljaju svojevrsno kontra-uređenje, efektivno realizovanu utopiju, u kojoj su svi realni odnosi, koji se mogu pronaći u društvu, predstavljeni zajedno, izazvani i preokrenuti: vrsta mesta koje se nalazi van svih mesta, a opet je lokalizovano“ (Foucault, 2010: 332).

Heterotopija, kao socijalni prostorni projekat, predstavlja realne i efektivne prostore, koji su uobličeni od strane samih institucija društva, ali koji predstavljaju svojevrsno kontra-uređenje, efektivno realizovanu utopiju, u kojoj su svi realni odnosi, koji se mogu pronaći u društvu, predstavljeni zajedno, izazvani i preokrenuti: „vrsta mesta koje se nalazi van svih mesta, a opet je lokalizovano.“ (Foucault, 2010: 332) Na taj način, heterotopija predstavlja distinktivni oblik socijalne prakse u prostoru i, u neku ruku, njegove politizacije jer dolazi od strane socijalnih institucija. „Heterotopija ima preciznu i dobro definisanu funkciju u okviru društva i ista heterotopija može, u skladu sa sinhronizacijom kulture u kojoj počiva, imati drugačiju funkciju“ (Foucault, 2010: 333). Socijalne funkcije spomeničkih heterotopija počivaju na ideološkim premisama i

2 Kasnije je preimenovan u Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata (SUBNOR).

kompleksnoj izgradnji odnosa prema ratu. Memorijalna funkcija samo je polazište iz kojeg se razvija niz drugih – edukativne, kulturnološke, sociološke, reprezentacijske, pažljivo skrojениh za potrebe uobličенja socijalnog i ideološkog projekta.

Osim ovog, okvir heterotopije, osigurava i „vanvremensku“ konotaciju, kao i slobodu transdisciplinarnog stvaralačkog procesa u funkciji izgradnje „drugog“ sveta. Veći deo produkcije spomeničke arhitekture Jugoslavije počiva, upravo, na potrebi da se „metafizičko“ obraća prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na taj način, prostor počiva na simbolici, a poruka se čita ne kroz „ratnička“ lica oslobodilaca, nego kroz dramatične prostorne i formalne odnose, koji prevazilaze jednostavnu kategorizaciju: arhitektura, skulptura, ili pejzaž.

Spomenička arhitektura Jugoslavije nastaje upravo na graničnim poljima delovanja navedениh praksi, gde naboj tri discipline donosi najviši kontemplativni nivo u trenutku u kojem nastaje. „Pejzaž se pojavljuje kao model koji predviđa kontinuitet građenog i prirodnog, kuće i grada, države i teritorije, dok se skulptura shvata kao način definisanja nove monumentalnosti – monumentalnosti neformalnog, takoreći, koje istovremeno izaziva političke konotacije starog spomenika, a ipak ima sposobnost da očuva nemonumentalnu ulogu arhitekture“ (Vidler, 2004). Upravo ova karakteristika, postojanje izvan lokalnog i izvan vremenskog okvira spomeničke arhitekture, uspostavila je diverzitet interpretativnih pravaca, u fizičkom i digitalnom diskursu. Bogdanovićeви spomenici, tako, suštinski asimiliraju sva ontološka polja o kojima Kraus govori (Kraus, 1979). Kontekst u kojem nastaju i njegova socijalna i ideološka kompleksnost gotovo su zahtevali drugačije strategije za pomirenje sukobljenih stavova umetničkog stvaralaštva i njegove stroge socijalne funkcije – obeležavanje ratnog stradalaštva.

„Zahvaljujući otklonu od standardne spomeničke produkcije svoga vremena, kao i tendencioznom izdvajanju iz urbanog okruženja, Bogdanovićeви spomenici zračili su aurom posve artificalne arhaičnosti. Kao svojevrsna paleojugoslovenska arheologija socijalističkog režima, ove spomeničke celine nisu predstavljale samo visokobudžetnu ekscentričnost, već su slavile jedinstvo

mrtvih i živih kroz univerzalne simbole koji transcendiraju breme sukobljenih lokalnih, etničkih i religijskih kultura, kao i političkih ideologija (komunisti, četnici, partizani, liberali, rojalisti, republikanci itd.).“ (Manojlović Pintar & Ignjatović, 2008: 4)

Kontekst Jugoslovenskog modernizma

U opusu spomeničke arhitekture u posleratnoj Jugoslaviji tekovine socrealizma dugo su odolevale smeni, odnosno nikad nisu ni prestale biti okvir prikazivanja jednog dela produkcije, uprkos „njihovim teatralnim pompeznim gestama, u njihovim lakonski neuvjerljivim povicima, u njihovom bijednom naratizmu, u njihovom sterilnom naturalizmu, u njihovoj neinventivnosti i praznoći asocijacije“ (Mutnjaković, 1963:1). Ipak, najznačajniji deo produkcije ukazuje na alternativni put sagledavanja pristupa, gde se uverljivost forme ne crpi iz reminescencija prošlih vremena ili tuđih revolucionarnih iskustava, nego autentičnog sadržaja jugoslovenske revolucije, a pre svega zvanične konstrukcije sećanja na istu. Novi oblik društvenog uređenja i činjenica da se zemlja okrenula nezavisnom spoljno-političkom kursu učinili su da se konstantno i iznova preispituju pozicije „savremene socijalističke arhitekture“ jer „u novom društvu, identitet arhitektonske savremenosti morao je biti iznova izmišljen, i, naravno, to je moralo biti urađeno tako da jasno reflektuje specifičnosti jugoslovenskog političkog i ideološkog projekta, u poređenju sa ostatkom socijalističko/komunističkog sveta“ (Blagojević, 2005: 4).

Utvrđene programske osnove „socijalističke savremene arhitekture“ sazrevale su zajedno sa samim društvom koje se transformisalo u neispitani model radničkog samoupravljanja. Modernizam i njegov globalni arhitektonski sistem – internacionalni stil – u socijalističkoj Jugoslaviji prihvaćen je kao sistem arhitektonskog stvaranja kojim se manifestovala odlučnost države da se modernizuje, hegemonizuje izgradnjom jugoslovenstva kroz stil bez nacionalističkog podteksta, „diferencira“ od SSSR-a i kontekstualizuje unutar evropskog kulturnog prostora. „Za te potrebe izvršena je

'partikularizacija' internacionalnog stila od strane države, posredno, koji je modifikovan za potrebe specifičnog nacionalnog projekta. Ovaj nacionalni diskurs modernog delovanja smešten je u okvire socijalističkog društva, utvrđivanjem njegovog društvenog arhitektonskog programa iz kojeg je razvijan i program pojedinačnog dela." (Konstantinović, 2014: 229)

U tom smislu, moderni estetički sistem prepoznat je kao univerzalan i modernizirajući, a ne kao derivat zapadnoevropskog modernizma, i kao takav, podoban estetski sistem kojim se mogu pomiriti i ostvariti nacionalne aspiracije za modernizacijom društva. Modernizam je bio gotov, „neidentitetki, univerzalni i transnacionalni konstrukt“, koji je nadilazio tradicionalno nasleđe pojedinačnih entiteta, te pružao pogled ka (novoj) zajedničkoj budućnosti, modernoj, progresivnoj i pomalo neshvatljivoj, izvan nacionalnih podela, slobodan da se razvija na novim osnovama kulture i društva, nezavisno od ličnih estetskih preferencija ljudi „sa vrha“.

Arhitektonsku delatnost socijalističkog perioda neki autori označavaju i kao „socijalistički estetizam“, transponujući ovoj pojam iz polja umetnosti u polje arhitekture, gde je zajedno s pojmom preneti i kompleksna polemika oko njegovog tumačenja. Socijalistički estetizam, definisan kao „suštinski prelaz sa tematskog na plastično, sa predmetnog motiva na estetski predmet“ (Popadić, 2010: 248), predstavlja reakciju na socijalistički realizam i pokušaj postavljanja kulture i umetnosti u nove društvene okvire. Protić estetizam šeste decenije ocenjuje kao „revolucionaran“, jer u središte postavlja „oblikovanje prema slobodnom i čistom konceptu, kao rad, jedinstvo ideje i materije, ruke i duha, paradigmatičan odnos subjekta i objekta [...] stvaranje [...] kao antropološko, bitno svojstvo ljudske vrste, pretpostavku socijalizma koji ga oslobađa i razvija“ (Protić, prema Denegri, 2009: 27). S druge strane, Trifunović upravo zamera nekritički odnos prema stvarnosti, konformizam i činjenicu da je „dovoljno inertan da se uklopi u mit srećne i jedinstvene zajednice“, što mu daje potencijal da se „stopi s politički isprojektovanom slikom društva“ (Trifunović, prema Denegri, 2009: 28). Konačno, Perović ovaj fenomen razmatra u domenu arhitekture, gde njegovo trajanje prati sve do kraja perioda titoizma. Prema njemu, socijalistički estetizam predstavlja tu izmišljenu alternativu

zapadnoj kulturi i socrealizmu, instruisanu kulturu i umetnost koja se razvijala na problematičnim osnovama (Perović, 2003: 150).

Za potrebe ovog razmatranja, konačni vrednosni sud socijalističkog estetizma nije od značaja, jer ne predstavlja suštinu određena arhitekture tog perioda – pitanje „estetizacije“ arhitektonskog stvaralaštva nije shvaćeno kao cilj sam po sebi, nego jedan od mogućih ishoda procesa. Ovo je posebno značajno za predmetni tip – memorijalnu arhitekturu, koja je ishod kompleksnih stvaralačkih procesa. Visoki estetski dometi pojedinih objekata ovde se razmatraju fenomenološki, kroz kompleks društvenih i projektantskih uticaja, kao ishodi čije se vrednosti „preoznačavaju“ danas, upravo zahvaljujući činjenici da njihove apstraktne, pažljivo komponovane eksperimentalne forme, sadrže mnoštvo asocijacija, referenci i funkcija, u okviru, ali i izvan inicijalno zamišljenih društvenih uloga. Upravo na ovome počiva i drugo značajno svojstvo predmetnog opusa, a to je *performativnost* – interakcijski i interpretativni potencijal objekta, koja se može definisati i kao „funkcija uspostavljanja arhitekture kao aktivnog subjekta u procesu proizvodnje značenja“ (Žugić, 2017: 100). Ovaj potencijal arhitektura ostvaruje na najmanje tri nivoa: direktnim *suočavanjem* korisnika sa arhitektonskim prostorom, *korelacijom* između elemenata prostora i događaja, i *kadriranjem* prostornih elemenata u određeni *okvir* kojim se definiše njegovo (novo) značenje. Ovaj treći aspekt biće posebno razmatran u daljem tekstu.

(Nove) funkcije memorijalnog nasleđa u digitalnom okruženju

Spomenici u javnom prostoru imaju svoju funkciju definisanu potrebom društva da ponovo stvori svoju prošlost i sačuva tradiciju živom. Spomenik je nem, on govori samo u okvirima društvene ideologije.

(Maxwell, 1996: 45)

Visoki estetski dometi spomeničke arhitektonske produkcije i njihova dekontekstualizacija rastvaranjem ideologije – njihovog

osnovnog društveno – političkog polazišta, otvorila je novo interpretativno poglavlje. Iako je u svojoj osnovi njihova memorijalna funkcija vezana za antifašističku borbu Jugoslovena, čak je i taj osnovni istorijski narativ potisnut, jer je vezan za postojanje bivše države. Njihovo trenutno stanje odraz je lokalnih prilika, postojećih organizacija i institucija koje su nosioci staranja o kulturnom nasleđu i odnosa prema konkretnom istorijskom događaju.

Aktuelno polje interpretacije spomeničkog nasleđa ukazuje na nekoliko karakterističnih situacija. U svom razmatranju „stejdžovanja“ jugoslovenskog arhitektonskog nasleđa, u fizičkom i digitalnom okruženju, Zeković i Žugić ukazuju na tri moguća interpretativna polja i njihove posledice: *fetišizaciju*, kao posledicu ekstremnog digitalnog prisustva i potenciranja estetičkih kvaliteta, njihovom dekontekstualizacijom; *rekonstrukciju doživljaja kroz nematerijalno prisustvo*, kao proces re-kreiranja izvornih osećaja i asocijacija, kroz imerzivno iskustvo umetničkog projekta, u kojem publika prisustvuje „stvarnoj inscenaciji arhitekture – ne kroz imitiranje njene forme, nego kroz iskustvo zajedničkog izvođenja koreografije“; *re-konstrukciju novog odnosa i korpusa znanja konsolidacijom fragmenata jugoslovenskog kulturnog nasleđa kroz zajedničke doprinose različitih autora i učesnika* (Zeković & Žugić, 2019: 68); te zaključuju da su neophodne nove platforme daljeg istraživanja u kojim se arhitektonsko nasleđe posmatra kao „inicijator, generator i protagonist nove kreirane priče, koja nastaje iz kritičkog, kreativnog i otvorenog odnosa prema izvornim činjenicama“ (Zeković & Žugić, 2019: 73).

Novi interpretativni pristupi spomeničkoj arhitekturi posebno su izazvani u kontekstu digitalnog prostora, koji ih po svojoj prirodi dekontekstualizuje, a sa druge strane globalizuje. Poslednjih godina jugoslovenska memorijalna arhitektura svoje najšire prisustvo doživljava upravo na ovim platformama, čime se izgrađuje utisak njenog snažnog prisustva i prepoznavanja. Globalno (pre)poznavanje vizuala memorijalnog nasleđa dobrim delom posledica je izgradnje *digitalnih kolekcija vizuala*, koji se kontekstualizuju kroz najčešće površna čitanja njihovog vizualnog narativa. Digitalne kolekcije, poput savremenog *Wunderkammer-a*, koji je jednovremeno „refleksija realnosti i irealnosti“, i dalje promovišu posebnost i neobičnost

zbirke, a njihov „eklekticism reflektuje ne samo fragmentiranu neizmernost univerzuma, nego takođe jednako segmentisani i polivalentni prostor kolekcionarevog bića“ (Todorović, 2019: 14). Uspostavljanjem vrednosti digitalnog prisustva gradi se i značaj njihovih vlasnika – digitalnih kolekcionara, koji nude tumačenje kolekcije kroz prizmu sopstvenih uverenja i najčešće površnih čitanja, a svoju reputaciju brojem pregleda, klikova i lajkova. Otuda ne čudi plasiranje njihovih *kosmičkih*, *sovjetskih* ili *futurističkih* atributa, koji se lako iščitavaju iz fotografija, a koje se iznova preuzimaju, re-interpretiraju i prenose, sa portala i blogova.

Ovaj fenomen razmatra i Kulić, nazivajući ga „novom formom orijentalizma“, ili „neo-orijentalizmom“, koji potiče sa istoka, ali ovog puta – evropskog istoka (Kulić, 2018: 1), i koji je u potpunosti baziran na potražnji i vrednostima digitalnih mas medija, koji vane za „drugacijim“. Za razliku od orijentalizma istraživača 19. veka, „različito je sada više ideološka, nego kulturna ili rasna“ (Kulić, 2018: 2). Ovaj pristup motiviše vlasnike digitalnih kolekcija, ali isto tako i institucionalno podržanih projekata koji se često vrlo površno bave kontekstualnom pozadinom³. Ovde je senzacionalizam nepoznatog čak mnogo opasniji, jer se približava tokovima kulture, i samim tim zahteva najviši stepen etičke odgovornosti. Ukoliko se u prvi plan stavlja „totalitaristička paradigma“, kao osnovni kontekstualni marker, onda se radi o potpunom nerazumevanju njihove osnovne funkcije – simbolizovanja antifašističke borbe i stradanja ljudi u njoj, koja je izvanideološka i ljudska.

Poseban segment „stejdžovanja“ jugoslovenskih memorijala, nastao kao posledica upravo ovakvog „digitalnog prisustva“, jeste njihovo preuzimanje za potrebe izgradnje scenske slike određenog okvira, vrlo često asociiranih za već prisutne digitalne interpretacije. Ovaj performativni potencijal memorijalne arhitekture, u tesnoj je vezi sa njenom izraženom estetskom funkcijom, ali i scenskom, u latentnom ili izraženom obliku (Žugić, 2017). U procesima njihovog fotografskog ili filmskog „kadiranja“, vrši se intencionalno isecanje

3 U tom kontekstu i Kulić (2018) navodi projekte *Spomenik Jana Kempenaersa* i *Cosmic Communist Constructions Photographed*, autora Frederika Šobana (Frédéric Chaubin).

objekta iz originalnog konteksta, kojim se „scenska svojstva izmeštaju iz svog prvobitnog toka i transformišu na značenjskom nivou“ (Žugić, 2017: 170). To konkretno znači da se pojavljuju kao osnovni nosioci scenske slike, sa potenciranim, odnosno režiranim značenjima – futurističkih ili fiktivnih svetova, kao u spotu di-džeja i producenta Alana Vokera (Alan Walker) za pesmu Darkside ili benda *Teachers*, za pesmu *Loved You All the Way*, izvanzemaljskih pejzaža, ili jednostavno „ekskluzivnoj“ scenografiji sa značenjima koja su bazirana na primarnoj interpretaciji njihove forme ili atmosfere. Ovi oblici komercijalizacije, vrlo često banalizuju njihova izvorna značenja, a samo u retkim slučajevima, vode ka promociji njihovih nepoznatih, nesagledanih vrednosti, mahom estetičke prirode, kojim se promovišu na globalnoj mreži, bez precizno navedenih odrednica.

Svojevrсна zasićenost globalnih mreža vizualima jugoslovenskog (memorijalnog) nasleđa, dodatno problematizuju etički pristup njegovoj naučnoj i institucionalnoj promociji i popularizaciji, koja je neminovno praćena mas-medijima i digitalnim platformama. Najviši stepen etičke odgovornosti prema promociji sveukupnosti njihovog narativa – istorijskog konteksta koji je sastavni deo njihovog nastanka i osnovnog razumevanja, postavljen je u sam kustoski stav Martina Stierlija i Vladimira Kulića za izložbu *Konkretna utopija: Arhitektura u Jugoslaviji 1945–1980* (Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980) u njujorškom muzeju MoMA. U svom tekstu kojim objašnjavaju kustoski pristup oni navode da je uvrežena „zapadnjačka percepcija balkanskog regiona kao evropskog orijenta – egzotične, 'drugačije' teritorije između istoka i zapada – dodatno ometala ozbiljnu evaluaciju kulturne produkcije u regionu rame uz rame sa zapadnim kanonom“. Upravo zato, čitav pristup izložbi postavlja se na način kako bi „popunio prazninu nastalu zbog ove kratkovidne perspektive“, u trenutku kada globalizovani svet ipak počinje da uviđa neadekvatnu polarizaciju kulturne produkcije na centar i periferiju (Stierli & Kulić, 2018: 8). Međutim, izuzetna medijska pažnja, zastupljenost izložbe na digitalnim platformama, ali i težnja ka popularizaciji čitave teme, dovela je do primene izrazito medijskih strategija u samoj promociji, odnosno, kako navode Zeković i Žugić, do svojevršne

„fetišizacije koja je postala legitimna u savremenim kustoskim praksama“ (2019: 70). Ovde, autorke svoj stav potkrepljuju činjenicom da je *Kiosk K67*, visoko estetizovani arhitektonski objekat jugoslovenske arhitektonske produkcije, postao glavni protagonist promotivnog videa „Kako videti konkretnu utopiju“, u kojem Stierli i Kulić, stojeći u njemu, pričaju o svom kustoskom konceptu za izložbu. Fetišizacija u ovom slučaju verovatno i nije inicijalni umetnički stav, nego posledica intenzivne medijske kampanje, koja je pratila zajednički regionalni poduhvat istraživača sa ex-YU prostora. Autor prikaza izložbe u časopisu *Njujorker* uz niz pohvala čitavom projektu, primećuje i da je čitav pristup dobrim delom oslonjen na već medijski zahuktalu promociju brutalističke arhitekture⁴, koja omogućava lakšu kontekstualizaciju jugoslovenskog projekta u evropski mejnstrim šezdesetih i sedamdesetih, i to je svakako nešto što će običan konzument već razumeti kao poznato. Međutim, ono što Mekgruit ističe kao posebnu vrednost je pravovremenost izložbe, ne u pogledu postojećih brutalističkih kampanji, nego zbog činjenice da se nalazimo u trenutku kada smo „izgubili bilo kakav osećaj kako može izgledati balans između privatnog i društvenog“, i kada smo „zaboravili da su alternativni politički sistemi mogući“ (McGuirk, 2019).

Na kraju, čitava izložba zasigurno je pomogla globalnoj vidljivosti, vrednovanju i prepoznavanju, kao i trajnoj asocijaciji vizuala sa područjem bivše države, čime je otvoren novi domen njihove simboličke funkcije. Njihova inicijalna simbolička funkcija koja je već u trenutku nastajanja „prevazilazila lokalni značaj i obeležavala događaje koji su doprinosili konstrukciji zajedničkog jugoslovenskog identiteta“ (Horvatinčić, 2018: 105), sada više nije striktno u vezi sa označavanjem događaja iz ratnog perioda, nego označavanjem sveukupnog jugoslovenskog prostora i njegovih vrednosti, na globalnom nivou.

4 Autor ovde misli na izuzetan uspeh projekata poput *Brutalist Calendar 2019*, kojim su potencirane (estetičke) vrednosti brutalističke arhitekture. U *Brutalistički kalendar za 2019. godinu* uvršten je spomen-dom na Kolašinu, arhitekta Marka Mušiča, dok novi, za 2020. godinu, sadrži *Spomenik revolucije naroda Moslavine*, u Podgariću, autora Dušana Džamonje.

Aproprijacija narativa – jugoslovenski memorijalni diskurs i nove funkcije

Svi oblici digitalnog prisustva, njegovih različitih kvaliteta i funkcija koje ostvaruju, ali i posledice ovog fenomena, upućuju na širok interpretativni domen memorijalnog nasleđa Jugoslavije. Izraziti diverzitet formalnog izraza, koji se kreće od „prigušenog izraza“ svojstvenog modernizmu, do „vijugavih oblika koji počivaju na biomorfnom jeziku nadrealizma (...) u kompozicijama koje podsećaju na praistorijske zemljane radove“ (Wilkinson, 2019), učinili su da ovaj izvan-vremenski izraz preplavi globalne digitalne mreže. „Izvorni autentični umetnički izraz i apliciranje lekcija mejnstrima evropskog modernizma“ učinili su da ovaj izvan-vremenski izraz preplavi globalne digitalne mreže. Dok „instagram nalozi i coffee-table knjige posvećene ’kosmičkim komunističkim konstrukcijama’ nastavljaju da se pojavljuju, jugoslovenski ratni spomenici čine osnovni deo ovih formata“ (Wilkinson, 2019), kao vizuelno najupečatljiviji reprezentanti „drugačijeg“.

Kako navodi Dubravka Sekulić, bez obzira na to da su ovi spomenici u svom digitalnom kontekstu deo šireg projekta (npr. mračne fotografije Romana Bezjaka u okviru projekta *Socijalistički modernizam*), ili deo fantazmagoričnih kolaža u kojima su spomenici postali superponirani u ambijente socijalističkog masovnog turizma (projekat *Deserted Utopia* Vesne Jovanović i Tanje Deman), „ono što ih spaja jest fetiš na začudnost forme, koji ignoriše kontekst i nameru nastajanja i postojanja spomenika“ (Sekulić, 2013).

Fascinacija formom najbolje se vidi u tekstu Vilijama Jan Nojtlingsa kao potpori fotografijama Jana Kempenersa (Neutlings, 2013; 2015) koji insistira na terminu „spomeniks“, koji se sve češće koristi u arhitekturi: „U zabačenim, planinskim predelima bivše Jugoslavije, ’spomeniks’ (spomenici) su svuda... gigantske skulpture, čvrsto usidrene u stene... objekti fascinantne lepote... apstraktnih geometrijskih formi... izgrađeni su od neuništivih materijala kao što je armirani beton, čelik i granit... kolebajući se na granici gde skulptura postaje arhitektura...“

Na ovo se nadovezuje i Sekulić (2013) koja ističe da fotografije Jana Kempenersa svakih par meseci dožive „revival“ na Facebooku,

što doprinosi njihovoj vidljivosti u digitalnoj sferi, dok „anestezirajuće dejstvo fetiša formom ovih tehnički gotovo savršenih fotografija“ toliko je da se insistira na korišćenju reči *spomenik* i *spomeniks*, umesto eng. termina „monuments“ čime se donekle umanjuje njihov dublji istorijski kontekst i uvodi se savremeni kontekst koji ih posmatra kao nešto sasvim novo i jedinstveno (vizuelno-estetsko, monumetalno-fizičko i umetničko). Ujedno je i odraz nedostatka želje da se razume njihov dublji istorijsko-društveni kontekst i geneza.

Jedna od primarnih funkcija jugoslovenskog modernizma – vizualizacija budućnosti, sadržana je i u programu jugoslovenskog memorijala. Upravo zato su u njoj sadržane trajne asocijacije koje se čitaju i danas kao futurističko, progresivno i napredno. Moguće je da je ovaj programski domen arhitekture, direktno preveden u arhitektonsku formu i jedan od razloga zašto se tako i interpretiraju danas. Preoznačavanje je u tom smislu vrlo jednostavno, jer digitalna (de)kontekstualizacija pogoduje plasiranju upravo ovog segmenta njihovog oblikovnog narativa.

Osim toga, njihova izvan nacionalna i nad-lokalna estetika kao težnja ka širem, jugoslovenskom kontekstu i pripadanju globalnom (kao odraz jugoslovenske i globalne kulture) reflektuje se u njihovom arhitektonskom izrazu. Kontekstualne reference su metaforične, a ne direktne, što njihovu formu čini pogodnom za postavljanje u drugačije interpretativne okvire. Internet kao novi globalni prostorni okvir postavlja ih upravo na ovim parametrima, plasirajući ih često uz senzacionalizam društvenog konteksta u kojem su nastali. Tako, društveni kontekst socijalizma i komunizma postaje jedina realna referenca njihovog čitanja, uz estetičke funkcije koje se nesumnjivo prepoznaju. Na taj način, izgrađuje se digitalni meta-narativ kojim se stavlja u drugi plan ono što su osnovni istorijski narativi ovih objekata. Fetišizacija i često banalizacija, upravo svodenjem na estetički objekt, ili njihovu modifikovanu scensku funkciju, posledica je ovakvih procesa. Performativnost ovih arhitektonskih objekata, prostora i pejzaža, dokazana je upravo diverzitetom njihovih novih funkcija u digitalnom prostoru, koje su u najvećem broju slučajeva udaljene od njihove inicijalne hijerarhije funkcija.

Kontekst u kome su nastali ovi spomenici u Jugoslaviji oslikavali su potrebu za pronalaženjem drugačijeg pristupa zbog same prirode Drugog svetskog rata koji je na području Jugoslavije bio veoma kompleksan: pored toga što je predstavljao oslobodilački rat protiv nacističke Nemačke kao agresora, predstavljao je i građanski rat kompleksnih suprotstavljenosti između etničkih skupina stanovništva, ali i različitih polova ideološkog spektra (partizani, ustaše, i četnici). Nakon rata, suprotstavljene strane morale su da kolektivno osnuju Socijalističku Republiku Jugoslaviju zajedno, tako da su i spomenici morali biti dovoljno neutralni da budu prihvatljivi i za žrtve i za počinioce, te da „podstiču univerzalne gestove pomirenja, otpora i napretka“ (Kirn i Burghardt, 2012). Takođe, oni su morali imati i određenu emancipatorsku dimenziju socijalističke revolucije koja se dešavala paralelno sa oslobodilačkim ratom, i koja je radikalno izmenila živote većine ljudi na teritoriji Jugoslavije i uslovlila društveni i kulturni preporod (Sekulić, 2013). Dezintegracija bivše Jugoslavije na šest novostvorenih država i neprijateljstvo među njima uzrokovano nepovoljnim političkim odnosima dovelo je do toga da su nove nacije težile prepoznavanju sopstvenog porekla, religije i kulture kako bi se razlikovale od svojih suseda. Novostvorene nezavisne države morale su da ostave svoju jugoslovensku i komunističku prošlost za sobom i stvore nove nacionalne identitete bazirane na ranijim istorijskim elementima (Terzić, Bjeljac & Ćurčić, 2015). Ovakvi stvoreni identiteti, podložni su osporavanju, uz to u bliskoj su interakciji sa političkim i ekonomskim agendama pojedinih aktera, koji često namerno manipulišu politikom identiteta kako bi stvorili konflikt. Time se donekle i objašnjava težnja za fizičkim brisanjem i uništavanjem spomenika „jugoslovenske prošlosti“ u periodu 1990-ih godina, koji je na teritoriji Hrvatske doživeo svoj najekstremniji oblik. Takođe, ovakvi identiteti i njihovi lokalni konteksti u kojima su konstruisani ili modifikovani, namerno ili ne, često su veoma zavisni od globalnih kulturnih uticaja (Dudley, 2002; Terzić, Bjeljac & Ćurčić, 2015).

Ono što je pak evidentno jeste da digitalni prostor, kao najglobalniji oblik prisustva, ipak obezbeđuje vidljivost, koja je prvi neophodni uslov za svako dalje delovanje u polju memorijalne kulture i arhitektonske zaštite. Pažnju koju je incijalno dobila jugoslovenska

arhitektura, kao i povod za organizaciju izložbe u muzeju MoMA, kako zapaža i Kulić, je vrlo verovatno generisana upravo projektima koji su lansirali estetizovane slike u digitalni prostor, sa „orijentalističkom“ pozadinom, koja im je obezbedila potrebni senzacionalizam. Ipak, ovakvi formati imaju odgovornost da plasiraju teme koje su integralni deo višeslojnih, najčešće nepoznatih narativa. To ukazuje i Horvatinčić, tvrdeći da osim potrebe za urgentnim političkim projektima očuvanja sećanja na antifišastičku borbu, mora se ukazati da su „jugoslovenski spomenici socijalističke ere anticipirali, nekad i decenijama ranije, participativne strategije koje će kasnije biti veličane u zapadnoj memorijalnoj skulpturi i arhitekturi“ (Horvatinčić, 2018: 111). Na lokalnom nivou, ovaj digitalni otisak ključan je element održivosti ovih prostora, kao prostora i mesta nacionalne kulture, ali i turističkog interesovanja. Ako je autentičnost i posebnost u osnovi društveno-kulturnog aspekta održivosti (Petreska, Terzić & Adreeski, 2020), onda je obezbeđenje društvene održivosti ovih prostora, kroz uspostavljanje novih odnosa ka prošlosti, u osnovi ovih napora. Kulturni turizam, koji „ne obuhvata samo kulturno – istorijsku baštinu, nego i savremenu kulturnu produkciju, kulturu života i rada, te celokupnu atmosferu destinacije“ (Terzić, 2016: 256) oslanja se upravo na rekonceptualizaciju odnosa ka prošlosti, a koja se manifestuje i u fizičkom prostoru predmetnih lokaliteta.

Zaključak

Reaktuelizacija jedinstvenog opusa spomeničkog nasleđa Jugoslavije u digitalnom prostoru donekle je kontraverzna pojava imajući u vidu aktuelnu političku situaciju u kojoj zemlje bivše države generišu sliku kontinuiranog konflikta. Iniciranje ove pojave dolazi „spolja“, takoreći sa „zapada“ i karakteriše ga izuzetno interesovanje globalne javnosti za tekovinama jugoslovenske monumentalne skulpture, arhitekture i uopšte jednog istorijskog doba i kulture na području bivše države, kao jedinstvenog koncepta društvenog poretka na temeljima socijalizma. U okviru savremenih

nacionalnih konteksta, „akumulirana simbolička vrednost“ predmetnog arhitektonskog opusa, „kao i sistem fundamentalnih informacija o kontekstu u kojem nastaju, a koje se predaju istoriji“ Константиновић и Јовић, 2018: 114) postaju predmet (društveno-političke) interpretacije.

U periodu koje odlikuje opšte-društveni nemar i zaborav, digitalna injekcija nečega što je predstavljalo „projekat kolektivnog pamćenja i memorijalizacije u funkciji izgradnje društvenih vrednosti i svesti“ svedena je na vizuelizaciju kvalitetne arhitektonske i umetničke forme, te njihovu komercijalizaciju, koja je u velikoj meri izolovana od originalnog narativa i funkcije. Atmosfere i prikazi u novom digitalnom okruženju u nekim slučajevima ističu da „u tom ruševnom stanju, više nisu simboli pobeđe, već po prvi put, pravi simboli novonađene žalosti... više ne zavode svojom netaknutom lepotom, već istrajnim i pribranim držanjem izazivaju poštovanje“ (Sekulić, 2013:27), kao da tuguju zbog zločina učinjenih u II svetskom ratu, zbog raspada Jugoslavije, zbog vandalizma prema istoriji i umetnosti, zbog opšteg društvenog i političkog nemara, i kao takve, a donekle i zbog vremenske distance i izolovane od „izvornih sećanja i ideologija“, u apstraktnom i personalizovanom digitalnom prostoru, lokalno i globalno društvo biva spremno da ih ponovo prihvati.

U svom razmatranju odnosa prema nasleđu danas, Rafael Semjuel ukazuje na postojanje suprotstavljenosti pristupa istom u oblasti obrazovanja i zabave. „Nema razloga da mislimo da su ljudi pasivniji kada gledaju u staru fotografiju ili filmski snimak, pristupaju muzejskoj izložbi, prate trag lokalne istorije, ili čak kupuju lokalni suvenir, nego dok čitaju knjigu. Ljudi ne konzumiraju prosto slike, na način na koji kupuju čokoladu. Kao i kod čitanja, oni ih asimiluju na najbolji mogući način na postojeće slike i narative“ (Walkovitz and Samuel, 1994: 258, 259). Ovaj osnovni konstrukt je u slučaju jugoslovenskog memorijalnog nasleđa nepoznat, potisnut ili nejasan, a svakako neophodan. Upravo zato, neophodna je senzitivizacija onih koji su njemu, u digitalnom prostoru, najviše i izloženi – mladih. Ukoliko je globalni domet razumevanja i rekonstrukcije vizuala koji dolaze sa ovih prostora za nas nekontrolisan, po svojoj prirodi participativan i demokratičan, čini se da je za

potrebe izgradnje sopstvene kulture ipak neophodan ne *master narativ*, kao oblik instruisane i politizovane verzije istorije, nego osnovni narativ – poznavanje istorijskih činjenica kako bi se uopšte moglo pričati o njihovim interpretativnim poljima. To postaje neophodna osnova za sva dalja razmatranja funkcija arhitekture u fizičkom i digitalnom okruženju.

Literatura

- Bergholz, M. (2007) „Među rodoljubima, kupusom, svinjama i varvarima. Spomenici i grobovi NOR-a 1947–1965. godine“, *Godišnjak za društvenu istoriju*, 1–3, str. 61–82.
- Blagojević, Lj. (2005) ‘Back to the future of new Belgrade: functional past of the modern city’, Conference paper, AESOP 05, Vienna, september 2005. <http://aesop2005.scix.net/cgi-bin/papers/Show?204>.
- Denegri, J. (2009) „Šta je to (bio) socijalistički estetizam?“, *Teme srpske umetnosti 1945–1970, od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Beograd: Vujičić kolekcija/Topy, 26–28.
- Dudley, S. (2002) ‘Local Identities and Global Flows of Objects and Images’, *Oxford Development Studies*, Vol. 30 (2), 165–176.
- Foucault, M. (2010) ‘Of other spaces: utopias and heterotopias’, In Leach, N. (ed.) *Rethinking Architecture – a reader in cultural theory*, London: Routledge, 330–336.
- Horvatinčić, S. (2018) ‘Memorial Sculpture and Architecture in Socialist Yugoslavia’, in Stierli M. & Kulić V. (eds.) *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980*. New York: Museum of Modern Arts, 104–111.
- Kirn, G. & Burghardt, R. (2012) „Jugoslovenski partizanski spomenici. Između revolucionarne politike i apstraktnog modernizma“. https://jugolink.files.wordpress.com/2012/07/jl_2_1_kirn_burkhardt.pdf
- Konstantinović, D. (2014) *Programske osnove jugoslovenske arhitekture: 1945–1980* (doktorska disertacija). Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka.
- Konstantinović, D. (2012) ‘Ageing of the modern architecture – Cultural and Architectural Decontextualisation of Performance Buildings in Former SFRY’. In Dinulović, R. (eds.) *Theatre Space After 20th Century*, Novi Sad: Faculty of Technical Sciences, 246–265.

- Константиновић, Д. (2018). „Дом југословенске културе“. *Култура* бр. 161, стр. 70–88.
- Константиновић, Д., Јовић, С. (2018). „Културна и креативна инфраструктура Новог Сада: потенцијали алтернативног модела развоја“. *Култура ђолиса*, бр. XV, стр. 103–116.
- Krauss, R. (1979) *Sculpture in the Expanded Field*. October 8 (Spring, 1979), 30–44.
- Kulić, V. (2018) 'Orientalizing Socialism: Architecture, Media, and the Representations of Eastern Europe', *Architectural Histories*, 6(1), 1–6. DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.273>
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Manojlović Pintar, O. i Ignjatović, A. (2008) „Prostori selektovanih memorija: Staro sajmište u Beogradu i sećanje na Drugi svetski rat“, u Cipek T. i Milosavljević O. (urednici) *Kultura sjećanja: 1941, Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput, 95–112.
- Maxwell, R. (1996) 'The Two Way Stretch: Modernism, Tradition and Innovation'. *Polemics series*, London: Academy editions LTD.
- McGuirk, J. (2018) "The Unrepeatable Architectural Moment of Yugoslavia's "Concrete Utopia"". *The New Yorker*, 7.8.2018. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-unrepeatable-architectural-moment-of-yugoslavia-concrete-utopia> (pristupljeno decembra 2019.)
- Mutnjaković, A. (1963) 'Spomenik naše revolucije', *Čovjek i prostor*, 124, 1–3.
- Neutelings, W. J. (2013) 'Spomenik, The Monuments of Former Yugoslavia', <http://stillinbelgrade.com/spomenik-the-monuments-of-former-yugoslavia-by-jan-kempenaers/> (pristupljeno 1.12.2019.)
- Neutelings, W. J. (2015) *Jan Kempenaers – Spomenik*. Amsterdam: Roma Publications.
- Perović, M. (2003) *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma da drugog modernizma*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Petrevska, B., Terzić, A., Andreeski, C. (2020). "More or Less Sustainable? Assessment from a Policy Perspective". *Sustainability*, 12, 3491, doi:10.3390/su12083491.
- Popadić, M. (2010) „Novi ulepšani svet: socijalistički estetizam i arhitektura“, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, 38, 247–260.
- Steirli, M. & Kulić, V. (2018) *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia 1948–1980*. New York: Museum of Modern Arts, 7–9.
- Sekulić, D. (2013) „Nepodnošljiva težina nevidljivog“, *Zarez: dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja*, 348, 26–27.

- Terzić, A., Bjeljac, Ž., & Ćurčić, N. (2015) 'Common Histories, Constructed Identities: Intangible Cultural Heritage and the Rebranding of Serbia', *International Journal of Intangible Heritage*, 10, 101–124.
- Терзић, А. (2016). „Приступ умрежавања актера као неопходан фактор развоја културног туризма у Србији“. *Култура*, бр. 150, стр. 254–270.
- Todorović, J. (2019) *The Spaces That Never Were in Early Modern Art: An Exploration of Edges and Frontiers*, Cambridge Scholars Publishing.
- Vidler, A. (2004) 'Architecture's expanded field: finding inspiration in jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference', *Artforum International Magazine* 42, 8. <http://www.scribd.com/doc/137004533/Vidler-Architecture-s-Expanded-Field>
- Walkowitz, J.R. and Samuel, R.(1994) *Theatres of Memory. Volume 1: Past and Present in Contemporary Culture*. New York: Verso.
- Wilkinson, T. (2019) 'Exhibition: Toward a concrete utopia: Yugoslavian architecture 1948–1980', *Architectural Review*, vol. 1458, 58–63.
- Žeković, M., Žugić, V. And Stojković, B. (2019) 'Intangible, fetishized & constructed new contexts for staging the socialist heritage', in Čamprag, N. And Suri, A. (eds.) *Three Decades of Post-socialist Transition. Conference Proceedings*, International conference on cities and change "Three decades of post-socialist transition", 17-18.5.2019, Darmstadt, 65–74.
- Žugić, V. (2017) *Performativnost arhitektonskog prostora: Arhitektonski subjekt u funkciji proizvodnje značenja*, doktorska disertacija, Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka.

Dragana Konstantinović

Department of Architecture and Urban Planning,
Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad

Aleksandra Terzić

“Jovan Cvijić” Geographical Institute,
Serbian Academy of Sciences and Arts

NEW FUNCTIONS OF YUGOSLAV MEMORIAL HERITAGE IN DIGITAL ENVIRONMENT

Memorials as architectural objects condensed in their programs various functions directed to the building collective consciousness, memory, and ideology. Precisely the strong ideological background and fundamental associations to the previous federal-state caused Yugoslav memorial heritage to become especially vulnerable and marginalized in contemporary society. Even though nowadays society recognizes them as political symbols of the “problematic” socialist past, their true symbolism rests on firm historical foundations. The digital age has opened up a new approach to perceiving their values. Free of their initial contexts, these monuments started to lose their original functions and meanings. Their aesthetic or scenic quality prevails in building new, media-based narratives, which results in emergence of radically different social relations to heritage itself. This paper presents the problems of the development of new, non-traditional functions of the Yugoslav monumental heritage, generated during their digital promotion, commercialization, and even fetishization and banalisation. Memorials and memorial complexes, created as representatives of freedom, human sacrifices, power, success, unity, eternity, became separated from their initial contexts, removing their original values in the process of contemporary reutilization. This raises ethical issues regarding their “exploitation”, proper interpretation, promotion, and presentation in global digital contexts.

Keywords: Yugoslav heritage, memorial architecture, functions of architecture, narrative, appropriation, media discourse