

Jasmina Čubrilo
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

1968. U MUZEJU SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU¹

Apstrakt:

U tekstu se mapiraju i analiziraju osnovni programski ciljevi i koncepcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (MSU) u svetlu njegovih ideoloških pozicija i u kontekstu ideološko-političkih okvira socijalističke nesvrstane Jugoslavije, a na primeru izložbenog programa Muzeja tokom 1968. godine. Objašnjavaju se razlozi zbog kojih se Muzej savremene umetnosti može smatrati jednim od primera intelektualne opozicije. Kao prvi, izdvaja se politička kompatibilnost njegovog programa s idealnim verzijama unutrašnje (prosvećeni socijalizam, ravnopravnost i jedinstvo jugoslovenskih naroda uz poštovanje kulturnih različitosti) i načelima proklamovane spoljašnje politike socijalističke Jugoslavije (politike mira, popuštanja, nesvrstanosti), ali i njegova nekompatibilnost s onim što je bila svakodnevna politička praksa ili politička realnost, dok drugi leži u aktivnoj ulozi Muzeja u etabliranju apstraktne umetnosti kao dominantne oblikovne paradigme u umetnosti šezdesetih, ali i promociji novih pojava koje je establišment označavao dekadentnim i stoga nepodobnim i štetnim za jednu socijalističku zajednicu i državu.

Ključne reči:

Muzej savremene umetnosti, Miodrag Protić, jugoslovenska moderna umetnost, izložbe Muzeja u 1968.

1 Rad je nastao kao rezultat istraživanja u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 (*Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa*)

Uvod: sedma decenija ukratko, MSU

Muzej savremene umetnosti u Beogradu otvoren je 20. oktobra 1965. godine nakon skoro dve decenije od raspisivanja prvog konkursa za zgradu Moderne galerije na levoj obali Save (1948) u okviru planova koji su Novi Beograd konceptualizovali kao administrativni i politički centar novouspostavljene federativne republike i kao reprezentativni socijalistički grad, deceniju i po od prvih ozbiljnih razgovora o osnivanju Moderne galerije (1951) i imenovanja Odbora Moderne galerije (1954) koji su, pored pitanja zgrade, uključivali iznad svega pitanja koncepcije, strukture, uprave, zatim sedam, odnosno šest godina od zvaničnog osnivanja Moderne galerije (1958) i imenovanja prvog upravnika (1959) i, konačno, četiri godine od otvaranja Salona Moderne galerije, odnosno Salona MSU u Pariskoj ulici (u prizemlju namenski novopodignute zgrade da u njoj žive i rade istaknuti umetnici), kao izložbenog prostora namenjenog predstavljanju savremenih tokova ne samo jugoslovenske nego i svetske umetnosti (1961). Trenutak u kojem se Muzej otvara je sredina sedme decenije u društvu čiji su ekonomsko-politički horizont modelovali događaji poput privredne reforme, uvođenja tržišnih mehanizama, reforme bankarstva i ekonomske decentralizacije, s jedne, i četvrtog plenuma na Brionima, praćenog osudom centrizma i unitarizma, problematizovanjem 'socijalističkog jugoslovenstva', te političkom decentralizacijom (čiji je glavni tvorac bio slovenački komunista, ideolog i političar Edvard Kardelj), i nedovršenom debirokratizacijom jugoslovenskog političkog života, s druge strane. Takođe, to je bilo društvo koje je u toj dekadi svedok proširenja intelektualnih sloboda i formiranja intelektualne opozicije čije su dve najradikalnije artikulacije bile nekonformističko i beskompromisno ispitivanje jugoslovenske stvarnosti u književnosti, filmu i umetnosti (crni talas) i argumentovano filozofsko-teorijsko preispitivanje ideoloških premisa jugoslovenskog socijalizma/komunizma, te formulisanje zahteva za vraćanjem na prvobitne vrednosti jugoslovenske revolucije i uspostavljanjem neposrednije samouprave naroda kroz razne samoupravne organizacije (nova levica, *Praxis*). (Dragović-Soso 2004, 48–82; Vučetić 2016, 242–252; 266–299) Oba ova vida kritičkog preispitivanja jugoslovenske realnosti predstavljaju još jednu lokalnu manifestaciju opšteg, globalnog fenomena radikalnog problematizovanja posleratne Evrope i sveta koje će kulminirati demonstracijama u 1968. godini.

MSU u treću kalendarsku godinu svog postojanja ulazi s izložbom *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* (otvorena 26. decembra 1967. godine) koju prati istoimena knjiga-katalog i istovremeno prvi naslov edicije *Jugoslovenska umetnost 20. veka*. Postavljeni ciljevi i zadaci MSU formulisani kao: „sakupljanje najboljih i najkarakterističnijih dela savremene jugoslovenske umetnosti; stalna međurepublička saradnja; intenzivna međunarodna saradnja – uključenje naše umetnosti u svetsku umetnost i predstavljanje svetske umetnosti u našoj sredini; podruštvljavanje (pokretne izložbe, predavanja, saradnja sa školama, itd); i kulturno-istorijsko, sociološko, estetičko i komparativno proučavanje jugoslovenske umetnosti 20. veka“

(Protić 1967, 4) supstancijalno su oblikovali kako koncepciju tako i program rada ove novootvorene institucije jugoslovenskog/srpskog sveta umetnosti i kulture. Letimičan pogled na spisak izložbi održanih u Muzeju i u Salonu tokom 1968. pokazuje da su ambicije MSU usmerene ka predstavljanju jugoslovenske i internacionalne moderne i savremene umetnosti, istorizovanih umetničkih pojava, onih u procesu istorizovanja kao i onih aktuelnih bile dosledno i sistematično realizovane. Takođe, ovaj spisak ukazuje da su se ambicije MSU temeljile na uverenju u emancipatorski potencijal i progresivni karakter autonomije moderne umetnosti, a kako je ovo uverenje u načelu izazivalo podozrenje političko-partijskog establišmenta, te je njegovo zastupanje bilo uglavnom praćeno negativnom reakcijom na sofisticovani jezik moderne umetnosti koji je dekodiran kao reakcionarni, 'buržoaski', to izložbeni program MSU za 1968. (ali i u godinama pre i posle 1968) u celini postaje politički provokativan i u tom smislu uspostavlja se kao jedan od primera intelektualne opozicije.

Jugoslovenska orijentacija MSU

Godina 1968. u MSU započinje, dakle, izložbom koja je ujedno predstavljala i uvod u višegodišnji projekat sistematizovanja i istorizovanja jugoslovenske moderne umetnosti uobličenog u ediciji *Jugoslovenska umetnost 20. veka*.² Kao prva u nizu „naučnih izložbi“ (Protić 1975, 5), ova studijska izložba je problematizovala u prvom redu uspostavljanje interpretativnih okvira i modela za razmatranje i razumevanje umetničkih fenomena u deceniji posle Prvog svetskog rata na teritoriji novouspostavljene Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Posredno, ona na delikatan način pokreće pitanje značenjskih relacija ideologija/konceptata jugoslovenstva u kulturi i umetnosti, a koje su se razvijale unutar diskurzivnih i materijalnih granica pre i posle proglašenja Kraljevine. Protić je kao glavni razlog zbog kojeg je MSU započeo muzealsko, izložbeno i interpretativno uobličavanje sinteza jugoslovenske umetnosti od treće decenije naveo da je ta decenija „kulturno, istorijski i estetički najnejasnija, što je gotovo zaboravljena i nezasluženo potcenjena“, što je dovelo do „praznina i nejasnosti i u kasnijim organski isprepletanim umetničkim razdobljima“ (Protić 1967, 5). No, bez obzira na uverljivost argumentacije ostaje da lebdi pitanje simboličkih početaka jugoslovenske moderne umetnosti: 1900. (ili oko 1900, kako Protić naglašava) koja će figurirati u naslovima iz edicije *Jugoslovenska umetnost 20. veka*, ili ipak 1918. koju implicira izložba *Treća decenija*. Sam Protić će smatrati da je period početka 20. veka u stvari period 'inkubacije' jugoslovenske moderne umetnosti, odnosno konstatovaće „njenu evoluciju od akademizma ka Modernoj“ (Protić 1972, 8; Protić 1973, 14) u periodu od Prve (1904) do Četvrte jugoslovenske izložbe (1912).

2 Posle naslova *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* u ediciji su objavljeni: *Nadrealizam i socijalna umetnost 1929–1950*, 1969; *Četvrta decenija – ekspresionizam boje i poetski realizam, 1930–1940*, 1971; *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920*, 1972; *Srpska arhitektura 1900–1970*, 1972; *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*, 1975; *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, 1980; *Jugoslovenska grafika 1950–1980*, 1985–86.

Koncepcija i struktura edicije *Jugoslovenska umetnost 20. veka*, koju je Miodrag Protić kao upravnik i *spiritus movens* Muzeja pokrenuo (uostalom kao i njegove knjige *Jugoslovenska umetnost 1900–1950* iz 1973), temelje se na njegovom poštovanju i prihvatanju pluralizma iskaza i čvrstom uverenju u emancipatorski potencijal internacionalnog jezika umetnosti. Upotreba prideva „jugoslovenski“ referiše na geografsku celinu i na okvir državnopolitičkog identiteta u okviru kojeg postoje i razvijaju se posebne etničke kulture, a njeni predstavnici neometano funkcionišu i međusobno sarađuju. Čini se da je, prema Protiću, jugoslovenska orijentacija donosila mogućnost da srpska moderna umetnost dobije adekvatniju, potpuniju, kompleksnu naučnoteorijsku interpretaciju s obzirom na njenu konceptualnu, formalnu, izlagačku, (ne)zvaničnu, (van)institucionalnu isprepletanost s pojavama u umetničkim i kulturnim centrima Jugoslavije: „Branio sam (i docnije) taj koncept od prigovora da je time prostor za prikaz srpske umetnosti smanjen, da slične ustanove iz drugih nacionalnih sredina srpske umetnike ne izlažu, da jugoslovenstvo u kulturi treba da bude i 'njihova' a ne samo 'naša' obaveza, i slično, i dodavao da je šteta što ne možemo ići i dalje i srpsku i jugoslovensku umetnost prikazati u okviru odgovarajućih epoha i poetika evropske umetnosti.“ (Matić-Panić 1983, 30; Sretenović 2016, 64) Povezivanje pojedinačnih nacionalnih i etničkih identiteta (srpskog, hrvatskog itd.) s predstavom o (jedinstvenoj) jugoslovenskoj naciji je tokom 20. veka bilo modelovano u skladu s ideološkim, političkim i konstitutivnim konceptualizovanjem razlika nacionalnih i etničkih grupa u konstrukciji jugoslovenskog identiteta. Posleratni koncept bratstva i jedinstva jugoslovenstvo određuje u skladu sa novim društvenopolitičkim okvirom: socijalistička Jugoslavija nije bila zamišljena kao nacionalna država, niti je njen cilj bio da stvara novu naciju jer je zastupanje prevaziđenog koncepta nacije moglo da znači promovisanje starog poretka. Smisao socijalizma bio je da državu učini instrumentom sopstvenog odumiranja putem podruštvljavanja, razvlašćivanja i slabljenja do tačke u kojoj bi sve njene funkcije preuzele asocijacije slobodnih proizvođača. Dosledno procesima emancipacije etničkog u klasni identitet, ideja bratstva i jedinstva postepeno je bila modifikovana idejom socijalističkog jugoslovenstva tokom šezdesetih, a potom, tokom sedamdesetih, konceptom zajedništva jugoslovenskih naroda i narodnosti, čime je južnoslovenska dimenzija jugoslovenskog identiteta potisnuta u korist socijalizma, odnosno etničko pitanje prevaziđeno klasnim, i taj klasni element, odnosno marskistički ideološki argument, kako Jović zaključuje, konačno 1974. godine postaje jedini temelj strukture jugoslovenske države i identiteta. (Jović 2003, 122–150) Međutim, početkom šezdesetih godina, u sklopu kritičkog problematizovanja ograničenih građanskih sloboda i sužene lične autonomije, te monopola moći nacionalno mešovite ali centralizovane Partije i uspostavljenog sistema vladavine, dolazi i do preispitivanja jugoslovenskog odgovora na srpsko (hrvatsko, slovenačko) pitanje (Dragović-Soso 2004, 38–39, 57–82). Ovo preispitivanje se kretalo od promišljanja specifičnih nacionalnih kultura u kontekstu jugoslovenske države kao celine do onih koji su nacionalne kulture razmatrali *nasuprot* jedinstvenoj državi i

konceptu jugoslovenskog jedinstva i *in extremis* doprineli usponu nacionalizma. Na sve to, iako je možda marskistički ideološki argument s donošenjem Ustava iz 1974. godine postao, kako Jović iznosi, konstitutivna činjenica, praktično decentralizacija je savezne jedinice, umesto oko jačanja asocijacija slobodnih proizvođača, organizovala opet prema nacionalnim specifičnostima/razlikama. U redovima Protićeve argumentacije i afirmacije jugoslovenske orijentacije kao adekvatnog okvira za razumevanje fenomena srpske moderne umetnosti, ali i kao stepenika ili posrednika u komunikaciji s internacionalnim jezikom moderne umetnosti, naslućuju se sva previranja, neizvesnosti, ideološki sukobi, politički izazovi u centralizovanoj, jednopartijskoj, nacionalno i etnički heterogenoj državnoj zajednici. Problemske, tematske i/ili izložbe preglednog karaktera koje su tokom 1968. bile postavljene: *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo, Savremena slovenačka umetnost* (MSU, mart–april) i *Savremena srpska arhitektura* (Salon MSU, april–maj), kao i one koje je Muzej realizovao u inostranstvu kao deo programa međunarodne saradnje: selekcija za jugoslovenski paviljon na Venecijanskom bijenalu (komesar: Štefka Cobelj; umetnici: Oto Logo, Ivan Tabaković i Miroslav Šutej) i izložba *Savremena jugoslovenska grafika* (Prag, decembar 1968 – januar 1969) mapiraju razlike koje označitelji proizvode, strukturalno organizovane dijalektičkim odnosom specifičnog/pojedinačnog/nacionalnog i nadnacionalnog/pluricentričnog.

Izložba *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* postojeće konceptualizacije slikarstva treće decenije kao 'konstruktivnog' daljom formalno-uporednom analizom konkretnije opisuje i objašnjava kroz njegove relacije umetnika iz Kraljevine SHS prema modelima internacionalne umetnosti: Sezanovom (Paul Cézanne) slikarstvu (sezanim), kubizmu, posebno onom u Lotovoj (André Lhote) interpretaciji (postkubizam), ekspresionizmu (ekspresionizam oblika) i klasicizmu 'povratka redu' (neoklasicizam, tradicionalizam). Međutim, gledano iz perspektive diskursa o jugoslovenskom/jugoslovenstvu, ona tematizuje deceniju u kojoj koncept integralnog jugoslovenstva prestaje da bude relevantan među umetnicima nove generacije na način na koji je to bio za vodeći krug umetnika prethodne generacije. Zajednička država za umetnike posle Prvog svetskog rata postaje pre svega geografska realnost u kojoj su na širem i kulturno heterogenom prostoru, putem izložbenih delatnosti, udruženog delovanja umetnika, umetničko-edukativnog rada, časopisne produkcije, razvoja likovne kritike i umetničke teorije bila moguća šira, simultana, nomadska, čak strateški osmišljena, opsežnija, efikasnija zastupanja modernističkih ideja u umetnosti, pre svega ideja afirmacije univerzalnog jezika 'forme i boje' (i suštinski, kako se ispostavlja, samo načelne marginalizacije značaja 'anegdote, istorije'). (Bogdanović 2014, 284) Šezdesetih godina Protić je kao slikar, kritičar, teoretičar i kao upravnik MSU, u dubokom uverenju u univerzalnu, predvodničku, emancipatorsku, plemenitu ulogu umetnosti u društvu, takođe na pozicijama afirmacije autonomije umetnosti i razvoja internacionalno prepoznatljivog jezika umetnosti kao i njegovog potencijala da nacionalne kulturne horizonte dovodi u pitanje internacionalnim i da internacionalni horizont preispituje i obogaćuje partikularnim rešenjima.

Izložbe internacionalne umetnosti

Izložbe internacionalne umetnosti priređivane u MSU imale su, po Protićevim rečima, trojaki karakter: one su služile obaveštavanju i upoznavanju, predstavljale materijal za uporedno proučavanje, i kao svojevrsna supstitucija zbog nemogućnosti da Muzej kolekcionira „najbolja dela svetske umetnosti 20. veka – izuzev grafike“ (Protić 2000a, 433). Izložbe su bile rezultat neposredne saradnje Muzeja sa sličnim institucijama, ali i kako kaže Protić „napora, veštine i poverenja“ (Protić 2000a, 433) i njegove relativne samostalnosti u odlučivanju zahvaljujući Statutu koji je predviđao da međunarodne veze vodi upravnik Muzeja uz odobrenje Saveta Muzeja. (Protić 2000a, 434)³ Tokom 1968. godine u zgradi MSU i u Salonu MSU bilo je otvoreno dvanaest internacionalnih izložbi. Preglednog karaktera bile su: *Engleska i američka savremena grafika* (MSU, maj–jun); *Savremeno francusko slikarstvo* (MSU, jun–jul); *Savremena čehoslovačka grafika* (MSU, septembar–novembar); *Savremena danska umetnost* (MSU, oktobar–novembar); *Novi pravac – figura 1963–1968, slikarstvo i skulptura u SAD* (MSU, decembar 1968 – februar 1969); *Likovna umetnost u službi francuske arhitekture*, (Salon MSU, novembar–decembar). Samostalna, odnosno monografska predstavljanja obuhvatila su izložbe već istorizovanih slikara iz prve polovine veka poput izložbe slika Raula Difiya (Raoul Dufy) (MSU, jul–avgust) i izložbe slika, crteža i akvarela Paula Klea (Paul Klee) iz perioda 1906. do 1939. godine iz kolekcije Državnog muzeja u Diseldorfu (MSU, novembar 1968 – januar 1969); izložbu Rufina Tamaja (Rufino Tamayo), primera depolitizovanog pristupa u okvirima meksičkog modernizma (MSU, novembar–decembar), kao i izložbe onih čiji su radovi izazvali pozornost aktuelne publike i kritike u okviru konkretizma – izložba Riharda Mortensena (Richard Mortensen) (MSU, januar) i lirske apstrakcije – izložba plakata Žorža Matjea (Georges Mathieu) (MSU i Salon MSU, februar–mart).

3 U tekstu u katalogu objavljenom povodom deset godina od otvaranja MSU Protić izdvaja četiri osnovne funkcije od kojih je „prva najopštija“ – unapređenje međunarodne saradnje, dok su „druga i treća u prirodi same oblasti kao univerzalnog jezika (‘slike’)“ – afirmacija jugoslovenske moderne umetnosti u svetu i neposredno upoznavanje sa savremenom umetnošću, i poslednja „specifična, diktirana prilikama u našoj zemlji, posebno u Srbiji i Beogradu“ – kompenzacija nedostatka sopstvene zbirke inostrane umetnosti. Takođe, dodaje se da „država kao organizator međunarodne kulturne saradnje pre svega vodi računa o prvom cilju, o kulturnoj saradnji u sklopu opšte politike mira, popuštanja, nesvrstanosti i socijalizma, dok muzeji kao stručne ustanove po prirodi stvari misle i na ostale ciljeve koji dopunjuju i omogućuju puni efekat prvog.“ Međunarodne izložbe organizovale su se na dva načina: direktnim kontaktima sa srodnim ustanovama ili preko posrednika – Saveznog zavoda za međunarodnu naučnu, prosvetno kulturnu i tehničku saradnju, Skupštine grada Beograda, i muzeja i galerija u drugim republičkim centrima. Zbog finansijskih okolnosti, navodi se dalje, broj izložbi koje Muzej u direktnom kontaktu, u neposrednoj saradnji sa inostranim muzejima, galerijama, respektabilnim svetskim likovnim kritičarima se smanjuje dok raste broj onih koje se organizuju preko posrednika. (Protić 1975, 31)

Ostavljajući po strani detaljniju analizu izloženih predmeta i politike reprezentacija institucija u čijim su se kolekcijama čuvala ova dela, što je svakako izazovna tema za posebnu studiju,⁴ ovde ćemo se koncentrisati na značenja i vrednosti koje je Protić upisivao konceptu internacionalne umetnosti kao i na simbolički kapital međunarodne saradnje u kontekstu liberalizovanog ambijenta socijalističke i nesvrstane države.

Za Protića je jugoslovensko, pored toga što je referisalo na pluricentričan kulturni i umetnički prostor, takođe referisalo na jednu etapu u dijalektičkom kretanju od partikularnog, lokalnog ka univerzalnom, internacionalnom. Protić je u tom kretanju, u kojem se lokalno/etničko uopštava kroz likovni jezik i formu u pluralno jugoslovensko, odnosno internacionalno, i u tom procesu menja i doprinosi bogaćenju i konstruktivnom razvoju kako jugoslovenskog/nadnacionalnog tako i internacionalnog, video emancipatorski potencijal za sve obuhvaćene tim procesima: kao što se lokalno internacionalizovanjem emancipuje tako i internacionalno, prepoznavanjem u lokalnom, apsorbovanjem lokalnog i posledičnom modifikacijom uspešno opstaje na liniji progresa. Protić je često isticao ovu vertikalu: srpska umetnost – jugoslovenska umetnost – internacionalna umetnost, što implicira da je internacionalnu modernu umetnost video kao okvir za razumevanje jugoslovenske

4 Ipak, pažnje vredni su podaci da su izloženi eksponati Raula Difija, uglavnom crteži, tuševi, gvaševi, pripadali kolekciji Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Parizu (Musée National d'Art Moderne), u to vreme smeštenog u zgradi Palate Tokijo (Palais de Tokyo), a od 1977. u Centru Pompidu (Centre Pompidou); da su crteži, akvareli i slike Paula Klea, otkupljeni početkom šezdesetih od američkog privatnog kolekcionara, pripadali kolekciji Fondacije umetničke zbirke Severne Rajne-Vestfalije (Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) tada smeštene u zamku Jegerhof (Schloss Jägerhof) u Diseldorfu; i da je, u isto vreme, pored Kleove izložbe bila postavljena izložba realizovana u saradnji sa Institutom Smitsonijan iz Vašingtona (Smithsonian Institute). *Novi pravac – figura 1963–1968, slikarstvo i skulptura u SAD* kojoj je Beograd bio prva stanica u kretanju po Evropi i koja je tematizovala dihotomiju apstraktnog naspram figurativnog izraza, predstavljajući upravo primere ovog drugog u recentnoj američkoj umetnosti kao one na kojima je moguće prepoznati u kojoj su meri različiti vidovi apstraktnosti ostavile traga na razvoj aktuelne figurativne (između ostalih izložena su bila dela Endija Vorhola /Andy Warhol/, Toma Veselmana /Tom Wesselman/, Stivena Sigala /Steven Segal/, Roberta Rašenberga /Robert Rauchenberg/, Pola Herisa /Paul Harris/ itd.) čime je, zajedno sa izložbom *Engleska i američka savremena grafika* (Paoloci /Eduardo Paolozzi/, Hokni /David Hockney/, Džouns /Allen Jones/, Rajli /Bridget Riley/, Gotlib /Adolf Gottlieb/, Lihtenštajn /Roy Lichtenstein/, Oldenbur /Claes Oldenburg/, Dajn /Jim Dine/) postavljenom nekoliko meseci ranije, bilo omogućeno da se prošire neposredni uvidi i saznanja pre svega o pop-artu stečeni zahvaljujući izložbi crteža, serigrafija i kolaža *Američki pop-art* (MSU, februar 1966).

Takođe, na izložbi Rufina Tamaja bile su predstavljene slike i litografije nastale u periodu 1950–1968. i koje su bile izložene na Venecijanskom bijenalu 1968. godine a autori uvodnih tekstova u katalogu bili su Oktavio Paz (Octavio Paz) i Žan Kasu (Jean Cassou), dok je izložba *Savremeno francusko slikarstvo*, istina redukovana verzija one postavljene na Svetskoj izložbi u Montrealu, prikazala panoramu francuskog savremenog slikarstva koja je obuhvatila primere lirske apstrakcije, tašizma, enformela (Dibife /Jean Dubuffet/, Fotrije /Jean Fautrier/, Hartung /Hans Hartung/, Sefor /Michel Seuphor/, Sulaž /Pierre Soulages/, ali i Dado Đurić), na koju treba posebno obratiti pažnju iz perspektive pre svega beogradskog enformela. (Protić 1975, 36–39)

moderne umetnosti a da se jugoslovenska orijentacija MSU uspostavljala kao adekvatan i neophodan okvir za razumevanje srpske moderne umetnosti (pa će tako u ediciji *Jugoslovenska umetnost 20. veka* biti objavljen naslov *Srpska arhitektura 1900–1970*).⁵ Drugim rečima, u Protićevom pristupu problematici moderne umetnosti prepoznaje se afirmacija institucije autonomne umetnosti i uverenje da umetnost ne treba da zalazi izvan područja sopstvenih kompetencija, ali i napor da se partikularnosti unutar te pretpostavljene, odnosno podrazumevane univerzalne celine uporednim metodom uzročno-posledično objasne i interpretativno 'urede' zastupanjem horizontalnog modela (istovremeno postojanje različitih poetika, pluricentričnost), ali i induktivnog, vertikalnog, hijerarhijskog strukturiranja, čime je nehotice reprodukovana kako politika kolonijalne/imperijalističke asimetrične neupitne podele na centar i marginu tako i aktuelna hladnoratovska geopolitička podela. Protić suštinski konceptualizuje modernizam i kao jedan i kao višestruki: u prvom je video ideal a drugi je doživljavao kao stvarnost.⁶

S druge strane, uobičajena je teza da je međunarodna saradnja predstavljala jedan od označitelja zaokreta ka liberalnijim oblicima ponašanja i postupanja u različitim oblastima društvene stvarnosti po čemu se SFRJ razlikovala od zemalja Istočnog bloka. Međutim, iz današnje perspektive o njoj bismo mogli da razmišljamo izvan zadatog hladnoratovskog konteksta, kao o označitelju neprestanih modernizacijskih procesa kroz koje je politički, ekonomski i kulturni život socijalističke Jugoslavije prolazio. U vezi s ovim je naravno kompleksno pitanje značenja i učinka vesternizacije shvaćene ne kao kolonizujućeg procesa jugoslovenske umetnosti, kulture i načina života, već kao mreže simboličkih praksi koje ulaze u kulturnu razmenu, u skladu s ekonomijom želje s jedne i realnim mogućnostima s druge strane. (Vučetić 2012; Kršić 2013)

Koncepti savremenosti i internacionalizma su stožerni koncepti ideologije, politike i kulturne politike socijalističke Jugoslavije: koncept savremenosti se artikulisao iz revolucionarne potrebe da se prevlada vreme, realizuje budućnost u sadašnjem trenutku, dok koncept internacionalizma ima svoje poreklo u ideji komunističkog povezivanja, saradnje i solidarnosti koja prepoznaje (radničku) klasu kao jedinu relevantnu identitetsku matricu koja prevazilazi identitete konstruisane državnim granicama. Savremenost socijalističkog društva prolazila je svoj *reality check* u dijalogu sa drugim savremenostima (koje su istina dolazile uglavnom sa Zapada), a internacionalizam u istraživanjima koja su vodila ka artikulaciji umetničkog jezika i forme „jednog ali ne jedinstvenog“ (Kršić 2012, 213) modernizma/moderne umetnosti.

5 Pored ovog naslova, Protić uređuje i 1980–1981. godine objavljuje *Ideje srpske umetničke teorije i kritike 1900–1950*. u tri toma, u izdanju MSU, a 1983, u godini kada on odlazi s mesta upravnika, MSU objavljuje naslov *Nova umetnost u Srbiji, pojedinci, pojave i grupe 1970–1980*. Takođe, 1970. u NOLITU objavljuje knjigu *Srpsko slikarstvo 20. veka*, u dva toma.

6 Protić povodom prvih deset godina postojanja MSU piše „Za likovni život Beograda, Srbije i zemlje ovakve izložbe su od nesumnjivog značaja, jer donose prave, proverene i aktuelne vrednosti svetskog umetničkog zbiljanja, često veoma korisne za uporedno sagledavanje razvoja naše umetnosti.“ (Protić 1975, 31)

Monografsko-retrospektivne i izložbe savremenih jugoslovenskih umetnika

Od izložbi moderne i savremene jugoslovenske umetnosti koje su tokom 1968. godine bile organizovane jedna je bila iz programa međurepubličke saradnje – monografska retrospektivna izložba crteža, gvaševa i slika Gabrijela Stupice iz perioda od 1941. do 1967. godine, preuzeta zajedno s katalogom od Moderne galerije iz Ljubljane u ponešto redukovanoj verziji u odnosu na ljubljansku retrospektivu, ali sa svim ključnim slikama iz svih perioda Stupicine karijere (MSU, februar–mart). Zatim, jedna je bila iz serije studijskih monografsko-retrospektivnih izložbi značajnih ili nedovoljno proučenih jugoslovenskih umetnika u produkciji MSU – retrospektiva posvećena predstavljanju celokupnog opusa Jovana Bijelića (MSU, april–maj). Konačno, u Salonu MSU bile su priređene izložbe namenjene po koncepciji tog prostora predstavljanju manjih retrospektiva prominentnih jugoslovenskih savremenih umetnika ili njihovih najnovijih dela, te afirmaciji mladih umetnika, odnosno novih generacija i njihovog umetničkog izraza – izložba serigrafija zagrebačkih umetnika Juraja Dobrovića, Aleksandra Srneca, Miroslava Šuteja, Ivana Picelja, Ante Kuduza, Mladena Galića i Eugena Felleri (januar–februar); izložba skulptura mladih beogradskih skulptora Kolje Milunovića, Tomislava Kauzlarića, Venije Vučinić-Turinski, Milije Nešića i Čaje Radojčića (mart–april); izložba novih slika Mladena Srbinovića (maj–jun); izložba slika Miluna Mitrovića (jun); izložba novih slika Stojana Čelića (oktobar);⁷ i izložba slika Vladislava Todorovića-Šilje (novembar).

Iz ovog pregleda mogu se izvesti dva zaključka. Prvi je da se i u ovim programskim celinama zastupljena jugoslovenska orijentacija – putem sistematičnog stručnog proučavanja pojava i ličnosti u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti i detaljnih komparativnih analiza paralelnih kretanja u pojedinim sredinama „inače specifičnih kulturnih fizionomija“ (Protić 1975, 60) realizuje zblizavanje jugoslovenskih centara. Drugi zaključak je da su izložbe organizovane u Salonu još jednom potvrdile da je u jugoslovenskoj umetnosti šezdesetih apstrakcija bila etablirana kao dominantna formalna opcija, opcija koja će izazivati otvoreno negodovanje od strane državnog vrha. U literaturi se normalizovanje odnosa sa SSSR-om početkom šezdesetih godina uzima kao podsticaj da Tito iznese oštru kritiku apstraktne umetnosti kao nepartijne tokom zime 1962/1963. (Merenik 2010, 127; Jakovina 2011, 15) U novogodišnjoj poruci osvrće se na stanje u kulturi i ukazuje da su se u književnosti i umetnosti pojavili tuđi elementi „nespojivi sa našom socijalističkom etikom“ i poziva na borbu „političkim radom“. Već krajem januara 1963. na VII kongresu jugoslovenske omladine nastavlja s napadom na „jalove intelektualce“ koji „lebde negde iznad naše socijalističke stvarnosti i koji

7 Izložbe Čelića i Srbinovića bile su 'ponovljene', što je značilo da su ova dva umetnika već samostalno ili grupno izlagali u Salonu i da se 'ponovljenim' izlaganjem prati kontinuitet u njihovom radu i dokazuje aktuelnost njihovog umetničkog rada. (Protić 1975, 71–72)

su uglavnom nosioci negativnih uticaja iz inostranstva, a u razgovoru s članovima predsedništva Saveza novinara Jugoslavije poentira da kao predsednik Republike i generalni sekretar SKJ ali i kao prosečan čovek može da zna šta je dobro a šta nije, zaključivši, a tako i razotkrivši horizont svog ukusa, da su „realisti pomalo potiskivani“ a da su nagrade deljene „pretežno apstraktnim umjetnicima“, drugim rečima ignorantima i netalemtovanima čija dela nemaju nikakve veze s umetničkim stvaralaštvom. (Merenik 2010, 127–128) Ovi govori su svakako pokrenuli kampanju protiv onih koji su bili označeni Titovom kritikom, ali fragmentarno sprovedena, ona suštinski nije izazvala ozbiljnije posledice u smislu zabrane izlaganja. S druge strane, ideja o 'autonomiji umetnosti', koju je Protić zastupao i u svom slikarstvu i kao kritičar i teoretičar i konačno kao upravnik MSU, nailazila je u raznim prilikama na oštre osude poput medijskih i među umetnicima tokom trajanja *Četvrtog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti* (1970) ili na *Kongresu kulturne akcije* (1971). (Protić 2000a, 118–125; 128–136) Međutim, početkom sedamdesetih dolazi do napada na „crni talas u slikarstvu“ identifikovanog pre svega u pojavi Mediale, ali posredno, između ostalog, i u ličnosti Miodraga Protića kao autora teksta o Šejki i Mediali, čime se nekoliko godina posle perioda koji je tema ovog priloga i savremenom slikarstvu/ umetnosti pripisuje radikalni opozicioni potencijal. (Protić 2000a, 160–162; Merenik 2010, 129–130)

Zaključak

Godine 1968. MSU ulazi u treću godinu od otvaranja, s ambicioznim programom, unapred planiranim i/ili dogovorenim, uravnoteženog sadržaja: jedna „naučna izložba“ (kao vremenski ograničena dopuna stalnoj postavci), jedna retrospektiva iz međurepubličke saradnje, jedna retrospektiva jugoslovenskog umetnika u sopstvenoj produkciji, izložbe iz međurepubličke i međunarodne saradnje i predstavljanje najnovijih radova etabliranih i umetnika mlade generacije. Program je u političkom smislu kompatibilan s idealnim verzijama unutrašnje (prosvećeni socijalizam, ravnopravnost i jedinstvo jugoslovenskih naroda uz poštovanje kulturnih različitosti) i načelima proklamovane spoljašnje politike socijalističke Jugoslavije (politike mira, popuštanja, nesvrstanosti), međutim, u odnosu na realne verzije tih politika pre u raskoraku nego u saglasnosti s njima, što naravno čini da se i Muzej pozicionira na strani intelektualne opozicije. Takođe, ovaj program potvrđuje da je MSU institucionalizovao jednu paradigmu u umetnosti koja je esencijalno bliska visokomodernističkoj, ali i da je, u želji da bude objektivna i savremena, bio otvoren i za predstavljanje onih pojava koje su problematizovale visokomodernističke postulate, doduše ne i primera u kojima su ovi postulati otvoreno i radikalno osporavani. MSU se, s obzirom na to da je postao institucija koja je između ostalog i proizvodila znanje o modernoj i savremenoj umetnosti, uspostavio kao relevantna tačka u lokalnom/regionalnom svetu umetnosti, te važni medijator u zvaničnim zastupanjima u međunarodnim okvirima.

MSU je svakako svojom jugoslovenskom orijentacijom, koja je suštinski počivala na promišljanju jugoslovenskog odgovora na specifičnosti nacionalnih kultura, njegovog kohezivnog potencijala i kapaciteta, reflektovao intelektualna i politička previranja tokom šezdesetih⁸ koja će, povezana s kritičkim preispitivanjem raskoraka između proklamovanog socijalističkog uređenja i *real life* iskustva, dovesti do pobune u jugoslovenskim centrima 1968. Studentska pobuna u Beogradu 1968, ali i demonstracije širom sveta u opštoj atmosferi radikalnog preispitivanja autoriteta i istina na kojima je tadašnji svet počivao, svakako su predstavljale izazov za MSU na koji je trebalo odgovoriti. Na prvom mestu, odmah po izbijanju demonstracija, MSU je uputio telegram podrške studentima koji su oni objavili zajedno sa telegramom podrške Zavoda za zaštitu spomenika kulture,⁹ te se može pretpostaviti da bi to mogao da bude razlog zbog kojeg se među intelektualcima, profesorima, književnicima, filmskim i likovnim umetnicima koji su potpisali pismo podrške studentima ne nailazi na potpisnike iz Muzeja.¹⁰ Međutim, drugi događaj, proizašao iz opšteg radikalnog raspoloženja šezdeset i osme, bio je incident koji je Miroslav Šutej priredio na otvaranju jugoslovenskog paviljona na Venecijanskom bijenalu 1968. godine, kada je u atmosferi demonstracija i zatvaranja paviljona i prekrivanja radova u znak solidarnosti s demonstrantima na ulicama Venecije, da se naslutiti na inicijativu i izvesno uz pomoć i podršku Tomaza Šalamuna i Biljane Tomić, a protivno volji komesarke izložbe Štefke Cobelj, postavio kanap između paravana kojima je pregrađivan paviljon i na kanap okačio papir na kojem je ispisao CHIUSO (zatvoreno) (Cobelj 1988, 147–148), čime se pridružio postupcima koji su na kraju doveli i do krize samog Bijenala i ukazali na potrebu njegovog reorganizovanja i rekonceptualizovanja. Odgovornost za neprepoznavanje Šutejevog gesta (bez obzira na njegov više, čini se, improvizacijski karakter) kao ideološki i umetnički kompatibilnog s kontekstom u kojem su se kao jugoslovenska selekcija na ovoj prestižnoj manifestaciji u tom trenutku našli, nije samo na komesarki Paviljona već i dobrim delom na Muzeju, jer je izostala glasnjiva podrška umetniku koji se pridružio, kako Alovej (Lawrence Alloway) navodi, najmanje petnaestorici italijanskih umetnika koji su povukli svoje radove, trojici francuskih, i po jednom iz Švedske i Danske.¹¹ Problem je bio u tome što je Šutejev postupak pripadao jednom drugačijem umetničkom pristupu koji je, na tragu avangardnih praksi, radikalno izlagao kritici razotkrivajući u naizgled apolitičnoj

8 Protić u svojim memoarima otvoreno piše o svom prijateljstvu i intelektualnom slaganju s idejama koje je Dobrica Ćosić tokom šezdesetih o jugoslovenskom i srpskom pitanju zastupao, nezavisno od profesionalnog odnosa koji je Protić imao sa suprugom pisca, Božicom Ćosić, zaduženom od 1961. godine da vodi Salon MSU; nakon zbivanja 1968. Božica napušta na svoju inicijativu Muzej. Protić 2000a, 537–540; Protić 2000b, 26–31)

9 U fusnoti, Protić navodi da mu je povodom brutalnog zaustavljanja studenata na Novom Beogradu, njegov školski drug Nikola Bugarčić, tada šef beogradske policije, rekao da bi studente u centru Beograda dočekali puškama i tenkovima. (Protić 2000b, 27–28)

10 Iz sfere likovnih umetnosti među četrdeset dva potpisnika našli su se Vera Božičković-Popović, Mića Popović, Bata Mihajlović, Lazar Trifunović. (Vučetić 2016, 256–257)

11 Alovej detaljno objašnjava situaciju u Veneciji u trenutku otvaranja Bijenala, navodi zahteve studenata i demonsternata, a pominje i demonstracije u Njujorku, Parizu i Beogradu. (Alloway 2010, 148)

prirodi ideje o autonomiji umetničkog dela njen politički kapacitet da sebe proizvede u neupitnu realnost, čime se posredno dovodio u pitanje i ceo sistem vrednosti na kojem je u tom trenutku počivao i MSU. Muzej je mogao da dominira jugoslovenskim svetom umetnosti, da bude ambiciozan, važan i respektabilan medijator i arbitar u predstavljanju jugoslovenske umetnosti unutar i izvan granica zemlje, ali isto tako, izložen preispitivanju, umeo je da svoju poziciju u tim ekscesnim situacijama preispituje i (re)definiše, ali isto tako i da ignoriše izazov, a izložbeni program iz 1968. godine valjano reflektuje svu kompleksnost mreže ideoloških, društvenih, političkih, ekonomskih i umetničkih argumenata koja je oblikovala Muzej i koju je Muzej svojim funkcionisanjem dalje reprodukovao.

LITERATURA

- Alloway, Lawrence. "The Biennial in the 1968." u *The Biennial Reader*, eds. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, 136–149. Ostfildern, Bergen: Hatje Cantz, Bergen Kunsthall, 2010.
- Bogdanović, Ana M. „Umetničke veze između Beograda i Zagreba na primeru saradnje između Grupe umetnika i Proletnog salona (1919–1921)“, *Zbornik Narodnog muzeja*, XXI/2 (2014): 281–295.
- Cobelj, Štefica. „XXXIV. Biennale 1968“ u *Venecijanski bijenale i jugoslavenska moderna umjetnost, 1895–1988*, ur. Želimir Košćević, 147–148. Zagreb: Galerije grada Zagreba, Grafički zavod Hrvatske: 1988.
- Čelebonović, Aleksa. *Mladen Srbinović, slike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Denegri, Ješa. *Juraj Dobrović, Eugen Feller, Mladen Galić, Ante Kuduk, Ivan Picelj, Aleksandar Srnc, Miroslav Šutej*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Dinić, Nenad. *Milun Mitrović*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Dragović-Soso, Jasna. *'Spasioci nacije', Inteliktualna opozicija Srbije i oživljavanje nacionalizma*. Beograd: Fabrika knjiga, 2004.
- Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974.“ u *Socijalizam i modernost, umjetnost, kultura, politika, 1950–1974*, ur. Ljiljana Kolečnik, 9–55. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2011.
- Jović, Dejan. *Jugoslavija – država koja je odumrla, Uspon, kriza i pad Četvrtе Jugoslavije*. Beograd: Reč, 2003.
- Kršić, Dejan. „Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950–1975“ u *Socijalizam i modernost, umjetnost, kultura, politika, 1950–1974*, ur. Ljiljana Kolečnik, 219–287. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, 2011.
- Kršić, Dejan. „Velika očekivanja.“ 04.09.2013. <http://pescanik.net/velika-ocekivanja-bizarnosti-i-slijepo-mjesto-ideologije/#refmark-5>
- Matić-Panić, Radmila. *Miodrag B. Protić*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.
- Matić-Panić, Radmila. „Miodrag B. Protić.“ u *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*, ur. Dejan Sretenović, 57–80. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016.

- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija, Filozofski fakultet, 2010.
- Protić, Miodrag B. „Uvod.“ *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, ur. Miodrag B. Protić, 4–5. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967.
- Protić, Miodrag B. *Jovan Bijelić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Protić, Miodrag B. „Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva.“ *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920*, ur. Miodrag B. Protić, 7–22. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Protić, Miodrag B. *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1973.
- Protić, Miodrag B. *Deset godina Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1965–1975*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.
- Protić, Miodrag B. *Nojeva barka I*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2000.
- Protić, Miodrag B. *Nojeva barka II*. Beograd: Srpska književna zadruga, 2000.
- Pušić, Marija. *Slavoljub Radojčić, Kolja Milunović, Venija Vučinić-Turinski, Tomislav Kauzlarić, Milija Nešić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Rajković, Mila. *Stojan Ćelić, slike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Trifunović, Lazar. *Vladislav Todorović-Šilja*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1968.
- Vučetić, Radina. *Koka kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina 20. veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Vučetić, Radina. *Monopol na istinu*. Beograd: Clio, 2016.

Jasmina Čubrilo
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

1968 IN THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN BELGRADE

Abstract:

Following the example of the exhibition program for 1968, the article maps and analyzes the basic program objectives and conceptions of the Museum of Contemporary Art (MCA) in Belgrade in the context of its ideological positions and in the ideological-political framework of the socialist and non-aligned Yugoslavia. It explains the reasons for which it is possible to consider the MCA as an example of intellectual opposition. The first is its political compatibility of its program with the ideal version of internal politics (enlightened socialism and the equality and unity of Yugoslav people, with respect to cultural differences) and in its stances regarding its foreign policies of the socialist Yugoslavia (the politics of peace, tolerance and non-alignment), but also in its incompatibility with the usual political practise and political reality of the time, while the other reason lies in the active role of the Museum in the establishment of abstract art as the dominant paradigm of shape in the art of the 60s, as well as the promotion of new phenomena labelled as decadent by the establishment and therefore unsuitable and harmful to a socialist community and country such as Yugoslavia.

Keywords:

Museum of Contemporary Art, Miodrag Protić, Yugoslav modern art, exhibition programme in 1968