

МИЛАН ПОПАДИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Нови улепшани свет: социјалистички естетизам и архитектура

САЖЕТАК: У раду се разматра однос *социјалистичког естетизма* — специфичног феномена насталог у југословенској култури током друге половине двадесетог века — и тада актуелне архитектонске теорије и праксе. Као главне особине социјалистичког естетизма идентификоване су: неутралност, компромис, пасивност, самосвојност и самодовољност. У оквиру социјалистичког естетизма уметничко дело се није више посматрало као „одраз”, оптимална пројекција реалности, што је било карактеристично за претходни период социјалистичког реализма, већ је направљен суштински прелаз *са шемајског на илустрично, са предметног мотивира на естетски предмет*. Основно питање које се поставља у раду јесте како је архитектура учествовала у изградњи тог новог *улепшаног света*, заснованог на идејама социјалистичког естетизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: социјалистички естетизам, архитектура, естетизам, Музеј савремене уметности у Београду, Нови Београд

Југословенски културни простор у периоду после 1948. године нашао се у јединственој ситуацији. Иако сукоб са СССР није у Југославији схваћен као идеолошки већ као међдржавни,¹ разлаз са руководством и доктрином Совјетског Савеза имплицирао је напуштање социјалистичког реализма, до тада препознатљивог идеолошког модела уметности комунистичког света.² Југословенска уметничка пракса ослобођена је тако пређашњег, директног нормативизма, али је и даље остала поље интензивног присуства једнопартијски ауторитарне културне политике. Другим речима, ако је социјалистички реализам одбачен као стаљинистички, односно, ако је уметник и формално престао да буде „инжењер душе”, држава је још увек претендовала на интегрисање уметности у механизам управљачког апарата.

У оваквом културно-политичком миљеу настао је на југословенској уметничкој сцени специфичан феномен означен термином *социјалистички естетизам*. Запажен је почетком шездесетих година двадесетог века првобитно у књижевности.³ Убрзо, пер-

¹ I. Dobrovojević — A. R. Miletić, *Hladni rat i zvanična frazeologija jugoslovenskog režima 1945—1955. godine*, у: *Velike sile i male države u Hladnom ratu 1945—1955. godine. Slučaj Jugoslavije*, Београд 2005, 185.

² Уп.: L. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945—1968*, Београд 2001.

³ С. Лукић, *Социјалистички естетизам. Једна нова појава*, Политика, 28. април 1963, прештампано у: S. Lukić, *Socijalistički estetizam*, у: *U matici književnog života*, Ниш 1983, 67—69.

цепција социјалистичког естетизма била је проширена и на поље сликарства, графике и вајарства, где овај феномен бива разматран од стране утицајних југословенских ликовних критичара, историчара и теоретичара уметности.⁴ У архитектонској историографији, међутим, појавиће се — у освртима на српско градитељство друге половине двадесетог века — први пут тек почетком две хиљадитих.⁵

ПОЈАМ И ДЕФИНИЦИЈА СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ЕСТЕТИЗМА

Синтезу разматрања и полемика о феномену социјалистичког естетизма у ликовним уметностима дао је историчар уметности Јерко Денегри у оквиру представљања водећих појава, теорија и пракси везаних за шесту деценију двадесетог века.⁶ Денегри као почетак расправе о социјалистичком естетизму истиче тезу Свете Лукића изнесу почетком 1963. године.⁷ Теза гласи: после 1950, а нарочито после 1955, као реакција на социјалистички реализам, у књижевности — као и у уметности уопште — у Југославији долази до одласка у другу крајност. Главне особине нове позиције су: неутралност, компромис, пасивност, самосвојност и самодовољност. Одатле проистичу две групе импликација. Прва се односи на позицију уметности у друштвеној стварности, дакле, на њену социо-културну функцију, друга — на домен аутохтоног уметничког изражавања, односно, на његове онтолошке, семантичке и структуралне аспекте. Ове две компоненте свакако имају заједнички именоватељ. Оно што је неспорно јесте да се уметничко дело не посматра више као „одраз” социјалистичке друштвене стварности, односно, као оптимална пројекција реалности, како су то захтевали назори социјалистичког реализма.⁸ Направљен је суштински прелаз *са шемајског на њласичко, са њпредметног мојива на есијейски њпредмет*. Моменат размимоилажења јесте, међутим, значењско довршавање естетског предмета.

Аутори, попут Лазара Трифуновића, који су сматрали да уметничко дело своје довршење треба да има у критичкој позицији према друштвеној стварности, осуђују социјалистички естетизам као инертан и комформистички.⁹ За друге, попут М. Б. Протића, естетизам представља „активизам, развој слободе, самосвести и нов нацрт човековог света”.¹⁰ Дакле, довршење знаковитости уметничког дела дешава се у друштве-

⁴ J. Denegri, *Socijalistički estetizam*, у: *Pedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad 1993, 104—110; М. Б. Протић, *Југословенско сликарство шесте деценије*, Београд 1980, 14; L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, у: D. Bulatović (прir.), *Lazar Trifunović: ogledi, studije, kritike*, 3, Београд 1990, 111—149; J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945—1970*, Београд 2009, 26—41.

⁵ M. R. Perović, *Arhitektura socijalističkog estetizma*, у: *Srpska arhitektura XX veka: od istorizma do drugog modernizma*, Београд 2003, 148—209.

⁶ J. Denegri, *Н. д.*

⁷ Исти, 104; С. Лукић, *Н. д.*

⁸ J. Denegri, *Н. д.*, 108. Уп.: М. Šuvaković, *Socijalistički estetizam*, у: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Београд — Нови Сад 1999, 320; D. Đorđević, *Socijalistički realizam 1945—1950*, у: *Četvrta decenija: nadrealizam i socijalna umetnost*, Београд 1969, 68; N. Dedić, *Reprezentacija i moć: teorija i praksa jugoslovenske političke umetnosti od 1932. do 1950*, у: *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu: separat 3+4*, Београд 2005, 51.

⁹ J. Denegri, *Н. д.*, 106; L. Trifunović, *Н. д.*, 124.

¹⁰ М. Б. Протић, *Н. д.*, 14.

ној стварности, али његова позиција није нужно критичка, као у претходном случају, већ пре конструктивна и формативна.

Поштујући супротстављена гледишта у дискусији, Денегри своју синтезу завршава не инсистирајући на коначном одређењу социјалистичког естетизма. Он оставља отворено контроверзно питање да ли је овај феномен заправо модификована етапа социјалистичког реализма и подвлачи да су управо провокативност у тренутку настанка и неразрешена употребна ваљаност главне особине теоријског инструмента означеног као социјалистички естетизам.¹¹

АРХИТЕКТУРА СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ЕСТЕТИЗМА

Ослањајући се на претходно наведена теоријска упоришта — а чини се нарочито на допринос Лазара Трифуновића — појам социјалистичког естетизма у историографију архитектуре увео је архитект и историчар архитектуре Милош Р. Перовић.¹² За разлику од књижевности и ликовних уметности, у којима се концепт социјалистичког естетизма исцрпљује током седме деценије, Перовић га у архитектури прати све до средине осамдесетих, па чак, у неким сегментима, и до почетка деведесетих година двадесетог века.¹³

У Перовићевој интерпретацији идеологија социјалистичког естетизма најбоље се одсликава у стамбеној архитектури, односно у систему планирања, програмирања и финансирања — моделу који је у југословенској варијанти познат као „систем усмерене стамбене изградње”.¹⁴ Перовић, слично Трифуновићу у домену сликарства, примећује инертност архитеката који су учествовали у реализацији стамбене архитектуре. Такође, он уочава недостатак „незгодних питања” која су могла/морала да буду постављена и то у широком распону од социо-културне вредности до психолошке, као и финансијске оправданости новосаграђених објеката. На крају, Перовић — у случају посматране српске послератне архитектуре — подвлачи и симптоматично одсуство перцепције и апропријације критичког дискурса, који се средином шездесетих година двадесетог века јавља у интернационалној архитектонској теорији и пракси и то управо као реакција на претходни период.¹⁵

И заиста, ако се узму у обзир наведени атрибути социјалистичког естетизма у књижевности и сликарству (неутралност, компромис, пасивност, самосвојност, самодовољност), чини се да се они веома лако могу идентификовати у архитектонском исказу стамбене изградње у периоду након Другог светског рата. Перовић у наведеном тексту прецизно сажима урбанистичку матрицу нових насеља: „Формула се са незнатним варијацијама састојала у градњи комбинација стамбених зграда гигантских разме-

¹¹ J. Denegri, *H. đ.*, 109—110; вид. и: J. Denegri, *Teme srpske umetnosti 1945—1970...*, 26—41.

¹² M. R. Perović, *H. đ.*

¹³ Исто, 150, 155.

¹⁴ Исто, 153—154.

¹⁵ Исто. Уп.: K. Frempton, *Slabosti ideologija: CIAM i Grupa X, kritika i protiv-kritika 1928—1968, Mesto, proizvodnja i scenografija: Internacionalna teorija i praksa posle 1962, y: Moderna arhitektura: kritička istorija*, Beograd 2004, 269—279, 282—313.

ра висине између четири и десет спратова, и стамбених кула висине до двадесет спратова, организованих у стамбене заједнице с обдаништем, основном школом и самослужбом у средишту. Стамбене заједнице, као по правилу, биле су утопљене у огромна паркиралишта, која су их у потпуности изоловала од околних стамбених зона. Грађене су идентичне потпуно деперсонализоване зграде и станови за хиљаде и хиљаде непознатих корисника. Резултат су били просторна ригидност, изолованост, хладноћа и монотонија, што је изазивало бројне психолошке проблеме становника¹⁶.

Ипак, као главне протагонисте архитектуре социјалистичког естетизма Милош Р. Перовић наводи тројицу архитеката чије се стваралаштво углавном не везује за урбанистичко-планерску праксу система усмерене стамбене изградње. „Велику тројку” по М. Р. Перовићу, дакле, чине: Михајло Митровић, Богдан Богдановић и Иван Антић.¹⁷

Овом специфичном персонализацијом, архитектура социјалистичког естетизма, чини се, добија другачији, дискурзивнији, слој. Наиме, ради се о тројици архитеката чији се ауторски опус међусобно веома разликује. Оно што им је заједничко јесте поље деловања, односно контекст, који се може одредити као „модернизам у социјалистичким условима”.¹⁸ Питање је, међутим, ко производи дати контекст. Стога, ако је увођење термина социјалистички естетизам у архитектуру имало за циљ да понуди нови теоријски инструмент за читање и тумачење проблема архитектуре у послератном периоду,¹⁹ оно нужно узрокује и повратну реакцију. Та реакција се састоји из потребе да се архитектура посматра не само као пасивни објекат артикулације друштвено пожељних концепата, већ и као активни субјекат који учествује у конструисању друштвене стварности.²⁰

На основу претходних запажања може се рећи да је релација социјалистичког естетизма и архитектуре двосмерна. Дефинисање једног смера ове релације тражи одговор на питање да ли је и у архитектонској пракси дошло до назначеног прелаза са тематског на пластичко, односно, са предметног мотива на естетски предмет, што је, по Денегрију, суштинска потврда социјалистичког естетизма у уметности.²¹ Други смер представља трагање за улогом архитектуре у конструисању контекста у којем се манифестује феномен социјалистичког естетизма. Другим речима, први смер прати елементе социјалистичког естетизма у архитектури, а други — елементе архитектуре у социјалистичком естетизму.

¹⁶ М. Р. Perović, *Н. д.*, 153. Уп.: *Isti, Iskustva prošlosti*, Београд 2000, 45. О рецепцији југословенског урбанистичког планирања у оквиру иностране критике шездесетих година двадесетог века вид. Z. Pióro, M. Savić, J. C. Fisher, *Socialist City Planning: A Reexamination*, у: P. Meadows — E. H. Miyuchi (eds.), *Urbanism, Urbanization, and Change: Competitive Perspectives*, Reading (Mass.) — Menlo Park (CA) — London — Don Mills (Ontario) 1969, 553—565.

¹⁷ Вид.: З. Маневић, *Богдановић, Велика награда архитектуре САС*, Београд 1991; Исти, *Антић, Велика награда архитектуре САС*, Београд 1992; А. Кадјевић, *Mihajlo Mitrović, projekti, graditeljski život, ideje*, Београд 1999; З. Маневић (ред.), *Лексикон неумара*, Београд 2008, 7—12, 31—37, 282—288.

¹⁸ Уп.: М. Šuvaković, *Nova postavka Muzeja savremene umetnosti: Urnebesni kliker jugoslovenstva. Lice realnog socijalizma*, *Vreme* 589 (Београд, 18. април 2002).

¹⁹ М. Р. Perović, *Arhitektura socijalističkog estetizma...*, 150.

²⁰ Уп.: А. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904—1941*, Београд 2007, 14.

²¹ J. Denegri, *Н. д.*, 108.

ЕЛЕМЕНТИ СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ ЕСТЕТИЗМА У АРХИТЕКТУРИ

Ако се, дакле, прихвати да је прелаз *са тематског на пластичко*, односно, *са предметног мотива на естетски предмет* суштинска потврда социјалистичког естетизма у уметности, онда се постојање елемената овог феномена у архитектури може демонстрирати на једном веома индикативном примеру. Следећи Перовићеву тезу да се феномен о којем је реч јасно детектује у стамбеној архитектури, тј. у „систему усмерене стамбене изградње”, као полигон за истраживање социјалистичког естетизма у архитектури нужно се намеће домен Новог Београда, као простор у којем је, на једном месту, остварена најзначајнија градитељска продукција у периоду после Другог светског рата.²² Прокламован у престоницу нове, социјалистичке, Југославије, Нови Београд свакако представља и простор бремент симболичношћу, а она је незаобилазни предуслов за значењско довршавање референтног архитектонског миљеа.

Промене у архитектонско-урбанистичкој теорији и пракси шесте деценије двадесетог века, у односу на претходну декаду, јасно се читају у домену урбанистичких планова за уређење Новог Београда. Да бисмо илустровали ову тврдњу, узећемо у обзир два плана, један из 1947, други из 1957. године, дакле, решења која се налазе на временској дистанци од тачно једне деценије.

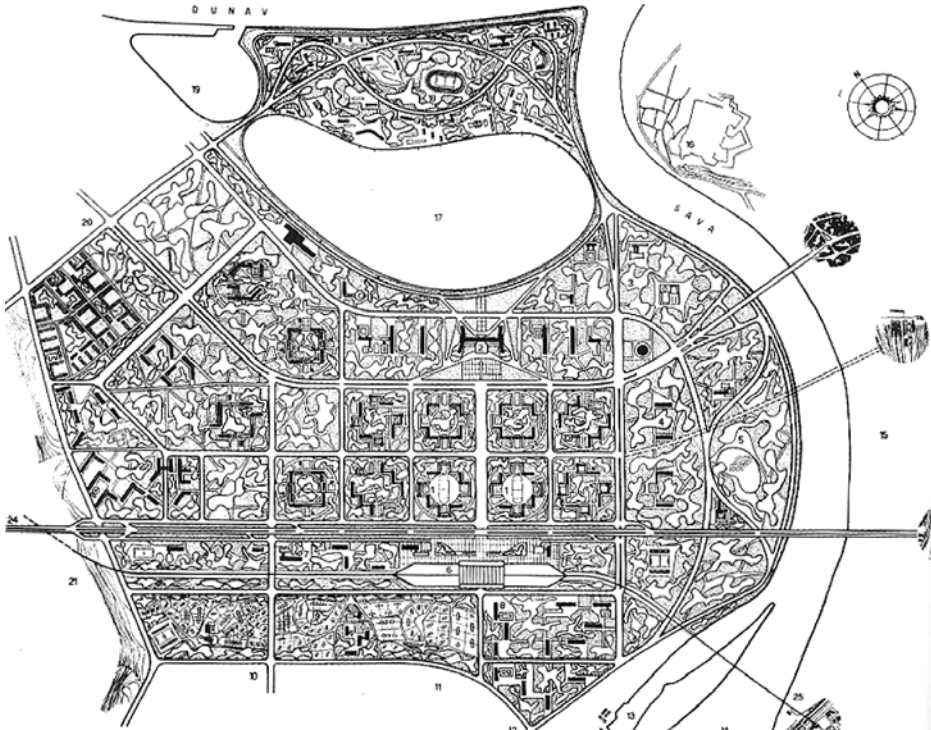


Сл. 1. Конкурс за урбанистички план Новог Београда, 1947. Главни пројекат Урбанистичког института Србије.

²² Уп.: Љ. Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд 2007, 56—118; Lj. Blagojević, *Post-socialist Cities: Contested Modernism*, у: група аутора, *Writing Central European Art History*, Vienna 2008, 37—43.

Крајем 1946. године расписани су архитектонско-урбанистички конкурси који су за циљ имали дефинисање Новог Београда као главног града новостворене Федерације.²³ Поред конкурса за архитектонска решења зграда Централног комитета КПЈ и Председништва владе ФНРЈ, расписан је и конкурс за предлоге урбанистичког плана Новог Београда. Као веома симптоматично решење, у контексту идеологизације урбане структуре, издваја се предлог једне државне институције — Урбанистичког института Србије.

На овом предлогу идентификује се неколико битних елемената. Регулише се велико пространство на левој обали Саве и истиче се масивност новог града.²⁴ Позиција управних објеката је доминантна, односно, они представљају главне морфолошке и визуелне маркере урбане структуре. И на крају, систем саобраћајница базиран је на просторној артикулацији петокраке звезде, која је у несумњивој функцији идеограма.²⁵ Из свега тога могло би се закључити да наведени елементи, као и формализам и визуелизација овог плана — у којима се да препознати „инструментализовани израз кон-



Сл. 2. Бранко Петричић, Предлог Генералног урбанистичког плана Новог Београда, 1957.

²³ Љ. Благојевић, *Нови Београд...*, 73.

²⁴ Исто.

²⁵ „Без знака нема ни идеологије”: V. N. Vološinov, *Marxism and Philosophy of Language*, у: C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900—1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford/Cambridge 1996, 468.

тролисане државне уметности”²⁶ — указују на његову припадност корпусу социјалистичког реализма.

Са друге стране, у „Предлогу Генералног урбанистичког плана Новог Београда”, који је 1957. године израдио архитект Бранко Петричић, јасно се уочава другачија концепција. Љ. Благојевић поставља тезу да је овим решењем Петричић у ГУП Новог Београда дословно имплементирао Ле Корбизјеову доктрину Озареног града.²⁷ Значај ове имплементације лежи пре свега у томе, како истиче Благојевић, што је тако потпуно негиран идеолошки садржај на којем су се заснивали сви ранији концепти.

У Петричићевом плану извршена је строга сегрегација урбаних функција, а посебан акценат стављен је на обликовање „јединица насеља”, односно стамбених блокова са пратећим садржајима. Становању је препуштена централна и просторно најзначајнија зона Новог Београда. Доминација функције становања — „без компромиса и уступака симболици”, како запажа Благојевић — јесте управо средство којим је извршена наводна деидеологизација.



Сл. 3. Бранко Петричић, Предлог Генералног урбанистичког плана Новог Београда, 1957, схеме стамбених блокова.

Међутим, ако се има у виду структурна и органска независност, те самодовољност ликовне и просторне организације стамбених блокова, чини се да се у Петричићевом плану може препознати идеологија социјалистичког естетизма, онако како је означио М. Р. Перовић. Строгом сегрегацијом функција омогућено је да стамбени блокови буду обликовани као аутономне и инертне просторне структуре, без зависности од осталих централних функција. Привидно ослобођени идеологије и симболике, они тако постају полигон на којем је могуће извести социјалистичко-естетски прелаз са тематског на пластичко, тј. са предметног мотива на естетски предмет. Другим речима, изоловане сегрегацијом и условно несимболичне, „јединице насеља” могу бити схваћене као високо естетизован архитектонски израз. Питања која оне постављају јесу питања геометрије, ликовности, оријентације, инсолације, климе, пре него питања друштвеног уређења, хијерархије, управљања, система вредности.

Ако се прихвате претходни закључци, онда се чини евидентним да се у архитектонској сфери може говорити о елементима социјалистичког естетизма. Они се не идентификују само путем напуштања доктрине социјалистичког реализма, од којег се југословенска архитектонска струка оградилa на саветовању у Дубровнику 1950. годи-

²⁶ А. Кадијевић, *Проблеми исцртавања и тумачења социјализма у српској архитектури*, у: Новопазарски зборник 30, Нови Пазар 2007, 211—216; Исти, *On socialist realism in the architecture of Belgrade and its contradictory interpretations*, Heritage IX, Belgrade 2008, 69—80.

²⁷ Љ. Благојевић, *Н. д.*, 152.

не.²⁸ Елементи социјалистичког естетизма у архитектури манифестују се на сличан начин као и у другим ликовним уметностима. Они се препознају у тенденцији ка неконфликтној морфологији и ликовности, односно у стварању структуре чији се значењски потенцијал исцрпљује унутар ње саме. Елементи социјалистичког естетизма у архитектуру уносе тежњу заобилажења идеолошких и симболичких премиса, а у циљу самодовољног просторног система, којем се условно може приписати карактер естетског.

ЕЛЕМЕНТИ АРХИТЕКТУРЕ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ ЕСТЕТИЗМУ

Проблем који се сада намеће јесте идентификовање улоге архитектуре у конструксању контекста у којем се манифестује социјалистички естетизам. Другим речима, поставља се питање да ли постоје елементи архитектуре који су омогућили појаву и одржање овог феномена. Може ли архитектура уопште имати идеолошко одређење?

Чини се да је на почетку ових разматрања занимљиво навести став архитектке Николе Добровића — једног од водећих идеолога послератне југословенске модернистичке архитектуре²⁹ — изнет још почетком тридесетих година двадесетог века. Добровић, у чланку насловљеном *У одбрану савременог грађитељства*, пише: „Да ли је архитектура десничарска или левичарска то би се евентуално могло одредити по средини где се ради и по намени саме грађевине. У Русији на пример решавају зграде за колективистичке намене, које одговарају социјалистичком устројству државе и друштва. То би према томе могло бити левичарско градитељство. (...) У осталом свету према томе остало би градитељство без обзира на методе, којима се служи, било увек само десничарско. Према политичком уређењу ових делова света подизаће се увек само такве зграде, које ће најцелисходније служити животу, који треба да тече у тим грађевинама”.³⁰ Идеолошку позицију архитектуре, према Добровићу, одређује, дакле, средина и намена грађевине, односно, друштвени контекст и политичко уређење. Чини се да су ову премису прихватили и остали југословенски послератни архитекти. Тако Невен Шевгић, у тексту *Сиваралачке композиције архитектуре ФНРЈ*, објављеном 1950. године, за југословенску архитектуру експлицитно каже да је она „у првом реду социјалистичка”.³¹ Нешто даље у тексту Шевгић истиче да се зато југословенска архитектура јасно разликује од капиталистичке, али да то не значи њену изолацију већ постављање у „критички однос према свеукупном архитектонском стварању”, уз коришћење „све напредне, активне моменте архитектуре данашњице”. На тај начин истакнут је својврсни самостални пут југословенске архитектуре који свакако одговара специфичној државној позицији Југославије у периоду након резолуције Информбироа.³²

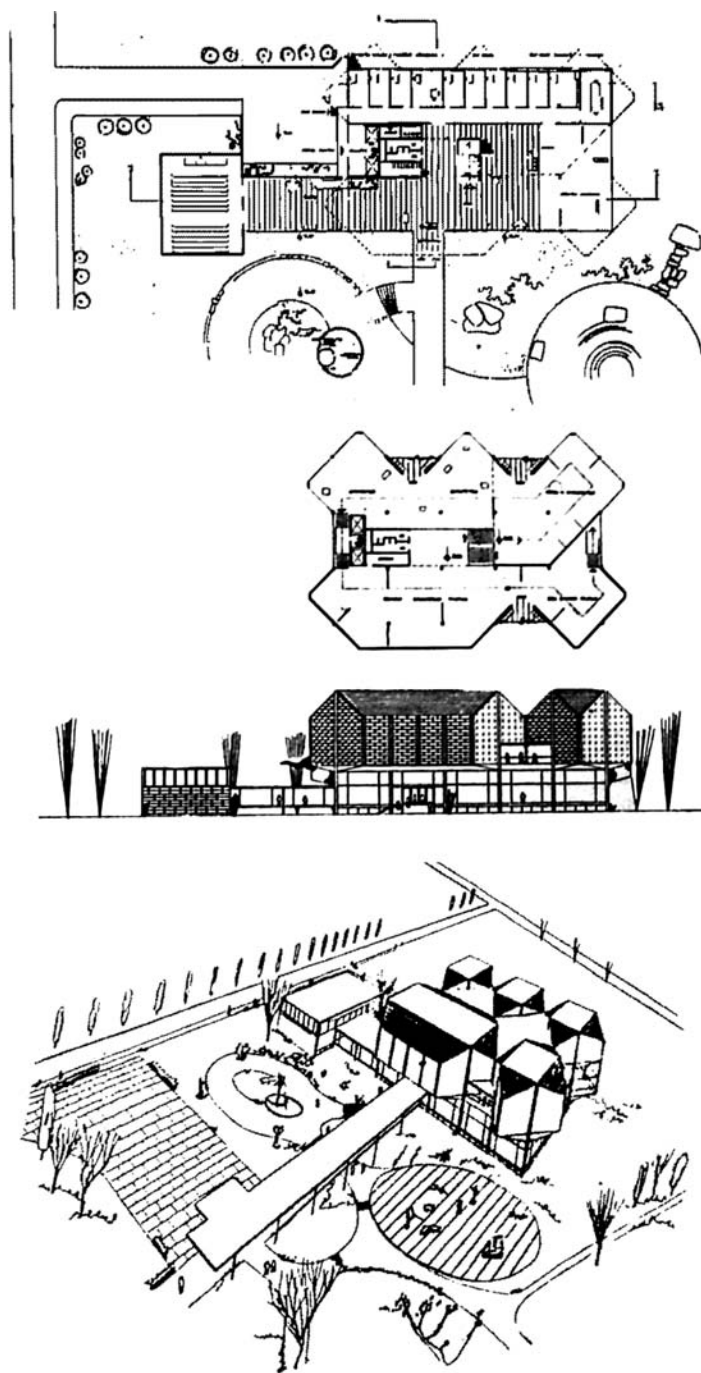
²⁸ Уп.: Љ. Благојевић, *Н. д.*, 138—139; А. Кадијевић, *Проблеми...*, 213; М. Perović, *Н. д.*, 149.

²⁹ А. Кадијевић, *Улога идеологије у новијој архитектури и њена схватања у историографији*, Наслеђе VIII, Београд, 2007, 232—234.

³⁰ N. Dobrović, *U odbranu savremenog graditeljstva*, *Arhitektura* 2, Ljubljana, 1932, 36.

³¹ N. Ševgić, *Sivaračake komponente arhitekture FNRJ*, *Arhitektura* 5—6, Zagreb 1950, 6—7.

³² Уп.: П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада (1948—1965)*, Београд 1996, 73—101, нарочито 80—81.



Сл. 4. Иван Антић и Иванка Распоповић, конкурсно решење за зграду Модерне галерије, 1959.

Из претходног се може закључити да се југословенски архитекти, односно њихови званични гласоговорници, нису ограђивали (ако је то уопште било могуће) од социјалистичког одређења свог стваралаштва. Остаје питање какав је тај социјалистички свет који су градили. Сме му ли се придодати епитет *естетског*?

Перовић у свом одређењу социјалистичког естетизма указује да се неки аутори — попут Михајла Митровића — могу сагледавати у светлу назначеног феномена управо због високоестетизованих објеката које су пројектовали.³³ Зато ће естетизација архитектуре у циљу естетизовања друштвене стварности овде бити представљена на једном конкретном објекту — згради Музеја савремене уметности у Београду.

Након низа припремних радњи, крајем 1959. године расписан је конкурс за зграду Модерне галерије³⁴ (која ће касније бити преименована у Музеј савремене уметности). На конкурс, чији су резултати објављени следеће године, победио је рад архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић. Пројекат је реализован у периоду 1960—1965. године, када је зграда Музеја свечано отворена а њени аутори награђени Октобарском наградом.³⁵

Првобитно конкурсно решење доживело је неколико битних измена током реализације. Промене су се десиле како у морфолошко-структуралној тако и у равни материјализације објекта. Оно што је симптоматично јесте да су управо ове измене подигле естетски квалитет (истина и цену) зграде Музеја савремене уметности.

Кључне измене састоје се у потпуном прочишћењу модуларног концепта грађевине, као и замени материјала за завршну обраду фасаде. У конкурсном решењу фасаде су пројектоване у опеци („цигли“), да би захваљујући напорима и инсистирању управника Музеја, Миодрага Б. Протића, зграда на крају била обложена венчачким мермером.³⁶

Разлози ове последње измене били су, по свему судећи, чисто естетског карактера. Опека је, према речима М. Б. Протића, замењена мермером због тактилних, колористичких и амбијенталних квалитета потоњег материјала.³⁷ На тај начин избегнуто је да Музеј буде перципиран као кућа, сојеница на обали реке (што је била делимична инспирација пројектаната³⁸), и претворен је у апстрактни пластични израз у којем је препозната форма кристала.³⁹

Зграду Музеја савремене уметности, у наведеном контексту архитектонске апстракције, ефектно је описао архитект Михајло Митровић: „Основни волумен је представљен једним полиморфним кристалом са једнако вредним измерима у свим својим пројекцијама. Он се кристалном пластиком копча за амбијент тако органски да се не осећа његово потчињавање великим просторним струјама. Дању се прекрива сунцем, пребацујући га са једног кристала на други, са једног тетраедра на суседног белог бли-

³³ М. R. Perović, *Н. д.*, 182.

³⁴ О. М[инић], *Konkurs za zgradu Moderne galerije*, Архитектура urbanizam 1, Београд 1960, 33.

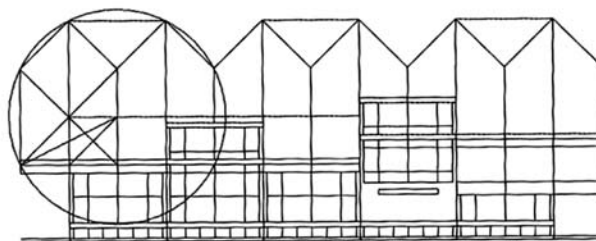
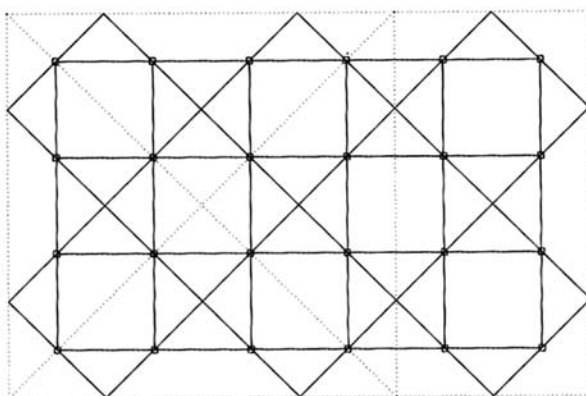
³⁵ М. Б. Протић, *Нојева барка 1*, Београд 2000, 629.

³⁶ Исто, 616.

³⁷ Разговор са М. Б. Протићем вођен је 11. 11. 2008. године.

³⁸ М. X. Јевтић, *Сагледавање замишљеног простора: разговор са академиком Иваном Антићем*, НИИ (17. 6. 1999), 30.

³⁹ О. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, Архитектура urbanizam, Београд 1962, 36.



Сл. 5. Иван Антић и Иванка Распоповић,
зграда Музеја савремене уметности у Београду, 1965.

занца. До краја дана, сунце га је обишло са свих страна и као да је обавило процес хемијског оплемењавања, јер га је вече дочекало у дијамантској формули у којој су његове призматичне странице засветлуцале у светлосној игри невиђених оклулистичких сензација.”⁴⁰ У овој апотеози зграде Музеја Митровић, дакле, погађа суштину естетичке визије њених аутора, у које поред пројектаната, чини се, треба уврстити и М. Б. Протића.

Зграда Музеја савремене уметности у Београду свакако представља јединствено достигнуће југословенске послератне архитектуре. Та јединственост се не огледа само у карактеристичном архитектонском решењу него и у чињеници да је то један од ретких објеката културе, од мноштва планираних,⁴¹ који је доживео реализацију. Управо у високом степену естетизације Музеја савремене уметности можда се може назрети каква је била естетска визија социјалистичког света у којем је ова грађевина настала. Са друге стране, нереализовање планираних објеката који би потенцијално пратили ову линију естетизовања друштвене стварности указује да је тај свет имао другачије приоритете.

ЗАКЉУЧАК: НОВИ УЛЕПШАНИ СВЕТ

Оно што се мора приметити јесте да се друштвена стварност и њена архитектонско-урбанистичка артикулација после Другог светског рата драстично променила. На боље? Или можда пре на — *лејше*?

Тај свет настао после Другог светског рата, у сваком случају, био је *нови*. У складу с тим, било је потребно пронаћи и одговарајућу визуелизацију новог система. Архитектура, као привилеговани естетски језик,⁴² била је један од канала за остварење означених циљева. Након периода социјалистичког реализма, модел је, међутим, морао бити промењен. Социјалистичка Југославија, поред тога што је била нова државна творевина, тежила је да буде и јединствена. Тако се на југословенској уметничкој сцени појављује феномен социјалистичког естетизма. У дискурсу архитектуре овај феномен се манифестује као полазни концепт, али и као производ архитектонске праксе.

Компликованост питања социјалистичког естетизма има корене у разумевању деветнаестовековних ларпурлартистичких концепата. Естетизам заправо крије, како то истиче Хаузер, необјашњиви парадокс уметничког дела — оно је истовремено и самодовољно и репрезентативно.⁴³ На тај начин уметност одржава своју аутономију, али и активну позицију у друштвеној стварности, која по правилу има либерални, грађански, карактер.⁴⁴ Насупрот томе, у тоталитарним режимима одређени аспекти естетског језика бивају инструментализовани, а аутономија уметности одбачена као неутилитарна и антидржавна.

⁴⁰ М. Митровић, *Новија архитектура Београда*, Београд 1975, 21.

⁴¹ Попут пројеката за београдску Оперу, Музеј револуције, Етнографски музеј...

⁴² Идеју о архитектури као привилегованом естетском језику изнео је Фредерик Џејмсон. Цитирано у: М. J. Dear, *Postmodern Bloodlines: From Lefebvre to Jameson*, у: *The Postmodern Urban Condition*, Оксфорд — Малден 2000, 55.

⁴³ А. Хаузер, *Сociјална историја уметности и књижевности*, том II, Београд 1966, 234.

⁴⁴ Уп.: А. Ћелебовић, *Улепшани свет: Сlikarstvo буржоаског реализма од 1860 до 1914*, Београд 1974, 20.

Естетизам се на југословенској уметничкој сцени јавља управо у моменту прокламовања либерализације друштва. С друге стране, та либерализација не доводи у питање централизам социјалистичке власти. Отуда и премиса да естетизам представља само маскирани социјалистички реализам, односно позицију у којој је сам социјализам мера лепоте.⁴⁵

Свакако, поставља се и питање оправданости увођења термина социјалистичког естетизма из домена ликовних уметности и књижевности у сферу архитектуре. Николас Певснер, разматрајући позицију послератне уметности и архитектуре, запажа да је провалија која раздваја, на пример, Џексона Полока и Миса ван дер Роа непремостива.⁴⁶ Међутим, у случају југословенске уметничке сцене, та дистинкција не мора бити драстична. Ако се и прихвати теза о либерализацији друштва — која није без основа и аргумената⁴⁷ — ипак се не сме изгубити из вида постојање централизоване културне политике. Архитектура се стога може посматрати као део општег уметничког пројекта који је био сегмент у изградњи, на рушевинама оног буржоаског, новог улепшаног света. Но, као и увек када нешто изгледа лепше него што је очекивано, можда треба, у неком мрачном углу, потражити слику Доријана Греја.

Milan Popadić

NEW IMPROVED WORLD: SOCIALISTIC ESTHETISM AND ARCHITECTURE

Summary

The Yugoslav cultural space in the period after 1948 was in a unique situation which was the result of a special state politics which based the realization of its interests on a diffuse position between the East and the West Blocks. In accordance with that, it was necessary to find an adequate visualization of the new system. Architecture, as a privileged esthetic language, was one of the channels for accomplishing the established aims.

After the period of socialist realism based on the premises of the cultural politics of the Soviet Union, the model had to be changed. Besides being a new state, Socialist Yugoslavia strived to be unique. In this cultural and political setting a special phenomenon was created in the Yugoslav artistic scene and it was called *socialist esthetism*. It was first noted in literature at the beginning of the 1960's. Soon the perception of socialist esthetism as a theoretical instrument was expanded to the fields of painting, graphics and sculpture, where the phenomenon was examined by influential Yugoslav art critics, historians and theoreticians of art. In architectural historiography, however, it would occur for the first time at the beginning of 2000 in the reflections on Serbian architecture of the second half of the 20th century.

The main characteristics of socialist esthetism were identified as neutrality, compromise, passivity, independence and self-sufficiency. This was the source of two groups of implications. The first one refers to the position of art in social reality, therefore, to its sociocultural function, whereas the second

⁴⁵ Уп.: Б. Гројс, *Стил Стил*, Београд 2009.

⁴⁶ N. Pevsner, *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd 1972, 204.

⁴⁷ Уп.: П. Ј. Марковић, *Н. д.*, 18.

one refers to the domain of autochthonous artistic expression, i.e. its ontological, semantic and structural aspects. These two components surely have a common denominator. What is indisputable is that the work of art is no longer observed as a “reflection” of socialistic social reality, i.e. as an optimal projection of reality, as the principles of socialist realism demanded. An essential transition was made *from thematic to plastic, from the topical motive to an esthetic object*. The moment of divergence is, however, the semantic ending of an esthetic object.

In the discourse of architecture the phenomenon of socialist esthetism is manifested as a starting concept but also as a product of architectural practice, so the relationship of socialist esthetism and architecture can be defined as bidirectional. The definition of one direction of this relation requires an answer to the question if there is a marked transition from thematic to plastic in architectural practice, i.e. from the topical motive to an esthetic object. The second direction is the search for the role of architecture in the construction of context in which the phenomenon of socialist esthetism is manifested. In other words, the first direction follows the elements of socialist esthetism in architecture and the second one the elements of architecture in socialist esthetism.

Elements of socialist esthetism in architecture are manifested in a similar way like in other visual arts. They are recognized in the tendency for a non-conflicting morphology and visuality, i.e. in the creation of a structure whose semantic potential is exhausted inside itself. Elements of socialist esthetism bring into architecture an aspiration to avoid ideological and symbolic premises with the aim of a self-sufficient spatial system which can conditionally be called esthetical.

On the other hand, the elements of architecture in the vision of socialist esthetism can be searched for in opuses of leading architects of this period (B. Bogdanović, I. Antić, M. Mitrović). Because of its materialization and purpose, the building of the Museum of Modern Art in Belgrade, the work of Ivan Antić and Ivanka Raspopović, can be discussed as a very symptomatic example of the relationship of architecture and socialist esthetism. The building of the Museum of Modern Art in Belgrade surely represents a unique achievement of Yugoslav post-war architecture. This uniqueness is seen not only in the characteristic architectural idea, but also in the fact that this is one of the rare cultural objects, of the many that had been planned, which was actually realized. The very high degree of the esthetization of the Museum of Modern Art shows the esthetic vision of the socialist world in which the edifice was built. On the other hand, the non-realization of planned objects which would potentially follow this line of esthetization of social reality indicates that this world had different priorities.