

модерности југословенског социјалистичког друштва. То је била она визија која је у симболичким представама, каквим је уметност као „омиљено чедо модерности”¹ вешто баратала, препознавала начин да се надоместе недостаци у привредној и економској сфери. Ако је почетком шездесетих година двадесетог века у иностраним оквирима оцењено да је „жива”, савремена уметност заиста *званична* уметност у Југославији², отварање Музеја је значило да поменути живот у југословенској престоници има и свој дом. Музеј је био место у коме је модерност и њена саобразност, *савременост* југословенском друштву могла бити виђена. А видети је могло значити – бити. Тако је у другој половини шездесетих година двадесетог века Музеј савремене уметности у Београду постао слика једне специфичне земље, каква је била Социјалистичка Федеративна Република Југославија. (слика 1)



Слика 1 *Мала земља међу световима*, Мапа поделе света током Хладног рата. Југославија је остала без ознаке; извор: historyblueprint.org/cww2-decolonization-with-cuba-1.pdf

У чему је специфичност ове (музејске) слике? Са позиција свакодневног живота, прве деценије након Другог светског рата биле су период „обнове и изградње”, али тај је процес заправо праћен тешким животним условима и ниским стандардом, који по одређеним статистичким мерилима био значајно нижи него у периоду до 1939. године.³ У том контексту, градња Музеја савремене уметности могла је да буде схваћена, што је и био случај, као нарочит луксуз, односно,

1 Mijušković, S. (2009) *Prva „poslednja slika”*, Beograd: Geopoetika.

2 Ragon, M. (1961) En Yougoslavie l’art officiel est aussi l’art vivant, *ARTS*, 27. XII 1961, p. 9.

3 Selinić, S. (2007) *Život u socijalističkom Beogradu, 1945–1970, Petničke sveske 62*, Valjevo: IS Petnica, str. 281-289.

као „расипништво, које је изнад наших могућности“⁴, или као присуство објекта „грађанске“ идеологије. Но, са друге стране, социјалистичка реалност није била умрежавање случајности, већ део општег *плана*. Како је то један познавалац реалног политичког живота у Југославији приметио: „Социјалистичка заједница се не конституише на принципу раздвојености, него на принципу идентитета: све што је у њој то је она сама, и у свему је себе свесна“.⁵ Стога би се могло рећи да Музеј савремене уметности у Београду није био производ модерности југословенског друштва, већ да је управо Музеј био генератор слике о југословенском друштву као модерном (напредном, прогресивном, савременом), а без упоришта у економским, индустријским или производним капацитетима. Недостатак ове димензије⁶ учинио је да Музеј савремене уметности буде попут огледала – представа је била ту, пред посматрачем, али је живот био с друге стране.

Да би илустровали такво запажање, у овом тексту представимо три одраза у огледалу Музеја савремене уметности у којима се могу препознати ликови југословенске модерности. У сва три случаја реч је о симболичким огледањима ставова карактеристичних посетилаца који су били у Музеју у првим годинама од његовог отварања и овде су дати по „реду појављивања“. Утисци су били свежи, њихово мишљење релевантно, а запажања готово пророчанска.

Хроничар / Сведок

„Моја домовина је заиста 'мала земља међу световима', ... и то је земља која брзим етапама, по цену великих жртава и изузетних напора настоји да на свим подручјима, па и на културном, надокнади оно што јој је необично бурна и тешка прошлост ускратила“, истакао је Иво Андрић у свечаном говору приликом уручења Нобелове награде за књижевност 1961. године.⁷ Четири године након овог говора, једна етапа, она која се односила на савремену српску и југословенску уметност, била је завршена. У визуру

4 Што је, по сећању првог управника Музеја савремене уметности, Миодрага Б. Протића, био став Едварда Кардеља. Упоредити: Протић, М. Б. (2000) *Нојева Барка II: поглед с краја века*, Београд: СКЗ, стр. 25.

5 Đinđić, Z. (2010) *Jugoslavija kao nedovršena država*, Београд: Narodna biblioteka Srbije, стр. 235.

6 „Било да је реч о тромплеју, огледалу или сликарству, оно што нас опчињава јесте димензија мање. Та димензија мање чини простор завођења и постаје извор вртоглавице“ – Бодријар, Ж. (1994) *О завођењу*, Подгорица: Октоих; Приштина: „Григорије Божовић“, стр. 74

7 Цитирано према: Андрић, И. (2001) О причи и причању, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 18, Београд: Задужбина Иве Андрића, стр. 305.

Андрићевих пословичних шетњи по Калемегдану унесен је нови пунктум.⁸

Неколико дана по отварању Музеја савремене уметности у Београду, Андрић је прешао реку и посетио Музеј. У разговору са управником М. Б. Протићем приметио је: „Музеј је изванредан; пролазећи његовим дворанама доживео сам нашу уметност овог века. Слике и скулптуре које сам за четрдесет година виђао ко зна када и где, први пут видим здружене, под истим кровом – изузетна дела у изузетној згради. Али ово нисмо ми, ово је сувише светски начињено, сувише чисто, сувише сређено и блиставо... Како ћете овако голему мраморну зграду, испуњену овако великим вредностима, моћи да држите у небесима – у нас се то противи земљиној тежи!”⁹ (слика 2)



Слика 2 *Нема случајних грађевина*. Музеј савремене уметности у Београду 1965. године; фотографија Бранибора Дебелковића

-
- 8 Ево једног сведочанства о појави те нове теме у домену „Брда-за-размишљање”: „Сећам се како смо по цичи зими са Калемегдана гледали успаване темеље поред реке из којих је снагом Протићеве сугестије ницала зграда, како смо се пробијали кроз сметове до градилишта на ушћу Саве да би се осведочили да контуре Музеја не постоје само у нашој машти”; Pušić, M. (1982) *Slikarstvo Miodraga B. Protića*, Beograd: MSU, str. 7.
- 9 Протић, М. Б. (2000) *Нојева барка I*, Београд: СКЗ, стр. 636. Иако немамо разлога да сумњамо у њихову аутентичност, ипак ове речи није записао Андрић, већ управник Музеја М. Б. Протић и сам врстан писац. Или да се послужимо нашом метафором, Андрићеве речи су се одразиле у Протићевом перу. Не напомињемо ово да бисмо дискредитовали поменути навод, који се иначе веома често среће у литератури или извештавању о Музеју (да га не сматрамо релевантним, не бисмо га ни користили). Напомињемо ову специфичност само зато што желимо да укажемо како се лако навикамо на музејски одраз живота.
-

Андрић, књижевник, хроничар, дипломата – одавно свестан да „нема случајних грађевина, издвојених из људског друштва у коме су никле”, као и да оне „често носе у себи сложене и тајанствене драме и историје”¹⁰ – умео је да препозна проблеме које нова установа решава и оне који јој тек предстоје. То нису само проблеми уметности већ проблеми друштва. И управо је Музеј савремене уметности, на челу са Миодрагом Б. Протићем, доделио себи улогу не само да привуче публику, већ и да промени статус уметности у друштву. Како Протић стратешки пише у једном („новогодишњем”) тексту из 1963. године: „Потребно је зато истаћи да у средишту проблема није толико однос између уметника и публике, колико између друштва и уметности. Читав низ фактора: школе, књиге, музеји, народни и раднички универзитет, изложбе, критика и штампа уопште, радио и телевизија, – јесу и могу да постану инструменти смишљеног уметничког образовања.”¹¹

Специфичност музеја у односу на претходне „инструменте смишљеног уметничког образовања” Протић је, чини се, добро разумео. Она се налазила у самој сржи схватања модерне уметности, у корену једног од њених најзначајнијих митова, у идеји о јединствености и оригиналности уметничког дела („слике и скулптуре које сам за четрдесет година виђао ко зна када и где...”) које се у музеју чува и представља јавности („први пут здружене, под истим кровом”). Стога је и у Музеју савремене уметности у Београду, од његовог отварања, уметничко дело добило улогу оног што повезује уметника и његову публику: „Постојећи однос уметник – друштво Музеј настоји да допуни најважнијим елементом, делом, и тако успостави прави, сасвим нови однос: уметник – дело – друштво.”¹²

Ако, како је Андрић приметно да „то нисмо ми”, онда је једна од функција музеја била да друштво *то* треба да постане. У том смислу, могло би се рећи да је Музеј савремене уметности имао две битне улоге на пољу односа са друштвом. Док је „просветитељска”, едукативна¹³ и промотивна била

10 Цитирано према: Андрић, И. (1978) *На Дрини ћуприја*, Београд: Слово љубве, стр. 32.

11 Протић, М. Б. (1. 1. 1963) Уметничко дело и публика, *Политика*.

12 Protić, M. B. (1965) *Muzej savremene umetnosti – razlozi i ciljevi, Muzej savremene umetnosti*, Beograd: MSU, str. 5.

13 Музеј је имао и катедру на којој су се одржавала предавања о актуелним уметничким токовима. Прво предавање одржао је 16. априла 1966. професор и тадашњи директор Народног музеја Лазар Трифуновић на тему „Теоријски модели структуре слике” – „Прво предавање на катедри Музеј савремене уметности”, *Борба* (16. 4. 1966).

усмерена ка југословенском друштву, друга, репрезентативна улога била је усмерена ка иностранству, а пре свега ка земљама Запада.

Революционар / Владар

Однос Музеја са иностранством текао је у два смера: угошћавање изложби иностраних уметника, те кроз државни и дипломатски протокол, у оквиру кога је Музеј савремене уметности имао своје место. Још током прве године рада, Музеј је угостио више иностраних изложби. Београдској публици биле су представљени актуелни токови италијанске, аустријске, бразилске уметности, изложба париског Мајског салона, као и америчког поп-арта, који је тада достигао свој креативни зенит. Музеј се тако уписао на карту турнеја значајних светских уметничких токова. Са друге стране, како сведочи сам управник Музеја, то је било и „место званичног протокола – посећивали су га шефови држава, краљеви, краљице, председници република...“¹⁴ Државничке посете, чији се службени део одвија често у оближњој палати СИВ-а, свој наставак неретко су имале у Музеју на Ушћу. Или су, у другој варијанти протокола, пратећи чланови делегација посећивали Музеј док је званични део био заузет државничким пословима.¹⁵ Тако је Музеј савремене уметности постао и значајан простор спољнополитичке репрезентације, који је гостима из иностранства преносио једноставну поруку да је Југославија *модерна и напредна* земља.

Ипак, на једног госта се доста дуго чекало. Председник Социјалистичке Федеративне Републике Југославије Јосип Броз Тито посетио је Музеј савремене уметности у Београду, „први и једини пут“ како је забележио М. Б. Протић, у јесен 1967. године, пуне две године након отварања здања на Ушћу.¹⁶ Титова колекционарска страст, у оквиру које су уметничка дела била чест предмет жеље,¹⁷ могла би нас навести на мисао да је до ове посете дошло са необичним закашњењем. У књизи утиска (направљеној специјално за ту прилику да би изузетни гост могао први да се упише)

14 Протић, *Нојева Барка II*, стр. 491-492.

15 Исто, стр. 117, 141, 186, 244.

16 Исто, стр. 21-25. Опис посете пренео је и лист *Политика* – „Кад се руком објасни“, *Политика*, (19. 11. 1967). Наслов текста се односи на коментар градоначелника Београда Бранка Пешића, који је био у председничковој пратњи, да ће апстрактни мотиви са одређених слика постати јаснији онда када их Протић руком покаже Титу.

17 Radić, N. (2008) *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika moći*, Beograd: Filozofski fakultet (rukopis doktorske disertacije, odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu).

Јосип Броз је сходно сценарију посете оставио забелешку. Прошавши поред неколико стотина уметничких дела, председник – чији су харизматични коментари били чест мотив тривијалних препричавања али и деликатни предмет значењских анализа – свој утисак је сумирао у једној јединој речи. Била је то највољенија реч југословенских народа и народности – „Тито”. (слика 3)



Слика 3 *Tito*. Председник СФР Југославије Јосип Броз Тито током посете Музеју савремене уметности у Београду; фотодокументација Музеја савремене уметности у Београду, доступно на: http://www.citajteo.rs/fotografije_serije_odrednice.php?id_odrednice=3&tip_gradje=fotografije

Овакав компромисни – и тиме, чини се, помало лаконски и хладан – гест може се довести у везу са помирењем Титових иступања против апстрактне уметности и званичне културне политике која је номинално заступала либералнија гледишта. У периоду након 1948. године, културна политика у Југославији заузела је специфичан курс. Тај период Предрог Вранички, истакнути југословенски марксиста, назива *трећом етапом револуције (1950–1965)* и о њему каже: „Од тог времена [након 1948] започиње у Југославији и све слободнији размах умјетничког стваралаштва који је на подручју и ликовне умјетности и литературе креирао сву ширину умјетничких стилова и израза и таква дјела која спадају у врховна достигнућа савремене свјетске умјетности. Ако бисмо дакле као марксисти постављали неке „задатке” пред умјетнике – то би могао бити само један у себи довољан и апсолутан: да буду умјетници. А сваки ће према свом темпераменту, сензибилности и низу других компонената,

објективних и субјективних, које обликују и карактеризирају сваку личност, учествовати у грађењу нових свјетова тако неопходних људској егзистенцији.”¹⁸ Реч је о оном периоду у коме се одвија историја настанка Музеја савремене уметности у Београду (1951–1965) и могло би се рећи да је Музеј управо и настао на таласима ове либералне струје.

Ипак, Тито 1963. године, дакле док је Музеј још увек под скелама, држи веома строг говор о тренутном стању у југословенској уметничкој пракси, стављајући у центар своје критике не уметнике или уметност по себи, већ њихове институционалне оквире. Вреди се подсетити и времена и речи: „Ја нисам против стваралачког тражења новог, рецимо у сликарству, скулптури и другим умјетностима, јер је то потребно и добро. Али сам против тога да дајемо новац заједнице за нека такозвана модернистичка дјела која немају никакве везе са умјетничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу. Са умјетничке стране, у модерном сликарству има и значајних дјела, понекад и трајне вриједности, или таквих која представљају декоративну вриједност, али ипак има онога што нема никакве умјетничке вриједности. И баш та дјела без вриједности знатно су данас заступљена на нашим умјетничким изложбама и натурају се, за скупе паре, разним установама. Ко је онда крив што је почела да преовлађује таква квазиумјетност? Свакако они који купују таква квазиумјетничка дјела и троше за њих државни новац, дајући понекад и награде и слично. Ако неко хоће да се бави таквим сликарством или скулптуром, нека то чини на свој трошак, заједно са онима који заступају правац ултрамодернистичке, апстрактне умјетности. Зар наша стварност не пружа довољно богат материјал за стваралачки умјетнички рад? А баш њој најмање посвећује пажње велики дио младих умјетника. Бјежи се у апстракцију, умјесто да се обликује наша стварност... Разумије се да ту не може бити говора о некаквој административној интервенцији. Ипак, јавност не би смјела бити пасивна према тим проблемима.”¹⁹

Разлози за овакав напад, иако никада до краја разјашњени, препознати су у поновном, односно, тренутном приближавању постстаљинистичкој политици СССР-а.²⁰ Посетивши

18 Vranicki, P. (1987) Marksizam i jugoslovenska revolucija: Treća etapa revolucije (1950–1965), u: *Historija marksizma, druga knjiga*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, str. 385.

19 „VII kongres Narodne omladine Jugoslavije”, *Borba*, (24. januar 1963).

20 Упоредити: Ješa Denegri, *Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963.* 14. 09. 2018. <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/projects/standstill/tekstovi/politicki-napad-na-apstraktnu-umjetnost-pocetkom-1963~no4304/>

(коначно) Музеј савремене уметности у Београду и потписавши се у књигу утисака, Тито је дао свој параф и на овај ток културне политике, који је – да се подсетимо Андрићевих речи – деловао сувише светски начињен, сувише чист, сувише сређен и блистав... и сасвим у супротности са председничким ставовима изреченим неколико година раније.

Радник / (Само)управљач

Померимо сада светло с позорница политичких представа у таму покретних слика. У филму *Бог је умро узалуд*²¹, Радивоја Лоле Ђукића из 1969. године, простор Музеја савремене уметности у Београду одиграће значајну улогу. Филм је прича о идентичним близанцима који стоје на два краја социјалистичког самоуправног друштва: Ненад је скромни и добродушни фабрички радник, а Предраг аналитични и строги руководилац (на платну их је оживео омиљени југословенски глумац Миодраг Петровић Чкаља). Ненадово предузеће је пред затварањем и он од свог утицајног брата тражи помоћ. Предраг, сматрајући да за то нема економских основа, одбија да помогне. Тада Ненад са својим сарадницима смишља план: отеће Предрага и примораће га да схвати у каквим условима живе обични радници. За то време, да би отмица остала непримећена, Ненад ће сести у Предрагову фотељу.

Ненад се у почетку не сналази у новој улози. Све му је страшно, неразумљиво, удаљено од његовог дотадашњег живота и проблема који такав живот носи. (Андрићево „то нисмо ми” поново одјекује). Ипак, убрзо ће форме и бенефиције високе функције почети да нагризају Ненадов пролетерски светоназор. Другим речима, Ненад се лагано, онако како се комедија претвара у трагедију, претвара у Предрага. Како је режисерски вешто представљено у филму, простор Музеја савремене уметности биће кључни ступањ у овој трансформацији. То је низ секвенци у којима нема дијалога, све је речено сликом и звуком (попут чувене сцене праћења с почетка Хичкокове *Вртоглавице*) чиме је наглашен нарочит карактер одиграног.

21 Основни подаци о филму – продукција: Инекс филм, Београд, 1969; сценарио и режија: Радивоје Лола Ђукић; камера: Ненад Јовичић; музика: Илди Ивањи; монтажа: Иванка Вукасовић; сценографија: Драгољуб Лазаревић; костимографија: Данка Павловић; тон: Бата Пивнички; улоге: Миодраг Петровић-Чкаља, Станислава Пешић, Здравка Крстуловић, Жика Миленковић, Ђокица Милаковић, Миодраг Поповић-Деба, Мика Викторовић, Жељка Рајнер, Бата Паскаљевић, Дуда Радивојевић, Стеван Миња.

Још увек самосвесни Ненад – који за свет око себе сада представља Предрага – позван је на отварање изложбе. На путу до музеја, као нека врста предигре, Ненад је засењен новим модернистичким градом (можда је сувишно, али подсетимо да су модерни градови и музеји елементи исте идеолошке структуре). Наш јунак на отварању изложбе игра своју протоколарну улогу (честита уметнику, учествује у разговорима...), али је и јасно да Ненад-који-постаје-Предраг „не разуме” уметност коју посматра, тј. уочљиво је да се не понаша у складу очекиваним моделом „познаваоца” уметности. Он чак чини и смртни грех сакрализованог музејског простора: додирује, опипава и „куцка” уметничко дело – скулптуру од дрвета и гвожђа.²² То „куцкање”, чини се, заправо је последњи рефлекс Ненада, мајстора у фабрици намештаја (куцкајући по скулптури он као да проверава квалитет грађе), пре него што ће постати Предраг, интелектуалац који свет око себе посматра без пуно додиривања а кроз дебеле – сартровске – наочаре. (слика 4)



Слика 4 *Од правде до круне*, кадрови из филма *Бог је умро узалуд*, Радивоја Лоле Ђукића; Инекс филм, 1969.

После ове иницијације у музеју-храму, већ у следећој севквенци у којој се појављује Ненад који је постао Предраг на врху је света (на Авалском торњу) и поносно посматра град, односно свој нови домен. Тако је стари Ненад постао нови Предраг и обрнуто. Чини се да је – драматуршки – овај преокрет очекиван. Оно што је за нас значајно је да је место преображаја музеј. Тако Ђукић, као редитељ и сценариста,

²² Реч је о *Скулптури XVI* Душана Цамоње, из 1961. године; дрво-гвожђе, 63 x 46 cm (Збирка МСУ).

вешто екранизује оно што ће деценију Керол Данкен и Алан Валах (Carol Duncan, Alan Wallach) директно тврдити, да „музеји, као модерни церемонијални споменици, припадају истој архитектонској класи као храмови, цркве, светилишта...”²³ Напоменимо да је на самом крају филма ова индивидуална трансформација, добила и колективно признање.

Закључак / Иза огледала

Ако је „трећа етапа револуције”, како ју је назвао Вранички, довела до тога да савремена уметност буде препознатљиво лице југословенске културне политике у међународним круговима, послушајмо и мало опрезније гласове из овог периода. Анри Лефевр (Henri Lefebvre) – критички анализирајући актуелно стање марксизма у свету крајем педесетих година двадесетог века – прецизно и доста убедљиво закључује о значају друштвеног система СФР Југославије: „Ако социјализам без државе [*радничко самоуправљање*] успе у Југославији, ако овај ’узор’ докаже своју ваљаност, ипак остаје чињеница да је Југославија исувише мала земља да би представљала ’центар’ (осим за теоријску мисао и ’политичку подршку’), јер та улога претпоставља велику економску и војну снагу.”²⁴ И ето, поново, Андрићеве „мале земље међу световима”.

Но, пратећи Лефеврову мисао, можемо ли закључити и да је Музеј савремене уметности био на неки начин „узор“ југословенске модерности? Хроничар прошлости је постао сведок савремености, револуционар доживотни владар, радник је новим заменио старе богове – све се то огледало у фасетима Музеја савремене уметности у Београду. И све је то била представа југословенске модерности са социјалистичким ликом. Но, ако је на Западу „у друштвима у којима преовлађују модерни услови производње, живот представљен као огромна акумулација призора”, а „све што је некада било непосредно доживљавано, удаљено је у представу”²⁵ није ли у овом случају било обрнуто? Није ли представа приближавала жељену модерност, која не само да није била „непосредно доживљавана”, већ је музејски посредована? „Огромна акумулација призора” није представљала живот, она је била музеализована жеља. И, коначно, чини се, као у Лефевровом

23 Duncan, C. and Wallach, A. (1978) The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographical Analysis, *Marxist Perspectives* 4, p. 28.

24 Лефевр, А. (1973) *Актуелни проблеми марксизма*, Београд: БИГЗ, стр. 122.

25 Debord, G. (1967) *Društvo spektakla*, 14. 09. 2018. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>

запажању, да је и овом „узору“ недостајала реална снага, осим можда „за теоријску мисао и 'политичку подршку'”.

Шта нам све то говори о југословенској модерности у социјалистичком периоду? Као вешт хроничар који догађаје прецизно смешта у њихов временски контекст (па чак и будући), Андрић је посведочио о супротностима с којом се југословенско друштво рве изнутра, Тито је као искусни владар ставио свој параф на оно с чим се као револуционар није слагао. Ненад је постао Предраг јер, како нас је Ками (Albert Camus) одавно научио, роб прво захтева правду, а на крају тражи круну. За њихова огледања, Музеј савремене уметности у Београду понудио им је рам, рам који је уоквиравао југословенску модерност у овом периоду. Била је то модерност у којој је, чини се, било лепо и лако огледати се: она се одупирала „земљиној тежи” друштвених и културних вредности, а њен су значај признавали и неистомишљеници. Ипак, будућност је убрзо – већ у деценији након отварања Музеја – подсетила да је „огледало мање ту да нам покаже оно што је испред њега, колико да сакрије оно што је иза њега”.²⁶ Коначно, југословенска модерност и њен одраз у Музеју савремене уметности били су слични управо колико и Ђукићеви идентични близанци, Предраг и Ненад, чију су судбину на крају, и земља и музеј, поделили.

ЛИТЕРАТУРА:

- Андрић, И. (1978) *На Дрини ћуприја*, Београд: Слово љубве.
- Андрић, И. (2001) О причи и причању, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, св. 18, Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Бодријар, Ж. (1994) *О завођењу*, Подгорица: Октоих; Приштина: „Григорије Божовић”.
- Debord, G. [1967] *Društvo spektakla*, 14. 09. 2018. <https://anarhistic-ka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>
- Denegri, J. [s.d.] *Politički napad na apstraktnu umjetnost početkom 1963.* 14. 09. 2018. <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/projects/standstill/tekstovi/politicki-napad-na-apstraktnu-umjetnost-pocetkom-1963~no4304/>
- Duncan, C. and Wallach, A. (1978) *The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographical Analyses*, *Marxist Perspectives* 4, pp. 28–51.
- Đinđić, Z. (2010) *Jugoslavija kao nedovršena država*, Београд: Народна библиотека Србије.
- Кад се руком објасни (19. 11. 1967), *Политика*.

26 Pekić, B. (2001) *Atlantida*, Novi Sad: Solaris, str. 185.

- Лефевр, А. (1973) *Актуелни проблеми марксизма*, Београд: БИГЗ.
- Мијушковић, С. (2009) *Прва „последња слика”*, Београд: Геopoетика.
- Пекић, В. (2001) *Atlantida*, Нови Сад: Solaris.
- Протић, М. Б. (1. 1. 1963) Уметничко дело и публика, *Политика*.
- Протић, М. Б. (2000) *Hoјева барка I*, Београд: СКЗ.
- Протић, М. Б. (2000) *Hoјева Барка II*, Београд: СКЗ.
- Protić, M. B. (1965) *Muzej savremene umetnosti*, Београд: MSU.
- Пушић, М. (1982) *Slikarstvo Miodraga B. Protića*, Београд: MSU.
- Radić, N. (2008) *Zbirka Josipa Broza Tita kao slika moći*, Београд: Филозофски факултет, рукопис докторске дисертације, одбранјене на Филозофском факултету Универзитета у Београду.
- Ragon, M. (1961) En Yougoslavie l’art officiel est aussi l’art vivant, *ARTS*, 27. XII 1961.
- Selinić, S. (2007) *Život u socijalističkom Beogradu, 1945–1970*, *Petničke sveske* 62, Valjevo: IS Petnica, str. 281-289.
- VII kongres Narodne omladine Jugoslavije (1963), *Borba*, (24. januar 1963).
- Vranicki, P. (1987) *Marksizam i jugoslovenska revolucija: Treća etapa revolucije (1950–1965)*, u: *Historija marksizma, druga knjiga*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Milan Popadić
University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Art History, Belgrade

THREE REFLECTIONS OF YUGOSLAV MODERNITY IN
THE MIRROR OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY
ART IN BELGRADE

Abstract

The paper examines the character of Yugoslav modernity in the socialist period, seen through the prism of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Starting from the presentation of three special “visits” to this museum in the years immediately after its opening, certain characteristics of Yugoslav modernity are recognized. The main thesis is that the Museum of Contemporary Art was a specific generator of Yugoslavia’s image as a modern country, and that this concept is related to the general socio-economic conditions in the Socialist Yugoslavia. Hence the assumption that the three chosen “visitors” of the museum – Ivo Andrić (writer), Josip Broz Tito (president of SFRJ), and Nenad and Predrag (fictional twin brothers) – reflected in its inverse mirror, can reliably testify about specificities of the Yugoslav modernity in the socialist period: about its cultural and social paradoxes, political and ideological validations and individual and collective seduction.

Key words: *Socialist Yugoslavia, modernity, Museum of Contemporary Art in Belgrade, mirror*