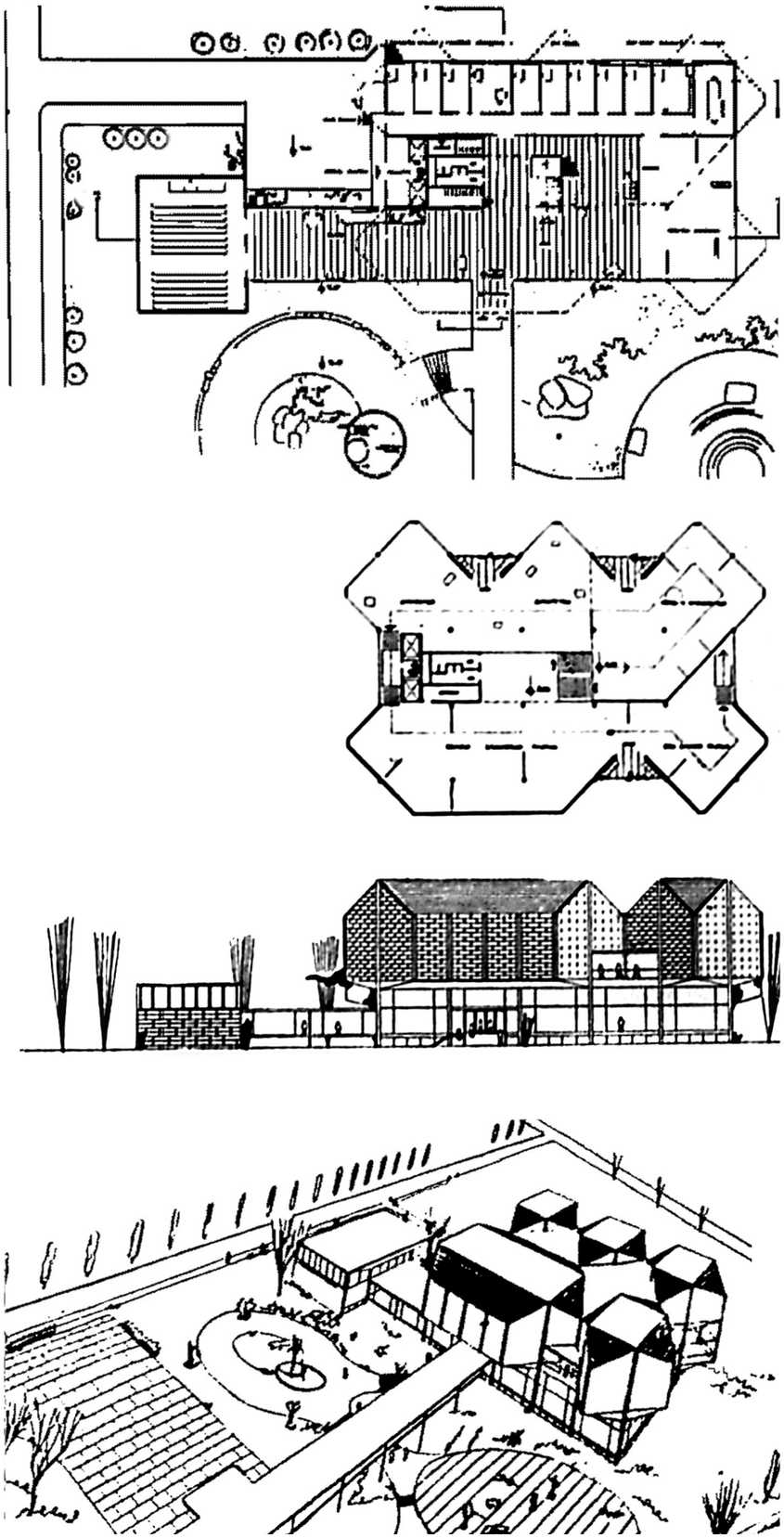
УДК 727.7(497.11)

МИЛАН ПОПАДИЋ

АРХИТЕКТУРА МУЗЕЈА САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Идеја о оснивању установе која ће адекватно баштинити (прикупљати, чувати, изучавати, презентовати) дела српске и југословенске уметности двадесетог века, реализована је 1965. године изградњом Музеја савремене уметности (МСУ) у Београду, на левој обали ушћа Саве у Дунав. Поред вредне уметничке збирке, нова институција је – кроз сопствено здање – добила и карактеристичну просторну артикулацију, оригинално ауторско дело архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић.[1]

Чињеница да је за збирку српске и југословенске модерне уметности подигнута посебна зграда, и то на проминентној локацији, указује на специфичну позицију ове установе, нарочито ако се зна да је зграда МСУ била једна од првих, наменски пројектованих музејских грађевина на територији некадашње СФРЈ.[2] Разлози за овакво стање леже, чини се, у природи самог појма музеја модерне уметности и њему блиских феномена. Музеј модерне уметности, иако примарно (а наизглед и искључиво) припада сфери културе и уметности, показао се, међутим, као веома битан елемент у моделовању различитих идеолошких стратегија. „Као један од најизузетнијих модерних европских изума, ’уметност’ је најефикаснији идеолошки инструмент за ретроактивно писање историје људског друштва“, каже Доналд Прециози, расправљајући о односу уметности и музеја.[3] Изградњом Музеја савремене уметности у Београду задовољени су (или су у њој барем учествовали) разнородни интереси: уметнички – за промоцијом, културни – за баштињењем, државни – за репрезентацијом. Такође, у општој сфери друштвене стварности, успостављена је комуникација с јавним мњењем (локалним и интернационалним), а циљ те комуникације, чини се, било је преношење поруке о нарочитом систему вредности прокламованом у социјалистичкој Југославији.[4] Захваљујући карактеристичном градитељском



Сл. 1. Иван Антић, Иванка Распоповић, Конкурсно решење за зграду Модерне галерије у Новом Београду, 1959, основа приземља, основа спрата, елевација, перспектива (Архитектура-урбанизам, 1, 1960)

решењу, могло би се рећи да је један од значајних канала ове комуникације остварен управо кроз „привилеговани естетски језик“ , односно – архитектуру.[5]

Од модерне галерије до музеја савремене уметности

Модерна галерија пре и после 1951. године

У првој, оснивачкој, монографији Музеја савремене уметности као почетна тачка историјата ове институције наведена је 1951. година.[6] Међутим, идеја о оснивању Модерне галерије у Београду, која ће у последњим етапама своје реализације бити преименована у Музеј савремене уметности, није била потпуна нова у том тренутку. О томе сведочи, поред повремених и неконзистентних залагања уметника и историчара уметности, неколико конкретних података из домена архитектонско-урбанистичке праксе.

Модерна галерија је, уз здања Савезног извршног већа, Централног комитета Комунистичке партије Југославије и хотела високог стандарда (хотел „Југославија“), један од првих објеката предвиђених на Новом Београду.[7] Тако је већ 1948. године расписан први (ужи) конкурс за Модерну галерију на левој обали реке Саве, а на основу Добровићевих урбанистичких концепција уређења Великог, односно Новог Београда – новопланиране југословенске престонице.[8]

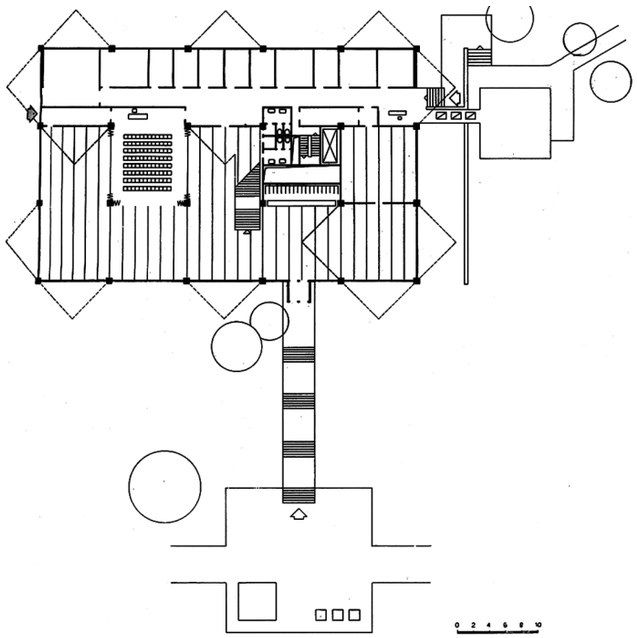
Непосредно по окончању Другог светског рата, пред новом југословенском влашћу нашли су се задаци везани за преобликовање државног уређења, јасно дистанцирање од традиције предратне Југославије, те спретно балансирање и тактично удовољавање интересима ратних савезника. У симболичкој и идеолошкој географији, новој држави је, суштински, била потребна препознатљива престоница – место управљања и репрезентације, структура неоптерећена хипотеком прошлости а погодна за пројектовање жељене стварности. Ступање на властити пут, крајем четрдесетих година двадесетог века, само је увећало потребу за етатистичком репрезентативношћу. Будући да предратни буржоаски Београд, руиниран нацистичким и савезничким бомбама, није одговарао „ствари, њеној актуелној и менталној слици“, репрезентативно је, дакле, нужно значило *ново*.[9]

У суштини, Нови Београд је конципиран у духу функционализма и Атинске повеље, а пре свега, по узору на Ле Корбизјеов пројекат за Озарени град (*La Ville Radieuse*) из 1930. године, да би у каснијим етапама био приметан и утицај пројекта за нову престоницу Бразила – Бразилију Лучија Косте из 1957.[10] Већ је идејни план Новог Београда из 1948. године, који је израдио Никола Добровић, најавио основне елементе будуће структуре.[11] Монументално здање Председништва владе (касније преименованог у Савезно извршно веће) позиционирано је готово на саму обалу Дунава. Од њега полази централна градска оса која се завршава главном новобеоградском железничком станицом. Простор између ова два маркера (својеврсног градског „Капитола“ и наглашеног саобраћајног чворишта) постаће, могло би се рећи, носилац идентитета нове урбане структуре. Другим речима, централна зона Новог Београда постала је поље сукобљавања будућих урбанистичких концепата, који су се – од почетних демијуршких замисли Николе Добровића – полако претварали у „канонизоване клишее већ превазиђеног модернизма“.[12]

Нови Београд конципиран је тако као полигон државне репрезентације. Отуда чињеница да се међу првим планираним објектима на овом терену нашло здање галерије указује на карактер тадашње државне културне политике, која се номинално – без препознатљивог институционалног оквира – залагала за подршку модерној уметности. Стога, конкурс из 1948. за зграду Модерне галерије, чини се, треба разумети пре као облик презентовања државне стратегије у домену културе, него као истинску тежњу за реализацијом објекта овог типа.[13]

У Урбанистичком плану Новог Београда из 1950. године, који је израдио архитект Видо Врбанић, такође се налазе трагови промишљања варијаната реализације музејске установе намењене југословенској и савременој уметности. У овом плану могу се идентификовати чак два објекта овог типа: зграда Музеја југословенске уметности, те Модерна галерија са изложбеним павиљонима.[14] Зграда Музеја југословенске уметности лоцирана је у централној зони Новог Београда, уз велик манифестациони трг и проспект, на главној оси која повезује зграду Савезног извршног већа и новобеоградску железничку станицу. Осмишљен као монументални објекат у форми зигурата, овај пројекат указује на блискост с Ле Корбизјеовим раним концепцијама у домену архитектонске артикулације музејских зграда.[15] Објекти Модерне галерије и изложбених павиљона планирани су, као и у претходном случају, на левој обали реке Саве, наспрам старобеоградског Савског амфитеатра у коме је, на основу конкурса из 1948. године, требало да буде смештена зграда Велике југословенске опере.[16] У односу на монументалност, али и локацију Музеја југословенске уметности, Модерна галерија, онако како је конципирана у овом плану, оставља утисак скромнијег и знатно мање репрезентативног објекта. Такође, дистинкција у називима институција (музеј/галерија, југословенско/модерно) симптоматична је и указује на тежњу да се направи разлика између југословенске и модерне уметности.[17]

Индикативно је, међутим, да се у званичном историјату Музеја савремене уметности ти ранији пројекти уопште не помињу. По питању архитектонске



Сл. 2. И. Антић, И. Распоповић, Музеј савремене уметности у Београду, 1965, основа приземља

реализације будућег МСУ истиче се тек да је 1951, те нулте године у званичној историји Музеја, отпочело „тражење одговарајуће зграде“.[18]

Миодраг Б. Протић и културна политика

Оно што је 1951. година суштински донела историјату Модерне галерије било је укључивање у оснивачки процес Миодрага Б. Протића, сликара, ликовног критичара и теоретичара, у то време запосленог у Савету за просвету, науку и културу Републике Србије. Управо са Протићем су 1951. обављене иницијалне консултације о потреби оснивања нове музејске институције, а он је и у каснијем периоду био назначен као главни заступник стратегије за подизање зграде Модерне галерије.[19]

Југословенска културна политика педесетих година двадесетог века, пратећи званичну државну доктрину, била је заснована на равнотежи двеју струја: „модерниста“ и „реалиста“.[20] Културне организације биле су углавном конципиране тако да у кадровској структури одржавају овај баланс. Тако је улога заступника идеје о Модерној галерији у државном апарату била додељена М. Б. Протићу управо због његовог препознатљивог модернистичког опредељења.

Миодраг Б. Протић је свој задатак схватио амбициозно, свестан одговорности која му је дата. Управо је он и писац историјата МСУ, те његов главни и темељни хроничар, који ипак у своју генеалогију Музеја не укључује раније тежње за подизањем Модерне галерије. Разлози овог специфичног *damnatio memoriae* нису до краја јасни. Један од њих може бити тежња М. Б. Протића и његових сарадника да своју концепцију Модерне галерије дистанцирају од претходних предлога. То је, на пример, очито и у жељи да зграду Модерне галерије лоцирају у старом делу Београда, што ни у једном претходном примеру није био случај. Још један од разлога могла би бити свест и антиципација стратега будућег МСУ о томе да, заправо, нису постојали друштвенополитички услови да било који од претходно наведених пројеката буде *заиста* и реализован.[21]

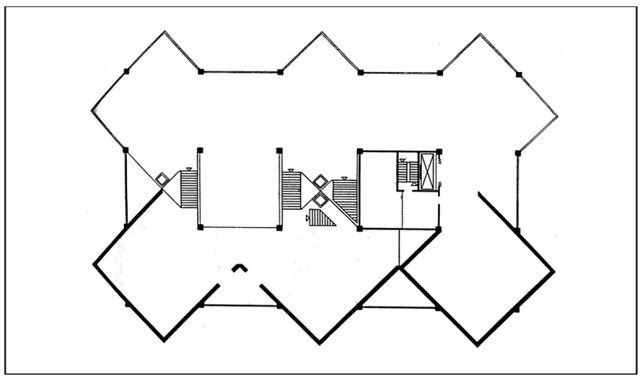
Локација (1955–1959)

О непостојању одлучности званичне културне политике за остварење аутохтоног и аутономног простора за музеализацију дела српске и југословенске уметности двадесетог века говори још један податак. Поред новобеоградских управних зграда, друштвенополитичке потребе у овом периоду налагале су изградњу и других монументалних објеката попут, на пример, Дома синдиката (1947–1955), Војногеографског института и штампарије (1950–1953) и комплекса Београдског сајма (1954–1958).[22] У таквом контексту зграда Модерне галерије није се могла сматрати приоритетом. Тако је 1954. године објављена намера да се за потребе смештаја збирке модерне српске уметности дозида спрат на згради Народног музеја, односно на Хипотекарној банци, у чију је зграду Народни музеј био усељен.[23] Остварење такве намере значило би крај концепта Модерне галерије као самосталне институције. Стога је рад на реализацији ове установе – после периода мировања због реорганизовања републичких органа за културу (1951–1954) – настављен с појачаном активношћу, а његов несумњиви *spiritus movens* био је М. Б. Протић, који је, према сопственом сведочењу, у том тренутку осећао личну одговорност према пројекту Модерне галерије.[24] Први корак (у коме се препознаје свест о значају јавног мњења у осетљивим друштвеним питањима[25]) био је ангажовање културне елите у циљу промовисања потребе да српска и југословенска модерна уметност добију своју засебну установу. С тим разлогом, 1954. године спроведена је анкета Одсека за културу Савета за просвету и културу о потреби установљења Модерне галерије.[26] Сви анкетирани подржали су идеју.

Уз овакву подршку и уз изналажење компромиса с Народним музејем, већ 1955. именован је, по одлуци Савета за просвету и културу, Одбор Модерне галерије[27]. Један од задатака Одбора, поред организовања и

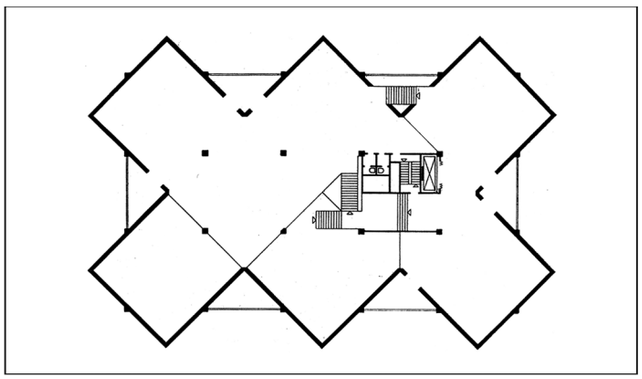
концептуализације галерије, био је да „предложи одговарајућу зграду“. Јасно је, дакле, да и даље није било могућности за изградњу нове зграде за потребе Модерне галерије. Подизање новог здања било је схватано не само као скупо већ и као „нелогично и провокативно“.[28] Одбору су тако нуђене већ постојеће, мада не увек и потпуно довршене зграде.[29] Одбор је одбијао ове предлоге, правдајући свој став високом ценом одржавања и адаптације која би превазилазила цену новог објекта.[30] Ипак, циљ да се за ново здање добије локација у старом делу града није остварен.

Године 1959. локација за нову зграду Модерне галерије одређена је, на основу одлуке Извршног већа Србије, на левој, новобеоградској обали ушћа Саве у Дунав, на рубу магистрале, преко пута зграде Централног комитета. Локација је, међутим, још једном померена. На молбу М. Б. Протића, сада управника званично установљене Модерне галерије[31], извршена је невелика



Сл. 3. И. Антић, И. Распоповић, Музеј савремене уметности у Београду, 1965, основа првог спрата

Сл. 4. И. Антић, И. Распоповић, Музеј савремене уметности у Београду, 1965, основа другог спрата



интервенција, али симболички и просторно веома значајна. Место за здање је померено ка самом ушћу Саве у Дунав, одмичући се на тај начин и од прометне магистрале и од зграде ЦК. Тако је извршен, рекло би се, успешан компромис: биле су задовољене и политичке структуре које су егзистенцију Модерне галерије условиле новобеоградском локацијом[32], а нова установа је добила, показаће се, ексклузиван просторни домен.

На Генералном урбанистичком плану Новог Београда, који је 1958. године израдио архитект Бранко Петричић, може се идентификовати првобитно додељена локација за зграду Модерне галерије.[33] Но, на овом плану може се, пре свега, уочити дислокација здања ЦК, помереног са самог шпица ушћа Саве у Дунав на трасу булевара који се надовезује на правац Бранковог моста, поставши тако „уводни мотив у комплекс Новог Београда при доласку из старог дела града“[34]. Овом интервенцијом омогућена је диспозиција нових садржаја у приобалној зони Ушћа. Тако се и промена локације Модерне галерије одиграла у контексту новог урбанистичког осмишљавања овог простора. Подручје дефинисано ушћем Саве у Дунав, трасом Бранковог моста и локацијом зграде ЦК претворено је у музејску зону, у којој су се поред Модерне галерије, нашли још и Етнографски и Музеј револуције с пратећим резерватима, као и објекат партијске школе.[35] Међутим, како овај план није реализован, будуће здање Музеја остало је усамљено на широком потезу од Ушћа до Бранковог моста.[36] Таква ситуација претила је да готово потпуно изолује нови објекат од остатка урбане структуре, пре свега због ограниченог колског и неадекватног пешачког приступа.[37] Ипак, и поред потенцијалног отуђења, ова локација – оплемењена визурама на историјски део града и бременита симболиком и драматиком ушћа – била је плодно тле за настанак новог објекта.

Конкурс за пројекат зграде Модерне галерије (1959–1960)

Одређивањем коначне локације, стекли су се базични услови за подизање здања Модерне галерије. Савет за културу Народне Републике Србије 1959. именује Одбор за израду програма изградње Модерне галерије[38], након чега је расписан и конкурс за идејни пројекат зграде. Пројектним програмом тражена је „максимална еластичност и адаптабилност изложбеног простора“, као и „варијације у висинама и волуменима појединих простора“.[39] Следеће, 1960. године, завршен је конкурс, а жири је донео одлуку о наградама и откупима.[40] Прву награду освојило је решење архитеката Ивана Антића и Иванке Распоповић, другу је добио рад архитекта Риста Шекеринског и студента архитектуре Петра Павлића, док трећа награда није додељена, већ су уместо ње одређена три откупа.[41]

Сл. 5. И. Антић, И. Распоповић, Музеј савремене уметности у Београду (фотографија Бранибора Дебељковића, 1965)

У образложењу жирија истакнуто је да се конкурсу не могу приписати нарочито велики резултати, да је приближно једна трећина пристиглих радова потпуно безвредна, док су остали предлози углавном солидне студије на бази познатих и опробаних решења. Запажено је и да они који су пробали да избегну конвенционалне путеве при том нису остварили реалан креативан допринос.[42]

Првонагађени рад, међутим, оцењен је као „нешто више од доброг и коректног функционалног решења, од исправне примене система осветљења и прегледног вођења кретања посетилаца“. Жири такође наглашава „свежу, оригиналну, изнијансирану просторну концепцији унутрашњости“, као и „интересантне могућности са пластично разиграним масама“ у спољашњем обликовању, примећујући „најзад, и мало бизарне, кристаласте форме кровова“, које ипак „могу бити од доброг визуелног ефекта са моста и Калемегдана“. Жири своје образложење рада Антића и Распоповић завршава констатацијом да ово решење треба схватити као идејну концепцију која тек треба да се развије.[43]

Иван Антић, Иванка Распоповић и архитектонска артикулација зграде Музеја

Конкурсно решење идејног пројекта Модерне галерије у Новом Београду први је заједнички пројекат ауторског тима Антић–Распоповић.[44] Њихова сарадња се у наредним годинама наставила реализацијом Музеја на Ушћу, потом радом на пројекту за Музеј у Шумарицама у Крагујевцу (1968–1975), као и ангажманом на два нереализована хотелска објекта, у Задру (1960) и у Оберхофу у Немачкој (1969), о којима нису сачувани ближи подаци.[45] Током педесетих година, пре конкурса за Модерну галерију, Антић је стекао професионалну афирмацију и знатно пројектантско искуство, о чему сведочи већи број реализованих објеката разноврсних намена. Иванка Распоповић, на јавну архитектонску сцену, међутим, ступа управо конкурсним пројектом за Модерну галерију.

Конкурсно решење идејног пројекта Модерне галерије архитекти Антић и Распоповић конципирали су као композитну структуру, у којој се могу уочити три конститутивна елемента: поље партерне зоне, централни корпус грађевине и издвојени кубус намењен сали за предавања.[46] Поље партерне зоне, у функцији парка скулптуре, дефинисано је употребом примарних геометријских форми – круга и правоугаоника, те њиховом специфичном материјализацијом. Тај елемент је с централним корпусом грађевине повезан дугом, наткривеном рампом, која посетиоца директно уводи у унутрашњи простор, али омогућава и бочну комуникацију с партером. Приземље објекта је правоугаоно. Предња, улазна зона је транспарентна, док је са задње стране смештен низ канцеларијских јединица. Централно место заузима степениште, које повезује приземље са спратним постројењем изведеним из квадратне модуларне

матрице, заротиране за 45 степени у односу на нижи ниво. Ова ефектна, а конструктивно логична ротација[47] произвела је оригинални ликовни и просторни мотив. Тако је изнад правоугаоног приземља остварено спратно постројење чији се габарит конзолно надноси над габаритом приземља. Спратни корпус се састоји од пет јединица изведених из заротиране квадратне матрице (четири имају основу квадрата, а једна, настала удвајањем, има основу правоугаоника). Ти елементи су завршени зарубљеним четвороводним кровом, чије су бочне стране транспарентне и омогућавају специфично зенитално осветљење.[48] Такође, таквим кровним завршетком остварен је и карактеристичан кристаломорфни изглед објекта. У ентеријеру, међутим, ови елементи генеришу јединствени простор, прекинут тек у централној и бочној зони смештањем вертикалних комуникација и техничких просторија. Јединственост и прегледност простора остварена је не само у хоризонталној равни већ – захваљујући каскадном обликовању спратних нивоа – и у вертикалној. Елегантно су решене и наизменичне бочне просторије између кристаластих модуларних елемената. У ове невелике троугаоне пасаже пројектанти су сместили просторе интимне атмосфере, из којих се отварају широке визуре ка окружењу објекта. На тај начин остварена је визуелна веза са околином, омогућујући инкорпорирање калемегданских и старобеоградских урбаних пејзажа у ентеријер.[49]

Изградња (1961–1965)

На основу модификованих и разрађених планова првонагађеног конкурсног рада Ивана Антића и Иванке Распоповић, као и инжењерско-конструкторског решења Едмонда Балгача, 1961. године отпочела је реализација зграде Модерне галерије. Заступник инвеститора (Савета за културу и Извршног већа Србије) била је Дирекција за изградњу Новог Београда, грађевинске радове извело је предузеће „7. јул“ из Београда (са више кооперанта), а пројектовање је завршено у пројектном бироу грађевинског предузећа „Рад“.[50]

Радови су завршени, уз извесна задоцњења у односу на план, 1965. године, четири године од почетка градње, што се ипак може сматрати веома успешним роком извођења.[51] Најкритичнија година у периоду изградње била је 1963, када је због уштеда планирано да се племенити материјали (венчачки мермер, камене подне облоге, храстов паркет) замене јефтинијим. Захваљујући ефикасној акцији М. Б. Протића, и њему блиских у политичким круговима, до ове замене – која је схваћена и пропагирана као „уништење зграде“ – није дошло.[52]

Дошло је, међутим, до једне значајне терминолошке измене. Савет Модерне галерије 1965. године, уз сагласност Савета за културу града, усвојио је нов назив установе: Музеј савремене уметности.[53] Тако је на Дан Београда, 20. октобра 1965, под новим именом и у новој згради, ова институција свечано отпочела с радом. Отварање Музеја дочекано је у јавности „као празник културе“, а његово здање проглашавано „знаменом епохе“.[54] Истог дана, архитекти Иван Антић и Иванка Распоповић награђени су Октобарском наградом града Београда.[55]

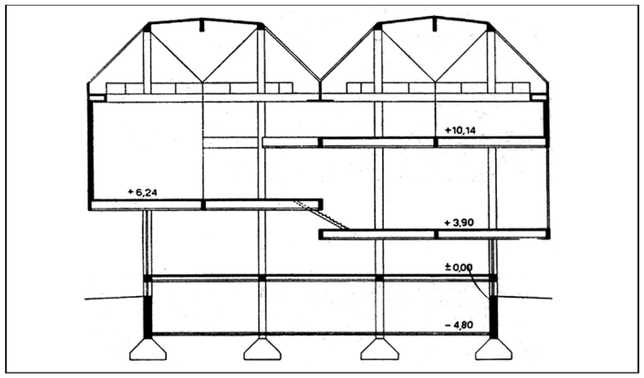
Од пројекта до простора

Пројекат на основу којег је реализовано здање МСУ разликује се у неколико елемената од конкурсног решења из 1959. године. Извршена је потпуна модулација, тј. изведено је шест једнаких кубуса са засеченим кровним равнима, структурално заснованих на армиранобетонској конструкцији. Такође, дошло је до извесних померања у функционалној организацији.[56] Веома значајна измена учињена је, међутим, на нивоу материјализације фасаде. Уместо опеке, која је планирана пројектом из 1959. године, фасада је обложена венчачким бледосивим мермером.[57] Уз овакву материјализацију, те потпуно поштовану модуларну схему, знатно је појачан кристаломорфни утисак грађевине, који је тако постао носилац њеног визуелног идентитета.

У унутрашњој организацији простора маестрално је реализована идеја о претапању каскадних нивоа, зачета још у пројекту из 1959. године. Посетиоцима је омогућено кретање без замора[58], остварени су простори различитих спратних висина (од 3,10 m до 7 m), који пружају адекватан амбијент за различите уметничке формате, а све је додатно оживљено сукцесивним визурама ка окружењу Музеја. Тако је остварен изложбени простор од укупно 3.600 m^2, у који је могло да буде смештено 700 експоната, слика и скулптура.[59]

Апстракција плана

Један од јасно уочљивих елемената архитектуре зграде МСУ јесте модуларност, која је видљива како у њеном плану тако и у елевацији. Међутим, тај формативни чинилац није настао пуком апропријацијом препознатљивог елемента архитектонског језика модерне архитектуре.[60] У потрази за адекватним модулом, који би задовољавао конструктивну и функционалну схему, архитекти МСУ дошли су до веома специфичног, а могло би се рећи и јединственог, решења.[61] На оптимални квадратни растер конструкције, дефинисан са 24 (6 x 4) стуба на аксијалном растојању од 9,5 метара, суперпонирана је дијагонална матрица од осам квадрата, странице 9,5 x $\sqrt{2}$.[62] На тај начин, спајањем две квадратне



Сл. 6. И. Антић, И. Распоповић, Музеј савремене уметности у Београду, 1965, пресек

матрице различитих димензија и међусобно заротираних под углом од 45 степени, формирана је дијаграмска структура из које је настао архитектонски план МСУ.

У историји модерне архитектуре дијаграм, односно дијаграмски архитектонски план, прихваћен је као знак који уједно обележава и естетику рационализма и ауторитарност функционализма.[63] У периоду после Другог светског рата, дијаграм упућује, међутим, и на тенденцију ка строгом геометријском модернизму, где се пре свега трага за чистом и стабилном формом.

Преточен у архитектонски план, дијаграм заправо представља *апстракцију апстракције*[64], односно сведену линеарну концептуализацију апстрактних просторних релација. Тако архитектонски план постаје својеврсна шифра, тј. кôд разумљив у оквиру струке, али потенцијално херметичан за друге. Дијаграмски план отуда представља феномен близак математичкој формули, за чије је разрешење потребан висок степен апстрактног, односно ненаративног мишљења.

Ако имамо у виду изнесене напомене, не чуде речи Оливера Минића, који о здању МСУ говори као о апстрактном, трансцендентном, насталом готово по „математичким законима“.[65] У дијаграму који стоји у основи архитектонског плана МСУ заиста се могу уочити бројни елементи који антиципирају будући изглед грађевине. Љиљана Благојевић такође примећује да правилна композиција објекта, заснована на принципима геометријске повезаности композицијских елемената, полази управо од пропорцијског дијаграма заснованог на квадрату.[66] Употреба квадрата, те његова мултипликација и модификација, проузроковала је пропорцијску правилност, геометријску јасноћу и визуелну рационалност и економичност. Постављањем овакве архитектонске подлоге, И. Антић и И. Распоповић омогућили су креирање плана, чијим промишљањем и апстраховањем долази до структурално логичног прелаза у следећу фазу реализације пројекта.

Теорија форме

Дијаграмска структура и чистота архитектонског плана МСУ – иако веома репрезентативне – нису, међутим, саме себи циљ. Оне су, пре, полазна основа за формалну артикулацију. Другим речима, рационална и геометризована основа омогућила је појаву оптималне количине формално-архитектонских мотива у елевацији.

„Једино што сам увек желео било је да имам геометријску форму, чисту. Неку рационалну форму.“[67] Иза ових Антићевих речи могу се назрети јасан теоријски назор и одлучна пројектантска доктрина. Језик којим се архитекти МСУ служе јесте језик форме: геометријске и рационалне.

Теорија форме која стоји иза пројекта здања МСУ није, међутим, ригидна и стерилна. Иако заснована на геометрији и рационализму, она није лишена виспреност духа и обликовне луцидности. Тако је остварена извесна парадоксалност, иначе иманентна мултивалентним делима.[68] С једне стране, може се стећи утисак хладне, артифицијелне и платонистичке атмосфере, с друге, доживљај органске структуре која природно настаје на месту и из места на ком се налази.[69]

У литератури се форме МСУ незаобилазно описују као кристали, кристаломорфне структуре, или као кристалографске морфеме. Основни обликовни модул здања МСУ генерисан је из елементарног кубуса и спретном пројектантском интервенцијом прераста у експресивну форму кристала. Могло би се рећи, као парафраза једног Шербартовог куплета, да у случају архитектуре МСУ форма оживљава у кристалу.[70] Тако су поред пластичких остварене и метафоричне вредности.[71] Са другог, формално-пластичког аспекта, оваква одређења приближавају зграду Музеја ономе што је Артур Лоеб назвао архитектуром кристала.[72] То је архитектонски склоп заснован на „градитељским блоковима“ који формирају ћелијаст систем, сличан сећу, а упоредив са структуром кристала. Отуда се у разради форме, умножавање и мултипликација базичног елемента намећу као логично решење произашло из ћелијастог система. На тај начин се остварује концепт „непрекидног раста“ – модуларне прерасподеле структуре – назначен још у дијаграмској фази плана, а који ће антиципирати логику кретања и просторну артикулацију.[73]

Међутим, мултипликација форме у случају здања МСУ такође садржи потенцијал парадоксалности. Иако шест кристаломорфних елемената, који чине групну форму[74] МСУ, *a priori* препознајемо као идентичне, они

су истовремено и међусобно веома различити. Идентификујемо их на основу геометријског концепта, артифицијелне идеје о кристалном облику, али их и разликујемо по оријентацији, позицији и материјализацији. Стога се може рећи да то нису апсолутне, платонске форме које „претендују да открију ред у космосу“,[75] већ облици стављени у службу архитектонске структуре и употребљени у реалности свог окружења.[76]

Логика кретања

Везе међу формалним структурама остварене су путем визуелних и физичких комуникација. Међутим, улога овог аспекта у обликовању грађевине ни у ком случају није секундарна, напротив. Промишљање кретања посетилаца било је од формативног значаја за постављање функционалне схеме МСУ.[77] Захваљујући каскадном обликовању унутрашњег простора, логика комуникација у Музеју савремене уметности у Београду, у суштини, заснована је на принципима спиралног кретања. То нужно доводи у везу овај објекат са архетипском формом спирале, а уједно и с неким од најзначајнијих музејских грађевина у оквирима модерне архитектуре.

У низу музејских пројеката које је од 1928. године осмишљавао Ле Корбизје – а који ће бити окончан Музејем уметности Запада у Токију 1959. године – у више наврата среће се спирална структура у функцији регулације кретања.[78] Ле Корбизјеова намера била је заправо да успостави типско решење музејских објеката, који су базирани на, већ поменутим, принципима „непрекидног раста“. Тај принцип организован је управо на основу центрипеталног спиралног кретања, од центра објекта ка његовим рубовима, тако да је омогућено и непрекинуто, модуларно ширење. Корбизје је таквој форми придавао многострука значења, илуструјући је на различите начине – од приказа органске структуре пужеве кућице до математичког графикона формуле логаритамске спирале.

Још један великан модерног покрета Френк Лојд Рајт искористио је логику спиралног кретања у прослављеном Гугенхајмовом музеју у Њујорку (1959).[79] Конципирајући свој објекат као монументалну грађевину с куполом у форми поетизованог инверзног зигурата, Рајт је као оптимални и органски адекватан облик кретања замислио спиралну путању, која креће с највишег нивоа и спушта се ка приземљу. На тај начин, поштујући сопствену стваралачку концепцију а и жеље наручиоца, Рајт је организовао импозантан процесијски простор, својеврсну трасу еволуције модерне уметности.[80]

Спирала, у суштини, означава кружно кретање из изворне тачке, повезивање два постојања; то је отворени и оптимистички мотив који симболише ширење, развој, еманацију.[81] Такође, спирална структура форми даје елеганцију и специфичан енергетски потенцијал. Међутим, најзначајнији допринос који спирала уноси у архитектонску структуру јесте категорија времена.[82]

Супремација простора

„Архитектура је, са естетичког гледишта, уметност времена, сукцесивна, мобилна и динамична...“, писао је Милутин Борисављевић, залажући се за естетичко поимање архитектуре као уметности времена.[83] Међутим, оно чему је модерна архитектура тежила било је да речену сукцесивност, мобилност, и динамичност изрази управо кроз – простор.[84] То је и исходишна категорија архитектуре Музеја савремене уметности у Београду.

Простор је, дакле, медијум у којем долази до модификације свих претходних елемената. Дијаграмску рационалност, геометризам и експресивност форме, функционалност и симултаност комуникацијских токова – све то довршава и апсорбује изграђени простор.

Међутим, овде се не ради о *тиранији* простора, како би то назвали Вентури, Скот Браун и Ајзенур, односно о моделу модернистичког обликовања зарад „експресионистичког акробатског простора за ново доба у архитектури“.[85] Иако је остварен импресиван спацијални ефекат, у архитектури МСУ нема „акробатике“ нити сличних волуменских егзибиција. Реч је о промишљеној употреби простора, који и поред свих пластичких разнородности, чини се, ипак није прешао на страну самодовољности.[86]

Оваква просторна објективност и уравнотеженост управо је последица формативних елемената успостављених на нивоу плана, обликовне структуре, те комуникацијске логике. Како сматра Алексеј Бркић, правац који су Антић и Распоповић изабрали јесте пут медијације и креће се „негде између брашовановске суперструктурне и злоковићевске инфраструктурне анализе.“[87] Одмереност и нормативност,[88] засновани на рационалности и геометрији, уочени у претходним нивоима, омогућили су да се у овој крајњој инстанци успешно и ефектно одигра завршни архитектонски чин. Оно што су Антић и Распоповић остварили јесте, у суштини, маестрално реализован *текући простор*, јединствен у српској архитектури двадесетог века.[89]

Неколико је категорија простора умрежено у спацијалну структуру здања МСУ: конструисани простор грађевине, физички простор амбијента и имагинарни простор уметности. Симултани доживљај различитих просторних инстанци омогућава специфичну надградњу корбизијанског принципа „архитектонске шетње“ (*promenade architecturale*), изведеног из

концепта просторног тока.[90] Не само да се доживљај унутрашњости МСУ мења кретањем посетиоца већ се променом положаја пред посетиоцем отвара читав спектар нових просторних сензација. Тако је остварен хетеротопијски утисак који се најбоље може исказати речима позајмљеним од Мерло-Понтија: „Ја могу бити и негде другде, док боравим овде“.[91] И управо се у овој позицији крије, помало неочекиван, хуманоцентрични потенцијал архитектуре Музеја савремене уметности. Онај који бира у којем ће се простору наћи и како ће просторне доживљаје повезати јесте управо – посетилац.[92]

Од тумачења до синтезе

Здање Музеја савремене уметности у Београду доживело је признања готово истовремено са окончањем изградње.[93] О томе пре свега сведочи већ поменута Октобарска награда за архитектуру и урбанизам, која је, за пројекат и реализацију здања МСУ, додељена архитектима Ивану Антићу и Иванки Распоповић. У образложењу жирија који је доделио награду истакнуто је да објекат карактеришу хармонично сложена функционална, конструктивна и композициона својства.[94] Ипак, као на посебан квалитет, указано је на „визуелно повезивање унутрашњих простора и изложених дела са Калемегданом и савским падинама Београда, чиме се уметнички садржаји употпуњују и чине снажнијим“. Међутим, било је и критика и то, пре свих, од стране уметника. Упућиване су примедбе да је због карактера унутрашњег простора отежано концентрисано посматрање појединачних дела, да разлике у материјализацији зидних површина утичу на квалитет перцепције, те да архитектура сама тежи да постане експонат.[95] У суштини, радило се о различитим концепцијама разумевања изложбеног простора. Снага и изражајност архитектонског исказа здања МСУ биле су сучељене са репрезентационом димензијом уметничких дела. Стога се, зарад потпунијег разумевања архитектуре МСУ, мора искорачити из ужег, архитектонског, домена и ступити у поље културних и дискурзивних форми, прожетих друштвеним и стваралачким силама.

Мапирање значења

Шездесете године двадесетог века биле су веома специфично раздобље у историји бивше Југославије и Београда.[96] То време означено је као период конституисања демократског, либералног или *laissez faire* социјализма, а на моменте је називано и „златним годинама“ – синтагмом митолошко-утопијског призвука.[97] „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, индиректно указујући на полазишта и програмске циљеве југословенске државне и културне политике.[98] Као један од предуслова испуњења тих циљева наметнуло се и уређење Београда, са амбицијама да југословенска престоница досегне квалитете европске метрополе.[99]

Метрополизација Београда подразумевала је, пре свега, реализацију раније промовисане идеје о формирању нове урбане структуре на левој обали Саве, интерполиране између два историјска градска језгра, Земуна и старог Београда. Тако је шездесетих година коначно отпочела материјализација ранијих пројеката за Нови Београд. То је било време, како истиче Бранко Бојовић, најинтензивнијег, најпродуктивнијег и најсвестранијег развоја Београда у протеклих двеста година.[100] Лик Београда – који се пре само десет година чинио ни довољно одређен ни довољно јасан – задобијао је обрисе метрополе.[101]

У синтезном прегледу српске архитектуре од 1900. до 1970. године, Зоран Маневић период након 1950. године означава синтагмом „архитектура вишег стандарда“.[102] Тим термином, у коме су – по речима самог аутора – садржане више социјалне него ликовне карактеристике[103], обележено је раздобље у којем није недостајало материјалних средстава за градњу, али је недостајало снажних ликовних идеја које би архитектуру тог привредног прогреса адекватно репрезентовале. У том контексту, појава здања Музеја савремене уметности средином седме деценије дочекана је као „консолидација“ општих искустава европске модерне архитектуре. Њен ненаративни, безорнаментални карактер препознат је као наставак архитектонских тенденција зачетих у Брашовановој Штампарији или Злоковићевој Дечјој клиници.[104] На тај начин зграда МСУ стављена је у исту раван с најзначајнијим остварењима предратне београдске модерне.[105] Ова позиција значила је и инаугурисање здања Музеја у баштиника и промотора општих архитектонских вредности које, иако настале у специфичним условима, превазилазе локални карактер и манифестују дух савремене европске архитектуре.

Поред наведене архитектонско-историјске позиције, за мапирање значења архитектуре МСУ од посебног значаја је њена социокултурна инстанца у тренутку изградње. Наиме, у периоду након 1950. године, у српском уметничком и културном миљеу уочен је један специфичан феномен. Реч је о појму *социјалистичког естетизма,* који је у историографију српске архитектуре увео Милош Р. Перовић.[106] За разлику од књижевности

Сл. 7. И. Антић, И. Распоповић, Музеј савремене уметности у Београду (фотографија Бранибора Дебељковића, 1965)

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.[107]

Као једно од ремек-дела из периода архитектуре социјалистичког естетизма, Перовић препознаје управо здање Музеја савремене уметности. Међутим, јасно је да се оно не веже за ово раздобље искључиво својим архитектонским квалитетима и вредностима. Оно по чему га Перовић идентификује као дело архитектуре социјалистичког естетизма јесте, пре свега, социјална конотација Музеја, коју овај аутор препознаје у церемонијалној и протоколарној улози Музеја као окупљалишта нове друштвене елите.[108] Ефектна архитектонска материјализација здања МСУ могла би ићи у прилог оваквој тврдњи.

Естетски доживљај зграде Музеја био је предмет брижљивог промишљања у фази реализације. Наиме, у односу на конкурсно решење, где су фасадни зидови били решени у опеци, Музеј је у финалној реализацији обложен венчачким мермером. Разлози за ову измену били су естетског карактера. Опека је, према речима М. Б. Протића, замењена мермером због његових тактилних, колористичких и амбијенталних квалитета.[109] На тај начин је избегнуто да Музеј буде перципиран као кућа, сојеница на обали реке – што је била делимична инспирација пројектаната[110] – и претворен је у апстрактни пластични израз у коме је препозната форма кристала.[111] Другим речима, направљен је суштински прелаз с *тематског на пластичко – са предметног мотива на естетски предмет,* што је у литератури означено као препознатљиво обележје социјалистичког естетизма. Друштвена конотација ове естетске интервенције свакако је у функцији репрезентативности институције Музеја, али може бити перципирана и као материјализација државне стратегије у домену културне политике.

Компликованост питања социјалистичког естетизма има корене у разумевању естетичких концепата 19. века и соцреалистичких идеја 20. века. Естетизам заправо крије, како то истиче Хаузер, необјашњиви парадокс уметничког дела – оно је истовремено и самодовољно и репрезентативно.[112] На тај начин уметност одржава своју аутономију, али и активну позицију у друштвеној стварности, позицију која по правилу има либерални, грађански, карактер.[113] Насупрот томе, у тоталитарним

Сл. 8. Поглед са Калемегдана на Музеј савремене уметности (фотографија Бранибора Дебељковића, 1965)

режимима одређени аспекти естетског језика бивају инструментализовани – будући да је сам режим врхунска мера лепоте[114] – а аутономија уметности одбачена као неутилитарна и антидржавна.

Наведену парадоксалност баштини и здање МСУ. С једне стране, несумњиво је да је у друштвеном уређењу какво је имала Југославија шездесетих година двадесетог века овакав објекат могао настати само уз подршку политичких структура, те да је нужно био елемент државно-политичког система репрезентације.[115] С друге стране, високи архитектонски домети зграде МСУ чине да она буде посматрана као објекат који надилази потенцијалну државну инструментализацију и то, пре свега, у домену типологије и естетских решења.[116] Сличну позицију здања Музеја савремене уметности уочила је и Љиљана Благојевић.[117] Она истиче значај оригиналне ауторске концепције засноване на општим и савременим законима пропорције и обликовања унутрашњег простора. Захваљујући оваквом стваралачком поступку, направљен је уочљив напредак ка спознаји општих законитости архитектонског дела. На тај начин, сматра Благојевић, ово здање излази из детерминанти одређеног правца и стила и стиче, превасходно, карактер савремености.[118]

Музеј као „јединство уметности, природе и живота“

Музеј савремене уметности у Београду, према речима М. Б. Протића, није замишљен као од живота отуђен храм, место поклоњења нишчег појединца трансцендентним уметничким светињама. Како сматра Протић, „већ и његова архитектура говори о новом, модерном схватању, *о јединству уметности, природе и живота*: у оквирима његових прозора стално се нижу секвенце са ушћа Дунава и Саве – вода и небо, дрвеће и светлост – док на његовим зидовима цветају слике“.[119] Протићева идеја о музејској поставци која представља еволутивни развој српске и југословенске уметности од 1900. године, али која се не сагледава само линеарно већ и ретроспективно, у потпуности је нашла артикулацију у логици кретања коју су осмислили аутори Антић и Распоповић. Захваљујући каскадној организацији полунивоа у ентеријеру и доследно спроведеног принципа просторног тока, посетиоцу је омогућено да са истог места може да сагледава појединачно дело и више експоната. Тако је архитектонским средствима потенцијално остварен принцип органске целине и дијалектичког схватања историје, на које је Протић указивао као на формативне факторе поставке.[120]

Могло би се рећи да је прва стална поставка МСУ представљала својеврсну кристализацију југословенског модернизма, који је прилику за своју промоцију добио у ексклузивном, наменском простору.[121] Томе се не треба чудити, будући да је, како сматра Ричард Бретел, модернизам – и сам производ доба музеја – постао први период у историји западне уметности који је укључио идеју музеја у сопствени пројекат одређења и промовисања.[122] Међутим, противречје настаје у односу уметничког и архитектонског дела који скупа чине музејску институцију.[123] И у случају МСУ, као што је већ напоменуто, долази до оваквих тензија. Оливер Минић је забележио да: „Оно што ја као архитект сматрам за иновацију и аутентични проналазак, они [уметници] у томе виде недостатак. Они замерају недостатак концентрације на одређену слику... Због разуђености простора сматрају да слике нису равноправно изложене.“[124] Међутим, Протићева концепција је била да оствари синтезу, јединство различитих ентитета. Сврха таквог концепта јесте да се значењско довршавање слике – која је сама по себи институционално недовршен симбол[125] – оствари у једном ширем контексту. Тај контекст јесте – савременост.

Тиме се може објаснити и увођење визура на околни амбијент и стари део Београда у визуелну структуру Музеја. Захваљујући тој карактеристичној сценографији, експонати постају део савремене целине дефинисане естетским концептом означеним као *овде-и-сад*.[126] У перцепцију уметничких дела изложених у Музеју унесена је промењива (осавремењујућа) димензија природног и урбаног пејзажа која константно индукује нове естетске сензације, утичући тако да уметност постане интегришући елемент спознаје.[127] С друге стране, може се рећи да стари Београд, изложен кроз прозоре Музеја, представља још један уметнички експонат, својеврсни *ready-made*. То се пре свега односи на Калемегдански гребен и ушће Саве у Дунав, два елементарна фактора (*genitor urbis*) у формирању лика и морфологије Београда.[128] На тај начин, у визуелни код Музеја јасно је уписан појам града. Тако се остварује још један ступањ синтезе. Као што је слика Београда присутна у визуелној структури Музеја, здање Музеја савремене уметности представља битан елемент у слици града. Могло би се рећи, сингуларан.[129]

Сингуларност у контексту слике града, по Кевину Линчу, представља збир квалитета којима се неки елемент одликује, те постаје уочљив, живописан, истакнут. Неки од тих квалитета су контрасти облика, интензитета, сложености, величине, намене, просторне локације.[130] Утопљено у зеленило, здање МСУ из новобеоградске перспективе готово да се и не назире, међутим, оно је јасно уочљиво са Калемегдана. Управо у контрасту са својим окружењем, беле кристалне форме Музеја долазе до изражаја. Чак и очигледна издвојеност, односно просторна диспозиција здања у односу на околне објекте, делује интригантно. Посматрач се мора запитати о намени ове необичне грађевине, а може се и, једноставно, препустити богатству асоцијација које настају на левој обали Ушћа. Архитектура МСУ омогућава тако „уживање у контрастима и изузетностима које оживљавају сцену“, а то је још један од препознатљивих квалитета сингуларног елемента у слици града. Другим речима, поглед с Калемегдана – тај аутентични визуелни ужитак Београда – са здањем МСУ добија нову вредност.

* * *

Историја зграде МСУ након њене изградње могла би се условно поделити на три раздобља. Први период, од 1965. до 1993. године, био би период стабилности, док би други, од 1993. до 2000. године, представљао раздобље деградације како зграде тако и институције. Трећи период, отпочет 2000. године, период је консолидације, ревитализације и реконституције.

Одређење „период стабилности“ за раздобље од 1965. до 1993. заправо значи да није било никаквих промена на згради. Оно што се у Музеју смењивало биле су бројне релевантне домаће и светске изложбе, као и угледни гости и посетиоци из домена уметности, културе и политике. Музеј савремене уметности је постао центар елитног културног и уметничког живота, државног и дипломатског протокола, образовних активности, али и део свакодневице Београђана и њихових гостију.[131] Свест о значају овог објекта институционализована је проглашењем Музеја за непокретно културно добро 1987. године.[132]

Трауматичне деведесете године двадесетог века оставиле су битне последице и на живот и здање Музеја. Други период тако започиње доласком нове управе 1993. године, у току процеса означеног као „кадровско чишћење институција културе“.[133] За историју зграде, поред стручне и институционалне девастације, посебно су битна два момента. Први је, могло би се рећи, симптоматичан, други – трагичан. Тридесет година након отварања Музеја, раздобља у којем се изузетно поштовала архитектонска чистота МСУ,[134] нова управа је одлучила да постоји потреба да се на фасади зграде истакну веома уочљиви натписи МУЗЕЈ/MUZEJ. Овим наивним гестом, који је пратио и типографски дилетантизам,[135] угрожена је базична концепција архитектонске препознатљивости објекта. Међутим, права девастација објекта догодила се током бомбардовања Београда од

стране НАТО-а, 27. априла 1999. године. Од последица детонација бомби бачених на здање бивше ЦК, оштећена су готова сва стакла на згради МСУ. Пропадање објекта настављено је и по окончању сукоба, будући да се застакљивању приступило тек на јесен исте године. У том периоду здање је било отворено, незаштићено и препуштено спољним атмосферским и физичким утицајима.[136]

После промене власти на српској политичкој сцени, на јесен 2000. године, промењена је и управа Музеја. Убрзо је организована и нова стална поставка.[137] Ипак, последице бомбардовања нису се могле тако брзо надоместити. Такође, техничке музејске инсталације – које су у време изградње објекта одговарале највишим светским стандардима[138] – биле су дотрајале и застареле. Зато се у периоду од 2002. до 2006. године приступило изради студија у домену техничко-технолошких и архитектонско-грађевинских интервенција, а 2008. отпочели су радови на реконструкцији и адаптацији.[139] Завршетак радова планиран је за крај 2009. године.

Списак скраћеница

AU – *Arhitektura urbanizam*
CIAM – *Congres Internationaux d'Architecture Moderne*
ГГБ – Годишњак града Београда
МСУ – Музеј савремене уметности у Београду
НАТО / NATO – *North Atlantic Treaty Organization*
НИН – Недељне информативне новине
САНУ – Српска академија наука и уметности
САС – Савез архитеката Србије

НАПОМЕНЕ:

1] Истраживање и тумачење архитектуре Музеја савремене уметности у Београду почиње упоредо с првим плановима за подизање ове грађевине. Од тог времена, грађи за историју здања МСУ перманентно се додају нови прилози, различити по својим полазиштима, опсезима и циљевима. Уп.: M. [O. Minić], *Konkurs za Modernu galeriju u Beogradu*, Arhitektura-urbanizam (у даљем тексту AU), 1, Beograd, 1960, 33; Isti, *Moderna galerija u Beogradu*, AU, 16, Beograd, 1962, 33–41; Isti, *Jedna nova prostorna koncepcija muzeja*, AU, 38, Beograd, 1966, 17–21; [Ž.] B. Karapešić, *Krotka sloboda u neimarstvu*, Vidici,1 101–102, Beograd, 1966, 5; Z. Manević, *Novija srpska arhitektura*, u: Srpska arhitektura 1900–1970, Beograd, 1972, 31; М. Митровић, *Новија архитектура Београда*, Београд, 1975, 20–21; M. Lojanica, *Ivan Antić graditelj*, u: Arhitekta Ivan Antić, Beograd, 1975; М. Х. Јевтић, *Две Антићеве деценије. Изложба у Салону Музеја савремене уметности*, НИН, 2. XI 1975. (прештампано у: Критички рефлекси. 101 осврт на савремену архитектуру Србије, Београд, 2004, 43–44); B. Stojanović, U. Martinović, *Beograd 1945–1975. Urbanizam arhitektura*, Beograd, 1978; Z. Manević, *Srpska arhitektura XX veka*, u: Jugoslovenska arhitektura XX vijeka, Beograd–Zagreb–Mostar, 1986, 29; А. Бркић, *Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980*, Београд, 1992, 178–183; З. Маневић, *Антић. Велика награда архитектуре САС-а*, Београд, 1992; Б. Вујовић, *Београд у прошлости и садашњости*, Београд, 1994, 322; J. Denegri, *Otvaranje Muzeja savremene umetnosti*, u: Šezdesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad, 1995, 62–70; Д. Милашиновић-Марић, *Водич кроз модерну архитектуру Београда*, Београд, 2002, 142; V. Kulić, *50 beogradskih arhitekata*, Beograd, 2002, 24–25; M. R. Perović*, Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd, 2003, 191–198; S. Bogunović, *Antić, Ivan*, Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka, tom II, Beograd, 2005, 670–674; Д. Милашиновић-Марић, *Дисциплина архитектуре и слобода духа. Архитекта Иван Антић*, Архитектура и урбанизам, 16–17, Београд, 2005, 9–10; Н. Куртовић-Фолић, *In Memoriam Иван Антић (1923–2005)*, Наслеђе, VIII, Београд, 2007, 273–276; Љ. Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам*, Београд, 2007, 232–240.

2] О стању у овом домену архитектонског обликовања у послератној Југославији исцрпно сведочи текст Казимира Остроговића, написан поводом конкурса за Војни музеј 1950. године: „Један натјечај прије рата, ниједан изведен музејски објекат (*sic*!), неколико задаћа послије ослобођења, модерна галерија, коју ради проф. Каузларић на темељу свог првог пласираног пројекта из ужег натјечаја, Музеј умјетности НР Србије, који ради архитект Прељевић, као жиратор ужег натјечаја, неке мање задаће, као музеј у Клису, који није остварен, адаптација бивших творничких и јавних зграда, у које су се утрпале наше галерије и музеји, 'торта' на Тргу жртава фашизма у Загребу, три стара изложбена павиљона у Београду, Загребу и Љубљани, Галерија слика у Љубљани (арх. Е. Равникар) представљају по мом знању углавном све, што се код нас може назвати 'оставштином и искуством' у пројектирању и изградњи музејских зграда" (K. Ostrogović, *Povodom natječaja za Vojni muzej u Beogradu,* Arhitektura, br. 3–4, Zagreb, 1950, 4).

3] Д. Прециози, *Збирке/Музеји*, у: Критички термини историје уметности, прир. Р. С. Нелсон – Р. Шиф, Нови Сад, 2004, 488; Уп.: R. B. Brettell, *Modern Art 1851–1929: Capitalism and Representation*, Oxford – New York, 1999, 213.

4] Уп.: M. B. Protić, *Muzej savremene umetnosti u Beogradu – razlozi i ciljevi*, u: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd, 1965, 4–15.

5] Став Фредерика Џејмсона о архитектури као *privilaged aesthetic language*, цитиран према: M. J. Dear, *Postmodern Bloodlines: From Lefebre to Jameson*, in: The Postmodern Urban Condition, Oxford (UK) – Malden (Mass), 2000, 55.

6] За званични почетак историје МСУ узет је моменат када је председница Савета за просвету, науку и културу Републике Србије Митра Митрић обавила консултације о стању у ликовним уметностима, а њихов резултат била је искристалисана потреба за оснивањем установе Модерне галерије, која ће адекватно баштинити дела српске и југословенске уметности двадесетог века. M. B. Protić,

Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, u: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd, 1965, 18; Уп.: М. Б. Протић, *Нојева барка I,* Београд, 2000, 353– 354.

7] O. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, 33.

8] Исти. Уп.: Љ. Благојевић, *Нови Београд: оспорени модернизам,* 108–109 (с наведеном литературом); V. Kulić, *Izgradnja Beograda u periodu socijalizma*, u: 50 beogradskih arhitekata, 16.

9] Уп.: Д. Самерс, *Репрезентација*, у: Критички термини историје уметности, 23. О неким принципима државне репрезентације у архитектури в.: T. R. Metcalf, *Architecture and Representation of Empire: India, 1860–1910*, in: Representations, No. 6 (1986), 37–65; B. Miller Lane, *Architects in Power: Politics and Ideology in the Work of Ernest May and Albert Speer*, in: Journal of Interdisciplinary History, Vol. 17, No. 1, The Evidence of Art and Meaning in History (1986), 283–310.

10] Уп.: M. R. Perović, *Iskustva prošlosti*, Beograd, 1985, 119, 123.

11] Видети: Љ. Благојевић, *нав. дело*, 108. Уп.: Б. Максимовић, *Критика урбанистичке перспективе Београда из 1948 године*, ГГБ, XX, Београд, 1973, 429–443.

12] M. R. Perović, *nav. delo*, 126. 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*, u: Moderna arhitektura: kritička istorija, Beograd, 2004, 269–279, 282–313.

13] Прву награду на конкурсу поделили су Едвард Равникар и Вељко Каузларић, а другу награду добио је Бранко Петричић. Равникар је у свом пројекту искористио своје искуство аутора љубљанске Модерне галерије, грађене с прекидима од 1939. до 1951. године. Модерност је била препознатљива карактеристика и овог и друга два награђена решења. Тако је рад Вељка Каузларића перципиран као „фина интерпретација парадигме модернизма касних 1930-их година“, док је у Петричићевом решењу, организованом у форми атријумске структуре којој се прилази кроз елегантни високи портик са колонадом, уочен „изразито модеран дух“. Љ. Благојевић, *нав. дело*, 220 (с наведеном литературом).

14] *Исто*, 131–132.

15] Форму монументалног зигурата квадратне основе у функцији музејског објекта, Ле Корбизје је први пут употребио у оквиру утопијског пројекта „Монданеум“, из 1928–1929. године. Ту је зигурат у служби Музеја светске културе (*Musée Mondial*), који опредмећује „ланац знања у коме се људска дела развијају кроз векове“ (*Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète de 1910–1929*, Zurich, 1965, 194, цитирано према: N. Levin, *Logika inverzije Gugenhajmovog muzeja u Njujorku*, u: Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Kristalizacija modernizma. knj. 2/A, ur. M. R. Perović, Beograd, 1999, 222, 243).

16] Љ. Благојевић, *нав. дело*, 216.

17] Уп.: M. Šuvaković, *Jugoslovenska umetnost*, u: Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine, Beograd – Novi Sad, 1999, 136.

18] M. B. Protić, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 18.

19] Исти, *Нојева барка I,* 501; J. Denegri, *Otvaranje Muzeja savremene umetnosti*, 63. Веома значајан извор података о животу и раду М. Б. Протића, али и за историју и живот МСУ, представљају његови мемоари: М. Б. Протић, *Нојева барка I–II,* Београд, 2000. Миодраг Б. Протић рођен је у Врњачкој Бањи, 1922. године. У Београду је завршио студије права и сликарску школу Младена Јосића, у којој је, између осталих, учио и од истакнутих српских уметника међуратног периода Јована Бијелића и Зоре Петровић. Након Другог светског рата, Протић је своју каријеру трасирао у три правца у којима се показао једнако успешним. Уз сталну сликарску праксу (излаже редовно од 1946. године; био је члан уметничких група Самостални, Децембарска група, Група 1968 и добитник престижних домаћих и међународних награда), бави се ликовном критиком (у НИН-у, *Политици*, *Књижевности*, *Уметности*, *Делу*), а кроз рад у Савету суделује и у организацији културног живота. У свакој од својих активности Протић наступа као заговорник модерне уметности, те као стамени противник догматизма и нормативизма, присутних у тадашњој српској и југословенској култури (Уп.: M. Pušić, *Slikarstvo Miodraga B. Protića*, u: Miodrag B. Protić, Beograd, 1982, 7–36).

20] М. Б. Протић, *нав. дело*, 500–501. О односу модернизма и реализма в.: Ч. Харисон, *Модернизам,* у: Критички термини историје уметности, 251.

21] Индиректан доказ за такав став била би чињеница да ниједан од планираних објеката институција културе у Новом Београду из овог периода (Велика југословенска опера, Музеј револуције, Етнографски музеј, Војни музеј, Музеј југословенске уметности) никада није остварен. Са друге стране, реализација зграда државно-репрезентативног карактера – Савезног извршног већа (1961), зграде Друштвенополитичких организација / ЦК (1965), хотела „Југославија“ (1969) – иако са бројним одлагањима и проблемима у извођењу, никада није доведена у питање.

22] Уп.: Z. Manević, *Novija srpska arhitektura,* 29–30; V. Kulić, *nav. delo*, 16–17, 23.

23] М. Б. Протић, *нав. дело*, 510; Isti, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 18.

24] Исти, *Нојева барка I*, 510.

25] Уп.: „Ukoliko se kod nas bude razvio socijalistički kulturni medij, svjestan svoje bogate prošlosti i svjestan svoje kulturne misije u današnjem evropskom prostoru i vremenu, naša Umjetnost pojavit će se neminovno“ (M. Krleža, *O slobodi kulture*, Svedočanstva, br 15–16, Beograd, 1952, 12).

26] Анкетирани су: Ђорђе Андрејевић Кун, Нада Андрејевић Кун, Српско музејско друштво, Марко Челебоновић, Петар Лубарда, Ото Бихаљи Мерин, Пеђа Милосављевић, Мило Милуновић, Миливој Николајевић, др Светозар Радојчић, Сретен Стојановић и Удружење ликовних уметника Србије (М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 510; Isti, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 18).

27] За чланове Одбора су изабрани: Станка Веселинов (председник), Вељко Петровић (у то време управник Народног музеја), Ото Бихаљи Мерин, Пеђа Милосављевић, Мило Милуновић, Ђорђе Андрејевић Кун, др Светозар Радојчић, Стеван Бондаров, Добрица Ћосић, Владо Мађарић, Алекса Челебоновић и Миодраг Б. Протић у својству секретара (М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 511; Isti, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 18).

28] М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 513–514.

29] Нпр. зграда будућег хотела „Метропол“, зграда Планске комисије, Геолошког завода, Класне лутрије.

30] М. Б. Протић, *нав. дело*, 514.

31] Народни одбор Београда 1958. године, на основу прихваћених извештаја Одбора Модерне галерије Савета за културу и препоруке Републике Србије, оснива Модерну галерију. Наредне године установа почиње да ради у скромним просторијама на Обилићевом венцу 5, а за њеног управника бива постављен М. Б. Протић. (Isti, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 18–19).

32] М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 513.

33] Љ. Благојевић, *нав. дело*, 154–155.

34] *Исто*.

35] Музеј револуције позициониран је на шпицу ушћа и од њега ка здању ЦК креће алеја, која је централна оса ове урбанистичке структуре; са десне стране осе су Етнографски музеј и Модерна галерија, а са леве резервати и партијска школа. Ова концепција потврђена је и Регулационим планом Новог Београда из 1962. године, аутора Милутина Главачког и Уроша Мартиновића. Ипак, поред Модерне галерије, тј. Музеја савремене уметности, ниједан други елемент ове урбанистичке замисли није остварен. (На основу копије плана архитекте Милутина Главачког из 1960. године, за потребе грађевинског предузећа „Рад“, из документације МСУ, копију документа аутору овог рада уступио је господин Душан Баста.) Уп.: O. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, 33; Љ. Благојевић, *нав. дело*, 182–183.

36] Једини објекат у ближем окружењу Музеја јесте ресторан „Ушће“, изграђен 1963. године, по пројектима архитекта Стојана Максимовића.

37] Ови недостаци нису остали непримећени у стручној јавности. Тако у предлогу реконструкције урбане структуре Новог Београда, из средине осамдесетих година двадесетог века, Милош Р. Перовић предлаже увођење аксијалног продора од новобеоградске обале Савског амфитеатра ка згради Музеја савремене уметности, путем којег би се музејско здање квалитетније инкорпорирало у урбану матрицу. Уп.: M. R. Perović, *Iskustva prošlosti*, 168.

38] Чланови одбора били су: Милорад Панић Суреп (председник), архитекти Бранко Петричић, Оливер Минић, Станко Мандић, затим сликари Момчило Стевановић, Пеђа Милосављевић, вајар Риста Стијовић и Миодраг Б. Протић.

39] O. Minić, *nav. delo*, 34.

40] Жири је заседао у саставу: књижевник Милорад Панић Суреп (председник), архитекти Ђорђе Крекић, Бранко Петричић, Станко Мандић, Оливер Минић, кустос Народног музеја Душан Миленковић, сликари Момчило Стевановић, Пеђа Милосављевић и Миодраг Б. Протић. M. [Oliver Minić], *Konkurs za zgradu Moderne galerije u Beogradu,* 33; У тексту *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu* и *Нојевој барци* М. Б. Протић као чланове жирија наводи Милорада Панића Сурепа, Ђорђа Крекића, Бранка Петричића, Момчила Стевановића, Оливера Минића и М. Б. Протића. (M. B. Protić, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 19; *Нојева барка I*, 513)

41] Први откуп припао је архитектима Слободану Михајловићу и Драгану Распоповићу, други архитектима Првославу Јанковићу, Александру Стјепановићу и Божидару Јанковићу и трећи Александру Љјахницком. Ван конкурса био је откупљен рад тима архитеката из Љубљане у саставу Јанез Лајовиц, Станко Кристл, Мајда Добровец и Миријана Видмар. M. [Oliver Minić], *нав. дело*, 33.

42] *Исто*.

43] *Исто*.

44] Иван Антић рођен је 1923. године у Београду, а у истом граду дипломирао је на Архитектонском факултету 1950. године. Период који је претходио студијама, време Другог светског рата, провео је у културном и друштвеном миљеу којем је припадала његова породица. Поуке стечене у овом кругу инжењера, архитеката и уметника имале су карактер иницијалних премиса у будућем Антићевом стваралаштву. Још током студија Антић је радио у „Југопројекту“, бироу који је карактерисала инжењерска и рационалистичка атмосфера, а неколико година по дипломирању (1953) прелази у Грађевинско предузеће „Рад“ у својству самосталног пројектанта. Године 1957. отпочиње и академску каријеру на Архитектонском факултету у Београду, где ће 1973. постати редовни професор. Октобарску награду града Београда за архитектуру добио је 1965, а Седмојулску награду за животно дело 1969. године. За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1976. године, а за редовног 1983. Преминуо је у Београду 2005. године. (Биографски подаци о И. Антићу: З. Маневић, *Антић. Велика награда архитектуре САС-а*, Београд, 1992, 2–11; Исти, *Лексикон српских неимара*, Београд, 2002, 4–5; Д. Милашиновић-Марић, *Дисциплина архитектуре и слобода духа. Архитекта Иван Антић*, Архитектура и урбанизам, 16–17, Београд, 2005, 9–10; S. G. Bogunović, *Antić, Ivan*, Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka, tom II, Beograd, 2005, 670–674; Н. Куртовић-Фолић, *In Memoriam Иван Антић (1923–2005)*, Наслеђе, VIII, Београд, 2007, 273–276) У Антићев архитектонски опус спада велики број значајних објеката: магацин предузећа „Врачар“ на Дорћолу у Београду (1953–1954), солитери у Булевару краља Александра на Звездари у Београду (1953–1958), управна зграда „Вискозе“ у Лозници (1954–1956), зграда „Хемпра“ у Београду (1955–1956, заједно са Ђ. Стефановићем), Дечји дом у Јарменовцима, код Тополе (1957), Дом пионира (сада зграда РТС) у Таковској улици у Београду (1962–1967), зграда Зубне поликлинике и стамбени блок на углу улица Краљице Зорке и Светог Саве у Београду (1963–1967, 1970–1973), Дом спортова „Пинки“ у Земуну (1970–1975), Спортски центар „25. мај“ у Београду (1971–1974), хотел „Бреза“ у Врњачкој Бањи (1972 –1977), хотел „Нарвик“ у Кикинди (1975–1981), Спомен дом „Политике“ у Крупњу (1976–1981), Олимпијски базен на Пољуду у Сплиту (1977–1979), зграда републичког СУП-а на Губеревцу у Београду (1979–1983), управна зграда предузећа РК „Београд“, пословни комплекс „Југопетрол Хајат“ у Новом Београду (1985–1990). Антићев архитектонски опус је у досадашњој литератури валоризован углавном као рационалан, имперсоналан, непретенциозно једноставан и ненаметљив. (Уп.: M. Х. Јевтић, *Две Антићеве деценије. Изложба у Салону Музеја савремене уметности*, у: Критички рефлекси. 101 осврт на савремену архитектуру Србије, Београд, 2004, 43–44; M. Lojanica, *Ivan Antić graditelj*, u: Arhitekta Ivan Antić, Beograd, 1975; M. Митровић, *Новија архитектура Београда*, 20–21; Z. Manević, *Srpska arhitektura XX veka*, 29; А. Бркић, *Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980*, 178–183; З. Маневић, *Антић. Велика награда архитектуре САС-а*; Исти, *Антић, Иван,* у: Лексикон српских неимара, 4–5; M. R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma,* 191–198; Д. Милашиновић-Марић, *Дисциплина архитектуре и слобода духа. Архитекта Ивана Антић*, 9–10; S. G. Bogunović, *Antić, Ivan*, 670–674; Н. Куртовић-Фолић, *In Memoriam: Иван Антић,* 273–276) Антић је ретко говорио или писао о својим делима, а када је то и чинио, било је, по правилу, у тону блиском анегдоти, који је више откривао његову нарав, него смисао грађевине о којој је реч. Отуда се кључ за разумевање Антићеве архитектуре нужно мора тражити у делу самом, у његовим конститутивним елементима и финалним структурама. (Редак и вредан писани извор о принципима Антићевог стваралаштва представља текст његове приступне беседе одржане на Свечаном скупу Српске академије наука и уметности 11. октобра 1984. године, поводом избора за редовног члана САНУ, в. И. Антић, *Простор у архитектури*, Глас CCCXLV Српске академије наука и уметности, Одељење за ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд, 1986)

Иванка Распоповић рођена је у Београду 1930. године. Дипломирала је на Архитектонском факултету у Београду 1954. године. У периоду 1954–1960. радила је у пројектантском бироу грађевинског предузећа „Рад“ и „Златибор“, а потом у предузећу „Србија пројект“. (Биографски подаци о И. Распоповић у: *Српска архитектура 1900–1970*, Београд, 1972, 139. Интересантно је да у *Лексикону српских архитеката* [Београд, 2002], испод одреднице Иванка Распоповић [стр. 162] стоји: „лични подаци непознати“.) Поред сарадње са Иваном Антићем, самостално је пројектовала и реализовала више архитектонских објеката: стамбене зграде у Ужицу, Београду, Призрену, те ресторан и *ТВС* стационар у Јагодини.

45] З. Маневић, *Антић. Велика награда архитектуре САС-а*, 14–15.

46] У овом поступку сегрегације функција уочава се сличност с процесом пројектовања магацина предузећа „Врачар“ на Дорћолу. (Уп.: З. Маневић, *нав. дело*, 5–6)

47] *Исто,* 10.

48] Ова специфична групна форма има сличности (мултипликација, закошене кровне равни) са Антићевим комплексом стамбених солитера на Звездари, реализованих у периоду 1953–1958. Уп.: Z. Manević, *Novija srpska arhitektura,* 31.

49] Свакако, као једно од најинтригантнијих питања у вези с настанком овог пројекта јесте питање појединачног доприноса Ивана Антића и Иванке Распоповић. Антић се у овом тандему појављује као старији и искуснији пројектант. Већина почетних референци, које су од формативног значаја за настанак пројекта, такође води к њему (уп.: З. Маневић, *Антић. Велика награда архитектуре САС-а*, 5–6). Ипак, допринос Иванке Распоповић не би требало занемаривати. Њега, чини се, треба тражити пре свега у интегралном корпусу тимског рада, односно у домену промишљања и разраде почетних идеја које су потекле од Антића.

50] А. К., *Данас се отвара Музеј савремене уметности*, Борба, 20. октобар 1965, 7.

51] М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 612; O. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, 33.

52] Из овог периода остала је једна симптоматична анегдотска епизода. Политичар Слободан Пенезић је поводом случаја повећаних трошкова градње Музеја на седници српске владе изнео предлог да се трошкови одобре јер: „Боље да платимо него да сутра ми будемо криви због *очигледно ружног објекта*!“ (М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 616). Неколико година по завршетку градње, архитектонски критичар листа *Washington Post* здање МСУ назвао је „најлепшом зградом целог комунистичког света“ (M. R. Perović *Srpska arhitektura XX veka: od istoricizma do drugog modernizma*, 193). Можда се на овом месту ваља сетити речи Николе Добровића, који је, коментаришући оптужбе да архитекти пројектују сувише луксузне објекте, написао да је „недораслост корисника заправо највећи луксуз“ (N. Dobrović, *Savremena arhitektura 4*, Beograd, 1965, 271)

53] M. B. Protić, *Istorijat Muzeja savremene umetnosti u Beogradu*, 19; Решење Савета Модерне галерије број 01-28/1 од 22. марта 1965. године. Под називом Музеј савремене уметности институција је регистрована први пут код Окружног привредног суда у Београду, решењем број US 83/65, 12. октобра 1965. године.

54] О доброј рецепцији нове институције у јавности сведочи и податак да је у првих пет недеља по отварању Музеј посетило 15 000 људи (према: М. Б. Протић, *Музеј савремене уметности у Београду*, ГГБ, XI–XII, Београд, 1965, 362).

55] *Предате Октобарске награде Београда и Доситејеве награде*, Политика, 21. 10. 1965, 10.

56] Сала за предавања је инкорпорирана у базични објекат, а због увођења Одељења за документацију, реорганизовани су канцеларијски простори.

57] М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 612.

58] Највиши ниво је подигнут на +10,14 m, приземље је на коти +1,80 m, а први ниво на +3,90 m; висинска разлика између осталих нивоа лако се савладава и износи од 2,34 m до 1,56 m. (Према: O. Minić, *Jedna nova prostorna koncepcija muzeja*, 18–19)

59] А. К*., нав дело*. Укупна површина објекта износи 5.472 m^2.

60] О модулу и модуларним системима у архитектури в.: S. Maldini, *Enciklopedija arhitekture I*, Beograd, 2004, 381.

61] Иван Антић настанак овог решења описује следећим речима: „Кроз програм се осећало да би површина од сто педесет квадратних метара могла представљати основни модул, погодан за различите намене у свом мултиплицираном облику. Такав модул би, међутим, захтевао исувише велике распоне. И онда сам дошао на идеју да употребим упола мањи растер [...], да га дијагонално поставим и једноставно укинем зидове ћелија.“ (З. Маневић, *Антић. Велика награда архитектуре САС-а*, 10)

62] Уп.: Љ. Благојевић, *нав. дело*, 233.

63] A. Vidler, *Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation*, in: Representations No. 72, Berkley, 2000, 9; S. Maldini, *nav. delo*, 244.

64] A. Vidler, *nav. delo*, 17.

65] O. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, 36

66] Љ. Благојевић, *нав. дело*, 235

67] З. Маневић, *нав. дело*, 2.

68] Историчар и теоретичар архитектуре Чарлс Џенкс, у уводу своје књиге о модерним покретима у архитектури, истиче разлику између две групе историјски релевантног материјала. Првој групи припадају феномени који утичу на конструисање извесног стваралачког тока – правца, представљајући тако фазу у оквиру неке традиције или проблемске ситуације. Другој групи припадају целовити, вредносно самодовољни феномени, „попут малог света који је у себи пун значења“. Првој групи историјски релевантног материјала приступа се кроз историјску нарацију у којој се истиче значај одређеног феномена за традицијски или стваралачки развој. Друга група, међутим, због своје специфичности захтева критичку анализу унутрашњих односа. Архитектонску праксу која одговара овој другој групи историјски релевантног материјала Џенкс је назвао *мултивалентно стваралаштво*. Уп.: Č. Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd, [2000], 20–36.

69] М. Митровић, *Новија архитектура Београда*, 21.

70] Уп.: „Светло тежи да испуни простор / И оживљава у кристалу“, стихови песника Паула Шербарта на стубу Стакленог павиљона у Келну из 1914. године, архитекта Бруна Таута (V. Pent, *Bruno Taut*, u: Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Kristalizacija moderne: Avangardni pokreti, knj. 2/B, M. R. Perović, ur., Beograd, 1999, 144).

71] У историји градитељства, а пре свега у архитектури експресионизма, кристал и кристаломорфност препознати су као симболи мистичке трансценденције и метаморфозе, али и потраге за друштвеним идентитетом. Уп.: R. Hag Bleter, *Tumačenje „staklenog sna“ – ekspresionistička arhitektura i istorija metafore kristala*, u:, Istorija moderne arhitekture, knj. 2/8, 111–129.

72] S. Malini, *nav. delo*, 82.

73] Уп.: Љ. Благојевић, *нав. дело*, 235. Постојала је идеја да Музеј, у складу с потребама, буде с временом прошириван новим кристаломорфним јединицама, изведеним из принципа „непрекидног раста“ (в. М. Х. Јевтић, *Сагледавање замишљеног простора. Интервју са академиком Иваном Антићем*, НИН, Београд, 17. 6. 1999, 30). Међутим, ову идеју, чини се, треба схватити пре као концепт, него као реалну стратегију проширења музејског простора.

74] „Групна форма“ је термин који су користили јапански архитекти, окупљени око идеје метаболистичке архитектуре. Уп.: Č. Dženks, *nav. delo*, 82–85. Здање МСУ са метаболистичким структурама упоредио је и архитект М. Лојаница (M. Lojanica, *nav. delo*, непагинирано).

75] Уп.: Č. Dženks, *nav. delo*, 121.

76] Уп.: М. Митровић, *нав. дело*, 21.

77] Евоцирајући у више наврата своје разговоре са вајарем Ристом Стијовићем о музејским грађевинама, Антић се присећао како му је саговорник, преносећи лична искуства из париских музеја, говорио да „људе мрзи да се пењу по спратовима [...] Музеји треба да

су у приземним зградама, или да се тако удеси да се са спрата на спрат лако иде“. Тако је, према Антићевом сведочењу, на бази овог готово анегдотског мотива осмишљена структура полуспратова и претапања у вертикалним и хоризонталним нивоима, која је потом омогућила олакшану и елегантнију вертикалну комуникацију. На тај начин избегнута је монотонија ходних линија и принцип анфилада, а додатно је оживљен унутрашњи простор. Уп.: З. Маневић, *нав. дело*, 10–11; М. Х. Јевтић, *нав. дело*, 30; А. Бркић, *Зграда Музеја савремене уметности у Београду*, у: Знакови у камену: српска модерна архитектура 1930–1980, 183.

78] Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *nav. delo*; J.-P. Duport (ed.), *Le Corbusier: Nomination of the works of Le Corbusier on the UNESCO World Heritage List*, Paris, 2007.

79] N. Levin, *Logika inverzije Gugenhajmovog muzeja u Njujorku*, 191–245.

80] *Isto*, 223.

81] A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Spirala*, u: Rečnik simbola, Novi Sad, 2004, 863–866.

82] Уп.: М. Борисављевић, *Проблем простора и времена у архитектури*, у: Златни пресек и други есеји, Београд, 1998, 361–385.

83] *Исто*, 362–363.

84] Уп.: S. Giedion, *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, Cambridge, Mass. – London, 1959, 26–27, 492; N. Dobrović, *Pokrenutost prostora. Bergsonove dinamičke šeme. Nova slika sredine*, u: Savremena arhitektura, 3, Beograd, 1963, 234–247.

85] R. Venturi, D. Skot Braun, S. Ajzenur, *Prostor kao bog,* u: Pouke Las Vegasa, Beograd, 1990, 156–158.

86] Уп.: И. Антић, *Простор у архитектури*, 22. Антић је такође истицао своју приврженост „корисној“ лепоти у архитектури, на начин на који ју је тумачио естетичар Бенедето Кроче (М. Х. Јевтић, *нав. дело*; о Крочеовом концепту слободне и неслободне лепоте в. у: N. Dobrović, *Benedetto Croce*, u: Savremena arhitektura, 4, Beograd, 1965, 21). Уп.: [Ž.] B. Karapešić, *Krotka sloboda u neimarstvu*, 5.

87] А. Бркић, *нав. дело*, 181.

88] *Исто*.

89] „PROSTOR KOJI TEČE, *FLOWING SPACE* (eng. *tekući prostor*) – ideja i tendencija da se kuća shvati kao prostorno jedinstvo, gde se prostori međusobno sažimaju, preplićу, nasuprot krutosti klasičnog prostora. Prvobitnu realizaciju ovog pojma pružio je F. L. Wright u svojoj prerijskoj arhitekturi, a kasnije je ova ideja dobila na značaju u arhitekturi Miesa van der Rohea, Gropijusa i dr. Pojam označuje Robert Venturi rečima: ’Tekući prostor podrazumeva da je čovek napolju kada je u stvari unutra, i da je unutra kada je napolju, odnosno da je i tamo i tamo u isto vreme’.“ (S. Maldini, *Enciklopedija arhitekture II*, Beograd, 2004, 243)

90] Љ. Благојевић, *нав. дело*, 239. Ле Корбизје уводи и појам *architecture acoustique* (акустичка архитектура) и њиме означава однос између спољашњег и унутрашњег простора, затварање унутрашњег простора и повезивање тела зграде са ширином пејзажа (према S. Malini, *nav. delo*, 51). Уп.: G. Bašlar, *Dijalektika spoljašnjeg i unutrašnjeg*, u: Poetika prostora, Beograd–Čačak, 2005, 196–212.

91] M. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, London – New York, 1962, 285; в. напомену 89 и Вентуријево објашњење текућег простора.

92] Љ. Благојевић, *нав. дело*, 240. Уп.: „Doživljavanje prostora nije privilegija darovitih pojedinaca, već biološka funkcija“, L. Moholi-Nađ, цитирано у: R. Radović, *Riznica fakata – samo osnov za dinamičnu istoriju arhitekture*, Arhitektura-urbanizam, 33–34, Beograd, 1965, 70.

93] Још током изградње било је јасно да је реч о изузетном делу. Уп.: O. Minić, *Moderna galerija u Beogradu*, 33–41. Такође, отварање Музеја, 20. октобра 1965. године, био је догађај помно пропраћен у штампи: *Музеј савремене уметности уместо досадашње Модерне галерије*, Политика, 1. 7. 1965, 11; Ђ. Кадијевић, *Пред отварањем Музеја модерне уметности. Откривање уметности*, Политика, 5. 9. 1965, 15; *Сутра се свечано отвара Музеј савремене уметности*, Политика, 19. 10. 1965, 12; *Свечано отворен Музеј савремене уметности*, Политика, 21. 10. 1965, 1; О. Боснић, *Музеј савремене уметности – знамен наше епохе*, Политика, 21. 10. 1965, 10; *Предате Октобарске награде Београда и Доситејеве награде*, Политика, 21. 10. 1965, 10; А. Челебоновић, *Уметност као суштина мисли, знања и осећања*, Борба, 24. 10. 1965, 9; *Отворен Музеј савремене уметности*, НИН, 24. 10. 1965, 1; В. Колар, *Сусрет лепог са функционалним*, Политика, 10. 12. 1965, 9; М. Митровић, *Бели кристали на обали Саве*, Политика, 26. 12. 1965, 17; *Muzej savremene umetnosti – praznik jugoslovenske kulture*, Duga, 26. 12. 1965, 2; Z. Manević, *Tragom nove prostorne koncepcije*, Čovjek i prostor, 153, Zagreb, decembar 1965, 1–2; *Oktobarska nagrada Ivanu Antiću i Ivanki Raspopović*, Arhitektura-urbanizam, br. 35–36, Beograd, 1965, 91; *„Unita“ o Muzeju savremene uметности у Београду*, Политика, 9. 1. 1966, 19; А. Вучо, *Нови музеј. Које Вас је уметничко дело највише узбудило у 1965. години?* (анкета НИН-а), НИН, 9. 1. 1966, 8.

94] *Хармонично и функционално*, Борба, 17. октобар 1965, 12. У саставу жирија били су: архитекти С. Мандић, председник, затим И. Куртовић, Б. Богдановић, М. Мацура и Ј. Свобода.

95] М. Митровић, *Бели кристали на обали Саве,* 17; O. Minić, *Jedna nova prostorna koncepcija*, 19–20.

96] Исцрпан приказ Београда у овом раздобљу представља публикација *Београд шездесетих година XX века*, Београд, 2003.

97] Уп.: П. Ј. Марковић, *Београд између Истока и Запада (1948–1965)*, Београд, 1996, 18, 513. М. Б. Протић, *Нојева барка I,* 331.

98] И. Андрић, *О причи и причању*, у: Свеске Задужбине Иве Андрића, св. 18, Београд, 2001, 305. Четири године након овог говора, Андрић је посетио новоотворени Музеј савремене уметности у Београду и, у разговору с тадашњим управником Миодрагом Протићем, запазио да је „Музеј изванредан... – изузетна дела у изузетној згради“, али и да „ово нисмо ми, ово је сувише светски начињено, сувише чисто, сувише срећено и блиставо“ (М. Б. Протић, *Нојева барка I*, 636).

99] Д. Манојловић, *Наговештај метрополе*, у: Београд шездесетих година XX века, Београд, 2003, 78–94.

100] Б. Бојовић, *Урбанизам Београда у XIX и XX веку*, ГГБ, XLIX–L, Београд, 2003, 123. У овом периоду, на територији Новог Београда окончана је изградња репрезентативних државних објеката: палате Савезног извршног већа (1961), зграде Друштвенополитичких организација / ЦК (1965) и хотела „Југославије“ (1969), а интензивно се радило и на подизању стамбених зона, организованих на принципу „суперблокова“, у које је до 1968. године смештено чак 25.000 нових станова. У старом градском језгру Београда у овом периоду такође је реализовано више маркантних архитектонских остварења: ТВ торањ на Авали (1960–1965), архитеката У. Богуновића, С. Јањића и конструктора М. Крстића, палата *Политике* (1967–1969), архитеката У. Богуновића и С. Јањића, саобраћајна раскрсница „Мостар“ (1970), архитекте Б. Јовина, палата *Београд* (1969–1974), архитекте Б. Пешића, и др., која су заједно с новобеоградским зданима и значајним саобраћајним и инфраструктурним објектима интензивно мењали слику града. Уп.: Д. Манојловић, *нав. дело*, 88.

101] Уп.: О. Минић, *У потрази за ликом Београда*, Годишњак Музеја града Београда, II, Београд, 1955, 451; Д. Манојловић, *нав. дело,* 88–90.

102] Z. Manević, *Novija srpska arhitektura*, 29.

103] *Isto*, 38.

104] *Isto*, 31.

105] Уп.: А. Бркић, *нав. дело*, 181.

106] M. R. Perović, *nav. delo*, 148–209.

107] *Isto*, 150, 155. О социјалистичком естетизму у књижевности и сликарству: С. Лукић, *Социјалистички естетизам. Једна нова појава*, Политика, 28. април 1963. (прештампано у: S. Lukić, *Socijalistički estetizam*, U matici književnog života, Niš, 1983, 67–69); J. Denegri, *Socijalistički estetizam*, u: Pedesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad, 1993, 104–110; М. Б. Протић, *Југословенско сликарство шесте деценије – нове појаве*, у: Југословенско сликарство шесте деценије, Београд, 1980, 14; L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, u: Ogledi, studije, kritike, 3, Beograd, 1990, 111–149.

108] M. R. Perović, *Arhitektura socijalističkog estetizma*, Srpska arhitektura XX veka, 191–192.

109] Разговор са М. Б. Протићем вођен је 11. 11. 2008. године.

110] М. Х. Јевтић, *Сагледавање замишљеног простора*, 30.

111] Нема сумње да би опека знатно изменила карактер зграде МСУ и приближила га утиску стамбене архитектуре. Уп.: A. Milenković, *Dobra stara opeka. Efikasno sredstvo graditelja u borbi protiv dehumanizovanja životnog prostora*, u: Kritičke filozofeme arhitekture, Beograd, 1987, 13–15. Оливер Минић је, међутим, приметио да је оплочавање мермером умањило изражајност архитектонског волумена, а да сива боја мермера оставља хладан утисак. O. Minić, *Jedna nova prostorna koncepcija*, 22.

112] A. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti,* tom II, Beograd, 1966, 234.

113] Уп.: A. Čelebonović, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd, 1974, 20.

114] B. Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton, New Yersy, 1972, 74.

115] Лидија Мереник као парадигму Титове политике према Истоку и Западу идентификује управо Музеј савремене уметности у Београду (L. Merenik, *The Yugoslav Experience, or What Happend to Socialist Realism*, Moscow Art Magazine, Nō 22, October 1998). Уп.: „Ако бих морао да кажем шта говори истину о друштву, говор премијера или стварне грађевине тог времена, веровао бих грађевинама“ Кенет Кларк, цитирано према: F. D. K. Čing, *Vizuelni rečnik arhitekture*, Beograd, 2006, 8. уп.: Clarck, civilisation, London, 2005, 18.

116] V. Kulić, *nav. delo*, 23.

117] Љ. Благојевић, *нав. дело*, 239.

118] Уп.: S. Giedion, *nav. delo*, 20.

119] M. B. Protić, *Muzej savremene umetnosti u Beogradu – razlozi i ciljevi*, 7.

120] *Исто*, 8.

121] О овој поставци в. наведену монографију: *Музеј савремене уметности*, Београд, 1965.

122] R. B. Brettell, *nav. delo*, 213.

123] Николас Певснер, разматрајући релације уметности и архитектуре у послератном периоду, запажа да је провалија која раздваја, на пример, Џексона Полока и Миса ван дер Роа непремостива. Уп.: N. Pevsner, *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd, 1972, 204. Овај сукоб присутан је и у Гугенхајмовом музеју у Њујорку Френка Лојда Рајта. Уп.: N. Levin, *Logika inverzije Gugenhajmovog muzeja u Njujorku*, 218.

124] O. Minić, *Jedna nova prostorna koncepcija*, 19–20. Према Минићевом сведочењу, сликар Леонид Шејка, мада и сам по образовању архитект, у простору Музеја осећао је агорафобију и стицао утисак „раскрснице у великом граду“.

125] M. B. Protić, *Struktura i značenje umetničkog dela*, u: Oblik i vreme, Beograd, 1979, 21–43, 76–152, 185–217. Уп.: „Slike su sva imena Dobra i Zla: ona ne izgovore sve već samo nagoveste“, F. Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd, 1982, 78.

126] Сличан ефекат – увођење визура окружења у визуелну структуру објекта – употребљен је и у Музеју Луизијана у Данској из 1958, архитеката Јиргена Боа и Вилхелма Волхерта, и у новије време у Гетијевом музеју у Лос Анђелесу, из 1997 године, архитекте Ричарда Мејера. Уп.: U. Harder, *Muzej Louisiana. Muzej moderne umjetnosti i centar kulture*, u: Život umjetnosti, br. 13, Zagreb, 1971, 119–126; D. Carrier, *The Display of Absolutely Contemporary Art in the J. Paul Getty Museum,* in: *Museum Skepticism: A History of Art in Public Galleries,* Durham, NC, 2006, 165–180. О принципу *овде-и-сад*, као битном становишту модерне уметности, Шарл Бодлер каже: „Изазивам било кога да ми покаже комадић лепоте који не садржи ова два елемента“, D. Carrier, *nav. delo*, 165.

127] О уметности као активном спознајном инструменту в. M. Meštrović, *U procepu između nauke i umetnosti*, Arhitektura-urbanizam, 25, Beograd, 1964, 19–20.

128] Уп.: О. Минић, *У потрази за ликом Београда*, 455. B. Bogdanović, *Grad i mitologija grada*, u: Urbs & logos, Niš, 1976, 28.

129] Сингуларност, као одлика архитектонског објекта, представља изузетну карактеристику предмета који се исцрпљује у самом себи, истовремено апсорбујући посматрача. Другим речима, реч је о објекту који се не може једноставно и једнострано протумачити (уп.: J. Baudrillard, J. Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, Zagreb, 2008, 84–85).

130] K. Linč, *Slika jednog grada*, Beograd, 1977, 134–135.

131] М. Б. Протић, *Нојева барка II,* Београд, 2000, 491–492.

132] Проглашење је обављено на основу одлуке Скупштине града Београда (*Службени лист града Београда*, број 16/87).

133] О овом периоду: J. Despotović, *Muzej savremene umetnosti u zagrljaju levog i desnog totalitarizma*, u: Kultura vlasti, br. 1, Beograd, 1994, 43–47; S. Ćirić, *Muzej savremene umetnosti. Kuća duhova,* Vreme, 461, Beograd, 6. novembar 1999; С. Поповић, *Нема места*, НИН, 2581, Beograd, 15. јун 2000; M. Prodanović, *Stariji i lepši Beograd*, Beograd, 2004, 69–70.

134] У разговору са аутором овог текста професор Јерко Денегри, један од првих кустоса МСУ, истакао је да је здање МСУ имало готово „санктосакрални“ карактер, односно да се у периоду управе М. Б. Протића (1965–1980) изузетно водило рачуна да не дође ни до каквих промена ни у ентеријеру ни у екстеријеру (разговор вођен 20. 10. 2008).

135] Уп.: M. Prodanović, *nav. delo*, 69–70.

136] Забележени су и тако бизарни моменти попут улетања птица грабљивица у ентеријер Музеја (S. Ćirić, *nav. delo*).

137] M. Šuvaković, *Nova postavka Muzeja savremene umetnosti: Urnebesni kliker jugoslovenstva,* Vreme, 589, Beograd, 18. april 2002.

138] Н. Куртовић-Фолић, *нав. дело*, 274.

139] Укупна процењена вредност радова износи 3.683.000 евра, а средства су обезбеђена из програма Националног инвестиционог плана Владе Србије (*Адаптација-реконструкција МСУ*, Политика, 5. 8. 2006).

Summary: MILAN POPADIĆ

THE ARCHITECTURE OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN BELGRADE

The building of the Museum of Contemporary Art in Belgrade, erected after a design of Ivan Antić and Ivanka Raspopović, occupies a prominent place in the Serbian architecture of the second half of the twentieth century. It drew public attention even during construction (1961–65), and its opening on 20 October 1965 was seen as a feast of culture. Thus in the mid-1960s on the city-engendering site at the confluence (Ušće) of the Sava and Danube rivers opposite the centuries-old Fortress of Belgrade yet another monument grew – a singular architectural work and an outstanding institution of culture.

The MCA building testifies to the intermingling of various influences, artistic and cultural trends, social and economic forces. The story of the Museum, originally named Modern Gallery, begins in the early 1950s. The state leadership and relevant departments endorsed the idea of founding an institution competent to collect and study twentieth-century Yugoslav and Serbian art, and the search for a suitable building began. The search proved fruitless and it was only in the late 1950s that Miodrag B. Protić, a painter, art critic and administrator – the main champion of the idea of founding the Museum and its first director – succeeded in securing the outstanding location at the confluence of the two rivers, and the design competition for the Modern Gallery building was soon launched. In 1961 construction began after the revised winning design of Ivan Antić and Ivanka Raspopović. The building was renamed Museum of Contemporary Art a few months before its completion in 1965.

The MCA building has been appraised as one of the worthiest and most interesting works of recent Serbian architecture. Antić and Raspopović's inventive creation, apt manner of connecting, transforming and modifying plastic elements resulted in a recognizable and inspiring architectural work. The MCA building is a clustered form consisting of six upright two-storey cuboids – reinforced concrete frame construction – rotated at an angle of 45° in relation to the oblong-shaped ground-floor. This rotation and the obliquely truncated upper corners of the cuboids produce a distinct crystallomorphic impression which is additionally enhanced by the white-grey marble facing. An original contribution in the interior is the cascading rhythm of half-storeys and intermediate levels enabling easy circulation, producing spaces of various heights, and additionally enriching the interior with successive panoramic views of the exterior surroundings. Architectural qualities of the building are observable at various levels: from the diagrammatic structure of the plan, rational geometric forms and carefully studied logic of movement to an effective spatial solution. By virtue of being a high architectural achievement, the MCA building has been designated immovable cultural property.

One of the most difficult tasks the building faced was how to balance diverse, complex, even contradictory requirements imposed by the complexity of architectural articulation, an ambitious museum conception and the representation strategy of modern and contemporary art. As a result, it happened that where architects saw extraordinary qualities and original contributions, artists tended to see shortcomings prone to demean the exhibits or distract the viewer's attention. At once an architectural, artistic and museum structure, the MCA building tends to elicit intricate, even contradictory responses. In addition, the distinctive view from Kalemegdan makes the MCA building an essential element of the cityscape, just as Belgrade is an exhibit in its collections. This never-ending and intriguing process of discovering new relationships, meanings and syntheses incessantly produced by the MCA building is its finest quality.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Ivan Antić and Ivanka Raspopović, Competition design for the Modern Gallery building in Novi Beograd, 1959, ground-floor plan, floor plan, elevation, perspective (*Arhitektura i urbanizam* 1, 1960)

Fig. 2 Ivan Antić and Ivanka Raspopović, Museum of Contemporary Art in Belgrade, 1965, ground-floor plan

Fig. 3 I. Antić and I. Raspopović, Museum of Contemporary Art in Belgrade, 1965, first floor plan

Fig. 4 I. Antić and I. Raspopović, Museum of Contemporary Art in Belgrade, 1965, second floor plan

Fig. 5 I. Antić and I. Raspopović, Museum of Contemporary Art in Belgrade (photo Branibor Debeljković, 1965)

Fig. 6 I. Antić and I. Raspopović, Museum of Contemporary Art in Belgrade, 1965, cross-section

Fig. 7 I. Antić and I. Raspopović, Museum of Contemporary Art in Belgrade (photo Branibor Debeljković, 1965)

Fig. 8 View of the Museum of Contemporary Art from Kalemegdan (photo Branibor Debeljković, 1965)