

2. ПРОБЛЕМ ФОРМЕ У СРПСКОЈ МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ

- После Првог светског рата и уједињења Јужних Словена у заједничку државу 1918 (Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, од 1929. Краљевина Југославија), српска интелектуална и уметничка елита мења приоритете и своје циљеве усмерава ка **укључивању у прогресивне токове** европске мисли и уметности.
- **Школовање** српских уметника у европским културним центрима, посебно интензивни додири са француском средином пресудно су утицали на развој српске уметности током треће деценије.
- Било је то доба дубоких прожимања идеја у различитим уметничким дисциплинама, великог артистичког експеримента, формирања бројних група и кохерентних покрета, као и професионализације, методолошког и теоријског утемељења ликовне критике у Србији.
- Прихватање **концепта слике као аутономне реалности** са сопственим законима, отворило је пут рационалним студијама природе и моделима артикулације објективистичке визије света, у оквиру којих је **сликарство ослобођено функције подражавања реалности**. То је довело до померања тежишта **истраживања** на уметничку **форму** и редефинисања сликарског поступка, односно реакције на тековине импресионизма.
- Проблеме слике као „нове реалности“ српски уметници су савладавали кроз **модулацију, анализу и синтезу** форме, ослањајући се на решења постимпресионисте Пола Сезана, кубиста Пабла Пикаса, Жоржа Брака и Андре Лота, фовисте Андре Дерена, „новог класицизма“, магијског реализма итд.
- Сви наведени узорци углавном су прихватани у модификованом, мање радикалном облику и били прилагођавани условима и менталитету, укусу домаће средине.

I модулација форме:

- Код српских уметника интересовање за Сезаново дело спорадично се јавља још пре Првог светског рата, а касније постаје веома интензивно и дуготрајно.
- **Сезанизам** се у српском међуратном сликарству огледао у:
 - свођењу форме, тј. предметних мотива на ваљак, купу и коцку,
 - ритмичном развијању просторних планова у дубину,
 - расветљеној палети и
 - тематици пејзажа, мртвих природа и аутопортрета.

Суштину сликарског поступка чинила је **тонска модулација форми и алтернација просторних планова.**

- То показују остварења следбеника Сезанове уметности, првенствено **Бранка Поповића**



Аутопортрет (1910-1912)

Петра Добровића



Мртва природа (1914)



Предео из Барање (1915)



Лапад после подне (1919/20)

Јована Бијелића



Парк у Бихаћу (1918)

Босански предео (1919)



Шумски предео (1918)

Саве Шумановића



Мртва природа (1920)

Бродови (1921)



Мост и град (1921)



Мила Милуновића



Предео из Боке (1929)



Мртва природа са виолином (1930)

Моше Пијадеа



Аутопортрет са јапанским луткама (1926)

II анализа форме:

Од сезановске геометризације форме, пут је водио ка њеној **кубистичкој анализи**, а касније и посткубистичкој синтези. Постављањем формалних аспеката слике у први план, дошло је до напуштања еуклидовске концепције простора и миметичности форме, те редефинисања сликарског поступка.

Осим неколико цртежа, **Добровићевих** студија актова из 1913. и **Бијелићевог** портрета Бранка Ве Пољанског из 1921/22, у српском сликарству свега је неколико слика изведених у духу аналитичког кубизма.



Полулежећи женски акт (1913)



Седећи женски акт (1913)

То су **Шумановићева** готово монохромна дела: *Скулптор у атељеу* и *Композиција са сатом* (оба из 1921), у којима је приказ геометријски конструисан као плитки рељеф, боја претворена у светлост и валерске вредности, док контрасти светло-тамно појачавају динамику приказа.



Слике мртвих природа **Милана Коњовића**:
Мртва природа, *Сива мртва природа* и
Кубистичка мртва природа (све из 1922),
одликује полиперспективност - симултаност различитих изгледа
предметног мотива и поништавање просторног илузионизма,
али и за кубизам необични колористички акценти.



Колаж (1924) **Ивана Радовића** се не само формално већ и медијски, комбиновањем новинских исечака и сликаних партија, приближава решењима Пикаса и Брака из почетне, ударне фазе кубизма 1912/13.



Кубистичком дискурсу припада и акварелна **Композиција 77** (1924) **Михаила Петрова** која је, судећи по словима и бројевима, инспирисана авангардним романом „77 самоубица“ Бранка Ве Пољанског, једног од најдоследнијих експонената зенитистичког покрета.

III синтеза форме:

- Насупрот овим малобројним примерима кубизма стоји знатан део сликарске продукције, који је настајао под утицајем модификованих кубистичких решења Андре Лота.
- Мада је био један од експонената кубизма, Лот га је проширио тематски уводећи представе пејзажа, фигура и жанр-сцена, те синтетизовао форму иако је задржао кубистички цртеж. Та анегдотичност, просторни илузионизам, импресионистички третман боје и геометријска стилизација форме, значили су одустајање од пластичких начела изворног кубизма.
- Оваква варијанта посткубизма, прожета елементима традиције била је прихватљива већини српских сликара, који су се током треће деценије формирали или усавршавали у Лотовој сликарској школи у Паризу.

Томе у прилог говоре **Шумановићеве** композиције из 1921/22:



Три женска полуакта



Жене крај језера



Жена с воћем



Морнар на молу

са монументалним, геометријски стилизованим фигурама у првом плану и простором продубљеним ритмичним смењивањем површина, у којима су приметни наговештаји повратка класичном односу према природи.

Утицај Лота евидентан је и у појединим **Коњовићевим** сликама, као што је ***Женски акт с леђа*** (1925)



Акту (1927) **Миленка Шербана**



делима **Зоре Петровић** од средине
треће деценије: *Купачице* (1926) и
Портрет Сретена Стојановића (1927)



- Даљи развој српског сликарства одвијао се ка „новом реализму“ зреле фазе, који је дао печат целој епохи.
- Подстицаји су долазили из искустава немачког експресионизма и италијанског *магијског реализма*, али је најснажнији био утицај француског *новог класицизма* некадашњег фовисте Андре Дерена.
- Због интерференција различитих утицаја и стилских опредељења, „нови реализам“ у српском сликарству треће деценије представљао је крајње хетероген формално-језички дискурс.
- Упркос томе, извесне заједничке карактеристике које овом феномену дају кохерентност. То је тзв. „скулпторски стил“ заснован на:
 - обнови предмета и фигуративног мотива,
 - геометријској стилизацији и синтези форме,
 - дубоко конструисаном простору,
 - доминантном цртежу,
 - угашеној палети,
 - тонској моделирању и
 - драматичним контрастима светла и сенке.

1. Експресионизам није био артикулисан покрет са дефинисаном поетиком, него више идејни подстицај комбинован са формалним решењима кубизма и „новог класицизма“.

- Идејни подстицај представљали су пре свега ауторефлексивни, али и социјално-критички садржаји.
- Морфолошке особине су: унутрашња напетост или деформације форме, таман колорит, снажни контрасти и драматична атмосфера.
- Водећи експоненти су: Петар Добровић, Иван Табаковић, Игњат Јоб, Васа Поморишац, Михаило С. Петров, Милан Коњовић, Сава Шумановић и Јован Бијелић.

Упливи експресионизма у српску уметност само су изузетно били праћени социјално-критичким садржајима као у остварењима Георга Гроса и Ота Дикса, експонената немачког покрета *Нова стварност*. Ретке примере налазимо у **Добровићевом** делу *Покољ у Шапцу* (1918) са јасним асоцијацијама на Гојину слику *3. мај 1808*.



Такође, у опусу **Ивана Табаковића**, пре свега циклусу *Гротеске* (1926) и слици *Генијус* (1929), у којој он кроз енигматски наратив и наивно-реалистичку стилистику саопштава своју оштру критику не само овог фиктивног, дисфункционалног колектива већ и читавог грађанског друштва у декаденцији и расулу.



Уживање у свирању и боемски ексцеси на **Аутопортрету са хармоником** (1926) **Косте Хакмана**, такође означавају девијантно или субверзивно понашање у односу на конвенције грађанског миљеа.

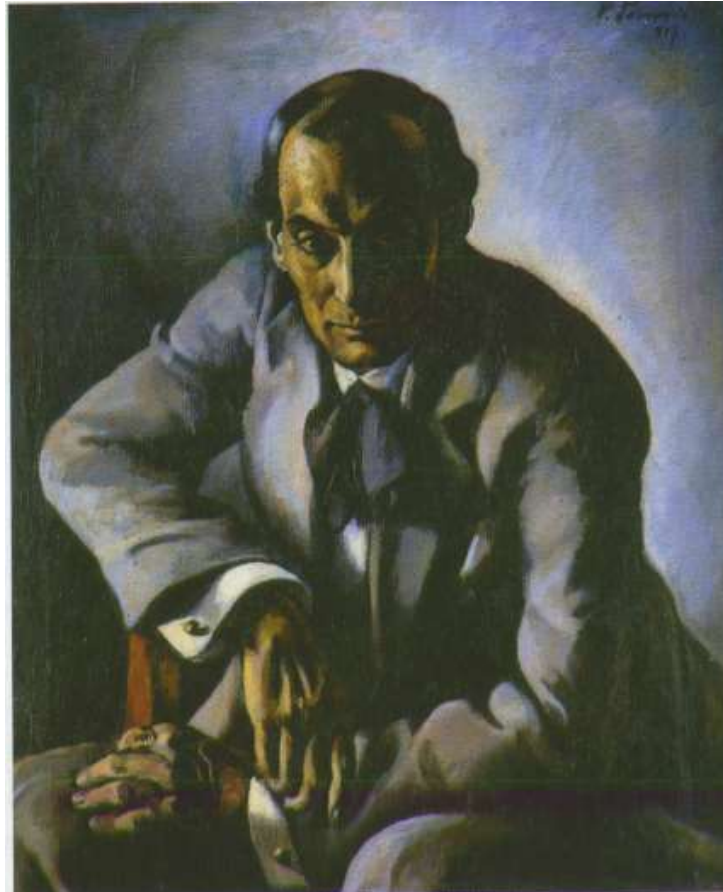


У истом кључу могла би се тумачити и каснија слика **Богдана Шупута Кафана у Паризу** (1938), иако је тематски изведена из француског импресионизма.



- Експресионизам се у већини дела српских уметника испољавао у склоности ка ауторефлексивним саржајима – испитивању етичких, психолошких и емоционалних аспеката индивидуе или у приказивању иконских сила природе.
- Формално, његов утицај се очитавао у унутрашњој напетости или снажним деформацијама форме, тамном колориту, снажним контрастима, драматичној атмосфери, елаборираној или потпуно одбаченој теми.

Добровићев *Аутопортрет* у театралној пози радника (1913), ***Портрет глумца*** (1917) и ***Мушки акт у вечерњем пејзажу*** (1922), најранији су примери експресионивности геста и осветљења.



Наративно и синтетично у форми, „тамно сликарство“ **Игњата Јоба** из треће деценије, такође припада експресионистичкој матрици по злокобној атмосфери, која потенцира песимистичку визију живота.

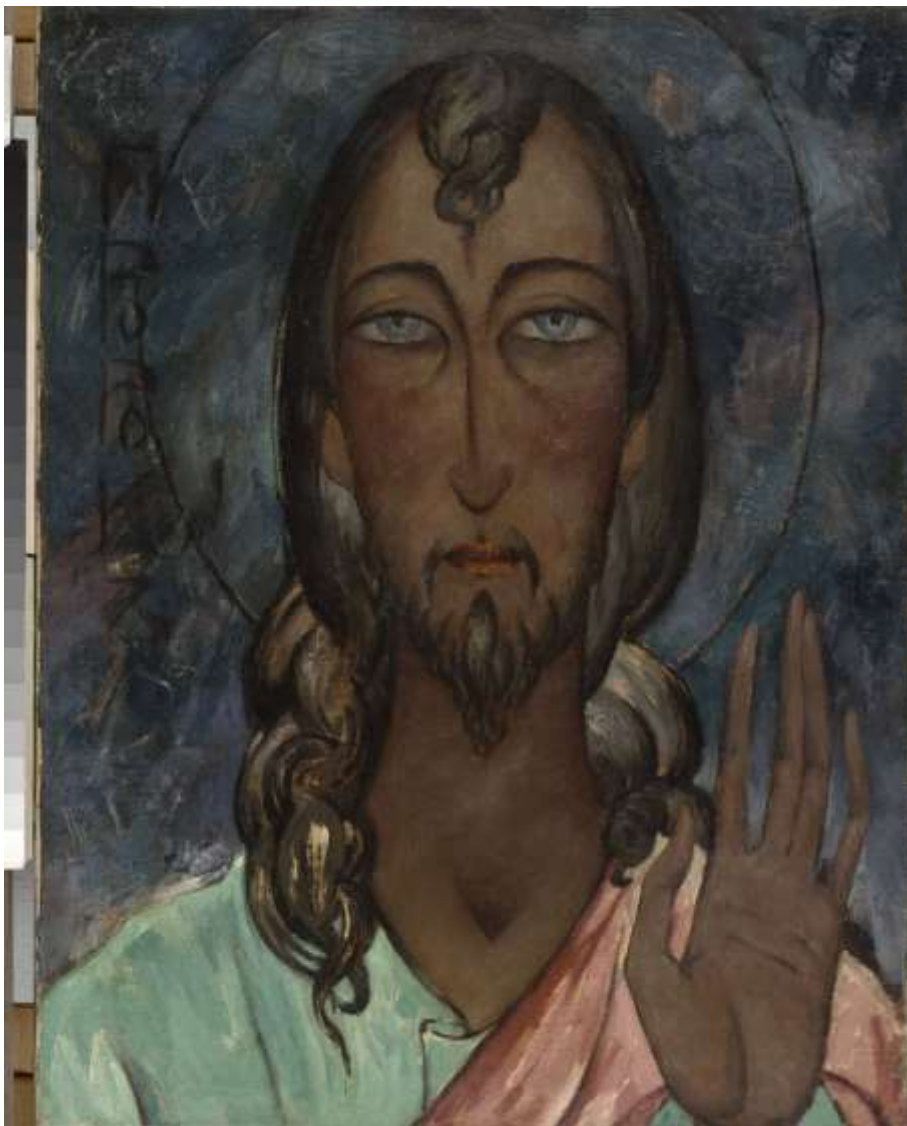


Молитва (1927)



Рибља пијаца (1927)

Експресионистички израз, понекад прожет сецесионистичком стилизацијом форме, евидентан је и у појединим делима **Васе Поморишца**, као што су: *Пророк* (1923) и *Карташи* (1924).



Петровљев *Предео* (1921)



Коњовићев *Портрет Котура* (1922)



Шумановићев *Лучки агент* (1921) и слике предела, посебно *Вијадукт* и *Вече* (1921), поседују снажну експресионистичку интонацију и поред геометријске стилизације форми.



Сродне су им **Бијелићеве** фигуралне композиције ***Љубавници у пејзажу*** (1921), а нарочито пејзажи ***Вареш*** (1921) и ***Пејзаж са кућама*** (1922). До 1924, Бијелић је артикулисао специфичан тип пејзажа са драмским подтекстом, којим провејава стрепња човека пред исконским силама природе, који је варирао и касније.

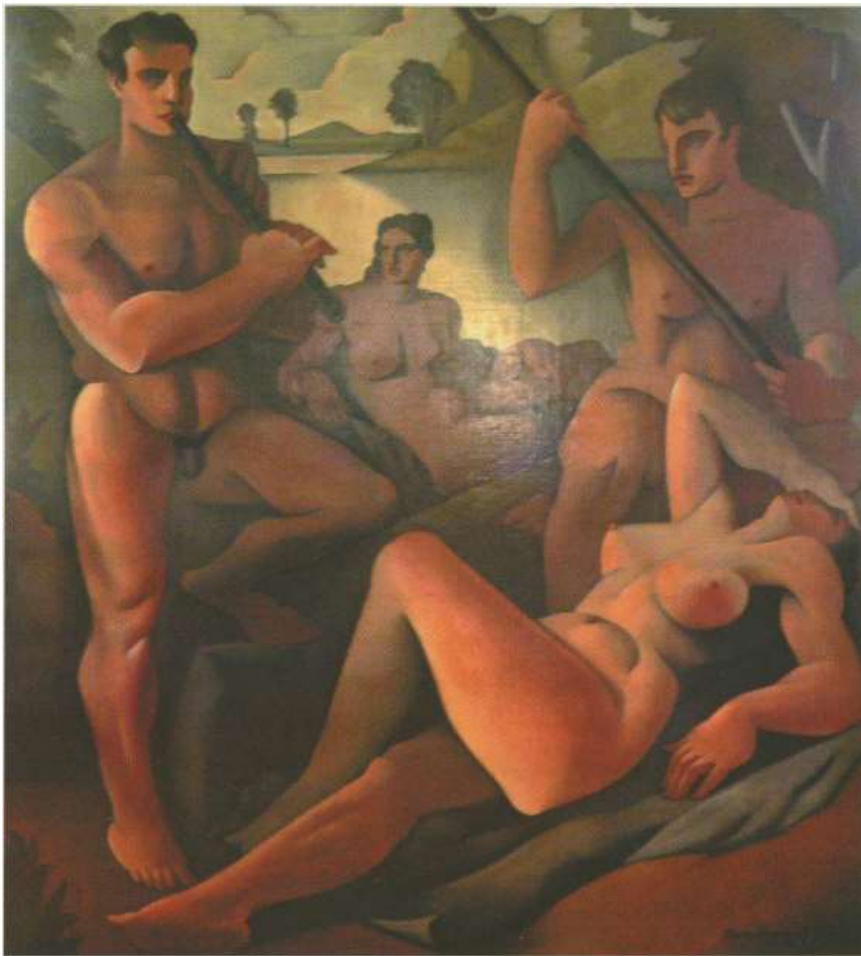


2. „Нови класицизам“ донео је обнову историјских, митолошких и религиозних тема, као и реактуелизацију класичне форме, композиционих склопова и сликарског поступка старих мајстора, пре свега Доминика Енгра, Николе Пусена и италијанских сликара ренесансе. Парадигматичне примере оваквог усмерења са тежњом ка креирању „монументалног стила“ налазимо у **Добровићевим** делима, серији *Венера и Леда с лабудом* (1922).



Петар Добровић, *Венера с леђа* (1922)

као и **Шумановићевим** женским актовима и фигуралним композицијама, које представљају варијације на античке теме: *Пасторала* и *Античке варијације* (обе из 1923), *Пасторица* (1924) и *Концерт у пољу* (1925).



Истом дискурсу припадају и поједина **Милуновићева** остварења: *Акт са огледалом* и *Купачице* (обе из 1921/22), те *Девојка с корпом* (1924).



Три грације Радовића (1923) и Коњовића (1927)



као и предзографски radovi **Живорада Настасијевића** - *Венера* (1925) и **Васе Поморишца** - *Парисов суд* (1923/24) и *Искушење светог Антонија* (1927).

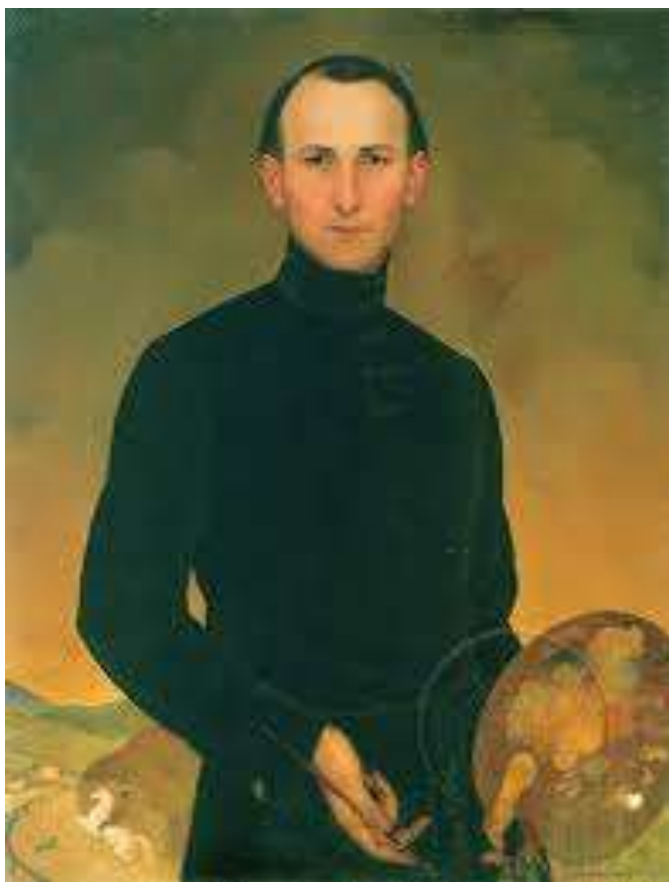


У периоду 1923–1925, **Бијелић** елаборира ренесансни тип портрета као представу седеће фигуре са пејзажом у позадини, као што је **Портрет Мирка Суботића** (1923). Начином извођења слике, Бијелић евоцира метод рада старих мајстора и, истовремено, акцентује дубину простора, карактерне особине и психолошки израз модела.



Истом дискурсу припада слика **Млада жена у зеленом** (1924) **Вељка Станојевића**, а у формалном смислу и **Шумановићева Девојка са чашом** (1924).

Каснији **Поморишчев Аутопортрет** (1932), једнако као и **Шумановићев Аутопортрет** (1925), усмерен је на испитивање властитог сопства,



док портрет **Дама у црнини** (1923) **Игњата Јоба** евоцира дух ренесансних портрета у ентеријеру.



Упливи италијанског
3. „магијског реализма“ у
српску уметност доносе
идеализоване призоре
реалности, библијске приче и
теме из античке митологије,
реализоване по узору на
метафизичко сликарство
Ђорџа де Кирика и
италијанских мајстора
ренесансе.
Утицај Де Кирикових призора
пुстих улица и празних
простора зачудне,
метафизичке атмосфере
евидентан је у
Настасијевићевим делима
из прве половине треће
деценије,



Трг у Паризу (1921)



Rue Mazet (1921)



Челопечка улица (1925)



Бистричка улица (1926)

као и у фигуралним композицијама зачудне атмосфере: *Бистро* и *Девојчица са црвеном машном* (1922) **Мила Милуновића**, који се школовао у Фиренци.



Истом току припада и зрели опус **Милене Павловић Барили** настајао од 1931. у Паризу, који је био инспирисан библијским причама, античком историјом и митологијом. Формално и идејно, он је близак метафизичком сликарству Ђорџа де Кирика, али се у њему истовремено читавају утицаји италијанских мајстора ренесансе, као и филма, фотографије и моде. То показују њени интроспективни или конвенционални аутопортрети: ***Аутопортрет*** (1933), ***Девојка са лампом*** (1935) и ***Аутопортрет у црном*** (1938)



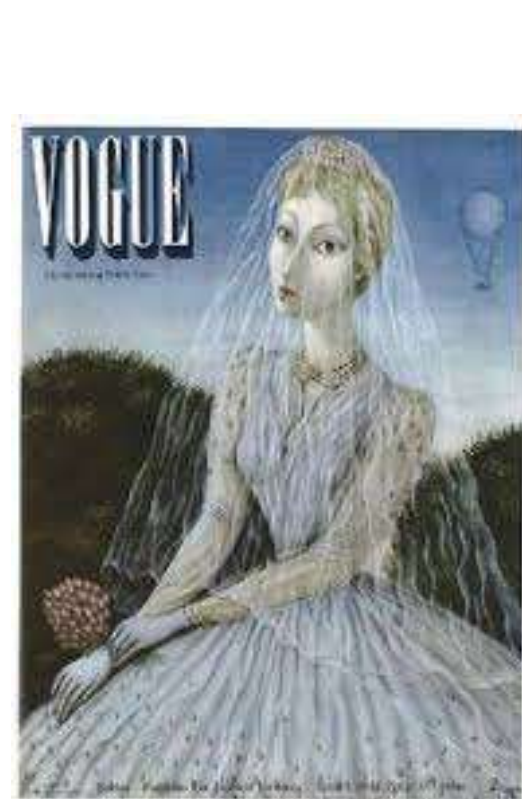
као и фигуралне композиције смештене у имагинарне ренесансне пејзаже или урбане амбијенте:
Аутопортрет са стрелцем (1936) и *Композиција* (1938).



Послењи, њујоршки период 1939–1945. у Миленином стваралаштву, обележиле су фигуралне композиције сличног карактера: **Осамнаести псалам** и **Архитекти** (обе из 1942), портрети личности америчког џет-сета, као и аутопортрети енигматичне атмосфере и иконографије: **Аутопортрет са велом** (1939) и **Аутопортрет са штитом** (1940).



Ипак, гро Миленине позне продукције везан је за примењену уметност, у којој она постиже изванредне резултате и високе уметничке домете. Томе у прилог говоре модне илустрације и насловне странице елитних женских часописа **Вог**, **Гламур**, **Харперс базар**, **Таун енд кантри**.



аранжмани за велике модне куће и рекламе за козметичке и друге производе широке потрошње намењене женској популацији, као и нацрти костима за балетску predstavu **Себастијан** (1944).



Конфронтације: традиционализам *vs.* модернизам

- Инспирисан духом „новог класицизма“ 1927. настаје и локални покрет оживљавања националне уметничке традиције.
- Предвођена Поморишцем и Настасијевићем **група Зограф** (Здравко Секулић, Јосип Цар, Светолик Лукић, Радмила Милојковић, Сташа Беложански, Илија Коларовић, Богдан Несторовић и Бранислав Којић),
 - окреће се српској средњовековној уметности као полазишту у артикулацији „националног стила“ и
 - успоставља као експлицитна критика модернизма, пре свега струји проевропски оријентисаних уметника окупљених у **групи Облик** (1926): Петар Добровић, Сава Шумановић, Јован Бијелић, Вељко Станојевић, Бранко Поповић, Марино Тартаља, Тома Росандић, Сретен Стојановић и Петар Палавичини и њиховој високоестетизованој модернистичкој синтакси.
- Међутим, ригидним придржавањем средњовековних канонона *Зограф* у домену сликарства није постигао значајније резултате.

СРПСКА АВАНГАРДА

- Посебно поглавље српске међуратне уметности чини **авангардни дискурс**, којег карактеришу:
 - формални експерименти и апстраховање форме,
 - морфолошка и медијска хетерогеност, као и
 - интерференције са европским авангардним покретима.
- У питању су индивидуални продори у **авангардни експеримент** и кохерентни **покрети авангарде**: *зенитизам, дадаизам и надреализам*.

Подручју апартног авангардног експеримента припада **Радовићево** стваралаштво с почетка двадесетих година, када прекида студије у Будимпешти и одлази у Праг, где усваја кубистичку и експресионистичку синтаксу. Тада настају његови формално и медијски хетерогени радови: експресивни ***Аутопортрет*** (1919) и синтетични ***Предео са округлим крошњама*** и ***Куће*** (1922).



затим акварелне **Апстрактне композиције** (1923/24) експерименталног карактера, које су блиске кубофутуризму и експресивној апстракцији.



Истом дискурсу припадају и **Бијелићеве** апстрактне композиције *Палински предео*, *Апстрактни предео* (1920) и *Борба дана и ноћи* (1921), које представљају највише домете његовог краткотрајног продора у апстракцију заснованог на синтези футуристичког динамизма форме и принципа „унутрашње нужности“ Василија Кандинског.



Мада настала мимо императивне идентификације са *зенизмом*, *Борба дана и ноћи* припада уметничком корпусу овог авангардног покрета, будући да ју је Љубомир Мицић у критичко-теоријским расправама истицао као једно од најбољих остварења у домену **асоцијативне апстракције експресионистичког усмерења** и до смрти 1971. чувао у својој *Зенит* колекцији.



Зенитизам је био први југословенски авангардни покрет проистекао из реакције на ларпурлартистичке и друштвено неутралне естетичке матрице грађанске уметности. Његов *spiritus movens* и водећи теоретичар био је **Љубомир Мицић**, књижевник и публициста. Од 1921. његова активност била је усмерена на афирмацију *зенитизма* и уређивање интернационалне ревије **Зенит**, која је излазила у Загребу и Београду (1921–1926). Борећи се против званичних, конзервативних схватања у култури, друштву и политици, традиционалног система вредности на којем је почивала западноевропска цивилизација, као и против колонијализма, капитализма и социјалне неправде, Мицић је предложио посве другачију концепцију уметности. Вођен идејом да се после трауматичних искустава и катастрофалних последица Првог светског рата на маргинама средњоевропског и балканског подручја креира нова, друштвено ангажована уметност, а свет учини бољим и хуманијим местом за живот, подстицаје је налазио у ликовним делима различитих авангардних покрета, која је сакупљао и излагао у **Галерији Зенит**, најпре у Загребу, а потом у Београду. Колекционирању авангардних остварења Мицић је приступао из алтруистичких и просветитељских, а не елитистичких и профитабилних побуда, пре свега мотивисан тежњом за уметничком еманципацијом домаће средине и афирмацијом до тада углавном непознатих, аутентичних вредности и занемарених, креативних потенцијала уметности и културе балканског поднебља. Колекција *Зенит*, која се чува у Народној музеју у Београду, садржи укупно 385 радова 10 југословенских и 19 иностраних аутора прогресивне оријентације, углавном дела експерименталног карактера, цртеже и графике, док су сликарство и скулптура заступљени у знатно мањем обиму.



У основи зенитистичке идеологије био је човек, балкански *Барбарогеније* као носилац пансловенског идентитета и уметничког варварства (примитивизма), који су били основ нове културне парадигме супротстављене етаблираној грађанској уметности Запада. Утопијски пројекат **балканизације Европе** имао је за циљ успостављање Балкана као „шестог континента“ насупрот западноевропском културном моделу у декаденцији и опадању. Таква идејна платформа, синкретички карактер и космополитски дух покрета били су прихватљиви прогресивним интелектуалцима и уметницима светског гласа, почев од Филипа Томаза Маринетија, Ивана и Клер Гол, Робера и Соње Делоне, Пабла Пикаса, Макса Жакоба, Сержа Шаршуна, преко Василија Кандинског, Марка Шагала, Александра Архипенка, Осипа Задкина, Ел Лисицког, Владимира Татлина, Александра Родченка, Казимира Маљевича, Иље Еренбурга, до Амедеа Модилјанија, Луиса Лозовика, Теа ван Дузбурга, Јозефа Петерса, Раула Хаусмана, Курта Швитерса, Ханеса Мајера, Валтера Гропијуса, Георга Гроса, Егона Шилеа, Ласла Мохољ-Нађа, Лајоша Кашака, Карела Тајгеа, Марсела Јанка и многих других позоришних, филмских, музичких стваралаца из иностранства, као и младим сликарима, књижевницима и критичарима југословенске државне заједнице, као што су: Вилко Геџан, Бошко Токин, Растко Петровић, Милош Црњански, Душан Матић, Драган Алексић, Михаило С. Петров, Маријан Микац, Винко Форетић Вис, Вилко Геџан, Јосип Сајсел *alias* Јо Клек, Вјера Билер, Едуард Степанчич, Август Чернигој, Мицићев брат Бранко Ве Пољански и други.

Као узорне примере радикално нове уметности Мицић је у својим теоријским расправама посебно истицао апстрактне композиције **Кандинског**, **Архипенкове** скулпто-слике и **Татлинове** конструктивистичке радове. Пре свега због новог начина решавања форме, боје и простора, примене неуметничких материјала и нестандартних оперативних поступака, те друштвене ангажованости и функционалности.



Василиј Кандински, *Orange* (1923)



Александар Архипенко, *Две жене* (1920)



Владимир Татлин, *Нацрт за Споменик III интернационали* (1920)



Истичући изражајне потенцијале **масовних медија** (фотографија, филм, радио, рекламе, плакати), џеза и модерног плеса, као и њихов допринос осавремењивању класичних форми визуелног исказа (сликарство, скулптура, архитектура), Мицић је имао кључну улогу у креирању зенитистичког уметничког експеримента. У питању је специфична формула авангарде, која је на креативан начин апсорбовала мноштво различитих, у основи иновативних поетика: почев од експресионизма, посткубизма, футуризма и дадаизма, преко неопластицизма, супрематизма и експресивне апстракције, до конструктивизма и Баухауса. Захваљујући Мицићевој проактивној улози *зенитизам* је постао самосвојан уметнички покрет, а часопис *Зенит* угледно гласило покрета са респектабилним статусом и утицајем у европским авангардним круговима. Томе у прилог говори плодна и интензивна сарадња, заједнички манифести, декларације и други текстуални и илустративни прилози великог броја сарадника часописа *Зенит*, а посебно „**Руска свеска**“ бр. 17-18 (1922), коју су формално и садржински обликовали експоненти руског конструктивизма Лисицки и Еренбург.

Међународне везе *Зенита* распростирале су се од Париза, Лиона, Антверпена, Брисела и Берлина, преко Кракова, Прага, Будимпеште, Букурешта, Софије и Рима, Милана, до Шпаније, Русије и САД, а посредно до Јужне Америке, Јапана и Балтичких земаља. Космополитизам зенитистичког гласила уједно је потирао многе разлике вишенационалне и мултиконфесионалне југословенске заједнице. Својим формалним и значењским, идејним аспектима зенитизам се уклапао у проблемски дискурс епохе, али није био епигон других авангардних покрета. Профилишући се као алтернативно уметничко и етичко становиште, тенденциозно је оспораван, жестоко нападан и анатемисан са позиција званичне уметности, културе и политике. После шест година постојања и судске забране 43. броја часописа *Зенит* 1926, покрет се угасио.



Из окриља *зенитизма* артикулисан је југословенски **дадаизам**. Његов идејни творац и предводник био је **Драган Алексић**, песник и публициста. Још током студија славистике у Прагу 1920/21. он промовише дадаистички принцип „како-те-драгости“ (апсолутне уметничке слободе) и успоставља контакт са експонентима немачког дадаистичког покрета: Куром Швитерсом, Ришаром Хилзенбеком, Раулом Хаусманом, Валтером Мерингом, Максом Ернстом и Тристаном Царом, као и зенитистом Бранком Ве Пољанским. Тада Алексић постаје активни сарадник часописа *Зенит* и заједно са Пољанским учествује у јавним манифестацијама дадаизма и зенитизма у Прагу. Убрзо по повратку у Загреб, током 1922. окупља поклонице дадаизма на релацији Винковци – Загреб и објављује прилоге у авангардним часописима у иностранству. За време боравка у Бечу, одржао је предавање о „оргарту“ (органској уметности), успоставио контакт са предводником мађарских активиста Лајошем Кашаком и објавио дадаистичку поему *Таба циклон II* у њиховом гласилу, авангардном часопису *МА* (бр. 5-6 1922). Истовремено, Алексић у Загребу оснива „Дада клуб“, а самостално или са члановима своје групе и мађарским активистима наступа на дадаистичким манифестацијама у Осијеку, Винковцима, Новом Саду и Суботици.

Због тежње за независним деловањем покрета „југо-дада“, Алексић долази у конфликт са зенитистима и **1922.** покреће дадаистичке ревије **Dada Tank** и **Dada Jazz** (изашао само по један број) у Загребу. Ове часописе одликује особена визуелна физиономија заснована на Алексићевим оригиналним типографским и графичким решењима.





Kao protivodgovor, Poľanski i Mićić 1922. publikuju antiadaističku reviju **Dada-Jok** sa ciljem da promovišu zenitizam kao istinski dadaistički pokret. Subverzija dominantnih estetičkih kanona i društvenih konvencija implicirana je provokativnim sloganima koje je Poľanski dopisao na izokrenutim i nakoso postavljenim razglednicama sa motivima dva najmarkantnija kulturno-istorijska obележја grada Zagreba: katoličke katedrale i koњаниčke statue Bana Jelachića. Te razglednice su na naslovnoj stranici justaпозициониране sa siluetnom predstavom tada popularnog filmskog lika „Скитнице“ у интерпретацији Чарлија Чаплина, као и Мицићевом оптофонетском песмом *Мернамо*. Poľanski је био уредник ревије и креатор графичког дизајна, типографских решења и већине илустрација, који у комбинацији са портретним фотографијама имплицирају да су управо он и Мицић носиоци суштинског преврата у југословенском друштву, култури и уметности.

Убрзо потом, долази до гашења југословенског дадаизма, а будући да су примарне форме уметничког испољавања његових експонената чинили драмско-ликовно-плесно-музички сценски наступи или перформанси, као и часописи, сачувана сведочанства о визуелној продукцији „југо-даде“ веома су ретка.

То су **Алексићеви колажи** (1921/22) и илустративни прилози **Михаила С. Петрова** за часопис *Dada Tank*: експресивно-кубистички линорези *Зачарани кругови* и *Композиција* (1922).



Михаило С. Петров био је један од малобројних српских уметника који имао плодну сарадњу са зенитистичким и дадаистичким покретом. Након боравка у Бечу, где стиче прва сазнања о немачком експресионизму и дадаизму, руском конструктивизму и делу Кандинског, он 1921. постаје један од најактивнијих сарадника часописа *Зенит*. Линорези из серије „Линоелеум“ представљају врхунац Петровљевог ликовног стваралаштва и аутентичан допринос зенитистичкој уметности почетне, експресионистичке фазе. Засновани су на контрастима црног и белог, форме и фона, оштрих и заобљених облика, а настали су специјално за часопис *Зенит*.



Аутопортрет с лулом, (1921)



Ритам (1921)

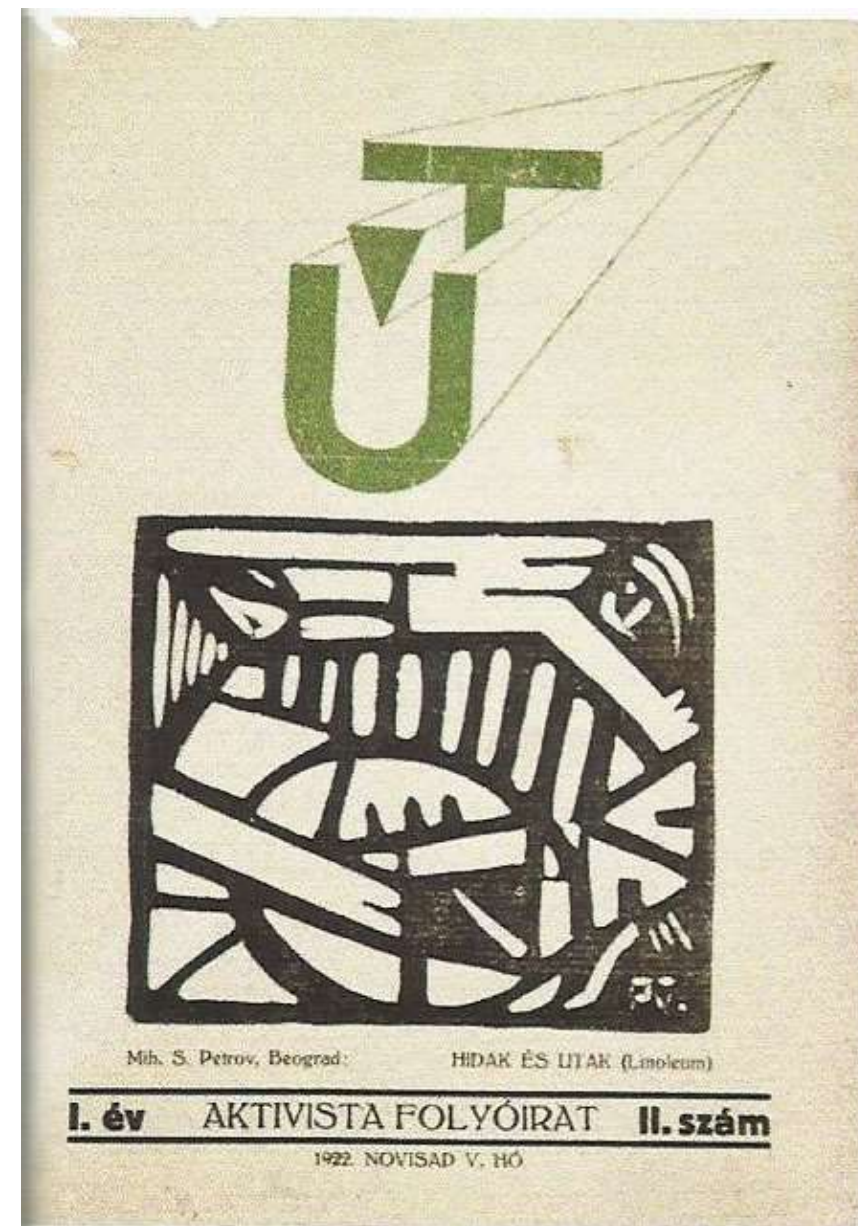


Зениту у почаст (1922)



Петровљева акварелна **Композиција** (1922), блиска је апстрактно-експресивној лексици Кандинског. Први превод његове теоријске расправе *Сликаство као чиста уметност*, објавио је управо Петров 1922. у београдском часопису *Мусао*.

Исте, 1922. године Петровљев линорези публиковани су у поменутиим дадаистичким ревијама и новосадском часопису **Út**, гласилу мађарских активиста, а друга његова дела представљена на дадаистичким матинеима у Новом Саду и Осијеку.





Иако не пристаје на императивно поистовећивање са *зенитизмом* и 1922. прекида сарадњу са часописом *Зенит*, Петров током **1924.** ради геометризоване **портретне цртеже Мицића и Пољанског**, поменути **Композицију 77**, као и уникатни **колажирани плакат за Прву Зенитову међународну изложбу нове уметности**, у којој такође учествује. Са извесним изменама и важним допунама уметничка дела из Галерије *Зенит* представљала су основ за ову изложбу, коју је Мицић организовао 1924. у Музичкој школи „Станковић“ у Београду. На изложби је било приказано преко сто радова најпрогресивнијих уметника тог времена из 11 земаља света, али она није имала значајнијег одјека у конзервативној српској средини и уметничким круговима. Осим на овој, *зенитизам* је био заступљен на још неколико смотри уметности авангарде у другим градовима Европе.

Зрелу, синкретичку фазу зенитизма репрезентују апстрактне слике и конструктивистички конципирани, колажно-монтажни радови младог загребачког студента архитектуре и сликара-аутодидакта **Јосипа Сајсла** *alias* **Јо Клека**:



Pafama (1922)



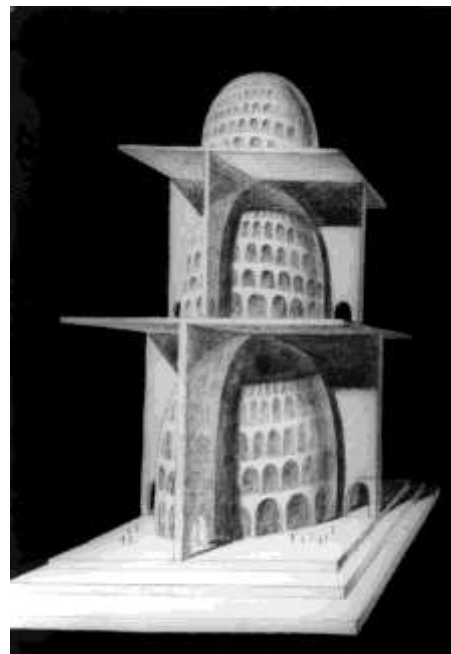
Рекламе (1923)



Неверо моја (1924)



Зенитеум I и II (1924)



*Вила
Зенит
(1924/25)*



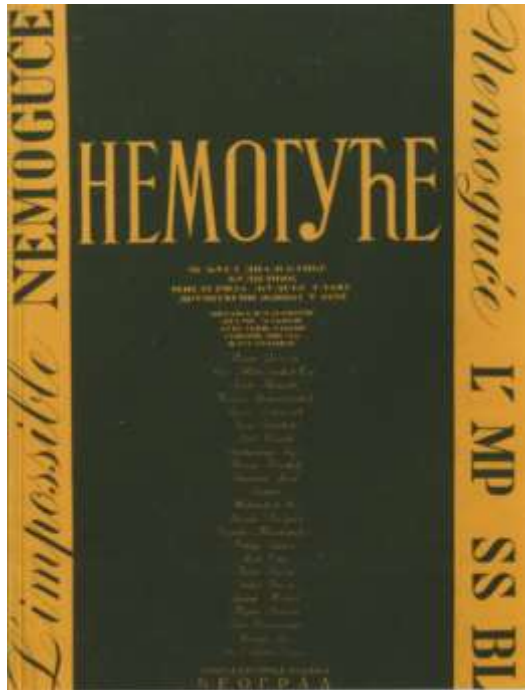
као и његови утопистички архитектонски пројекти: ***Зенитеум I и II*** (1924) и ***Вила Зенит*** (1924/25).

Посебан вид зенитистичког испољавања представљају пропагандни наступи, тзв. „**вечерње**“ водећих зенитиста, као и мултимедијалне позоришне инсценације загребачке групе ***Травелери***, чији је Клек био члан. Њихови театарски перформанси, извођења књижевних дела и манифеста Мицића, Пољанског, Гола и Маринетија, имали су за циљ да испровоцирају, запрепасте и шокирају конзервативну публику. Антагонизам према малограђанском менталитету и укусу изражаван је пре кроз полемички жаргон, метафорички, гротескни или апсурдан текст и гест, него кроз артикулисан говор.

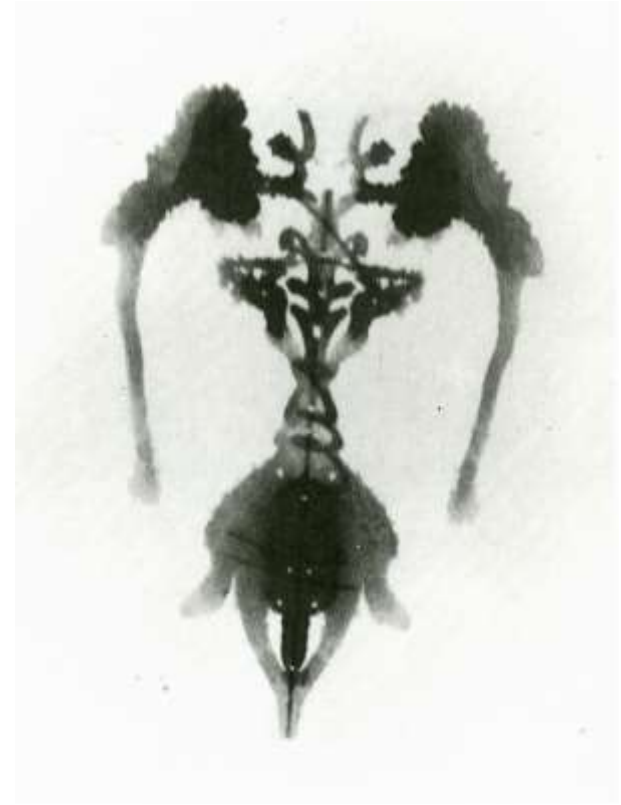
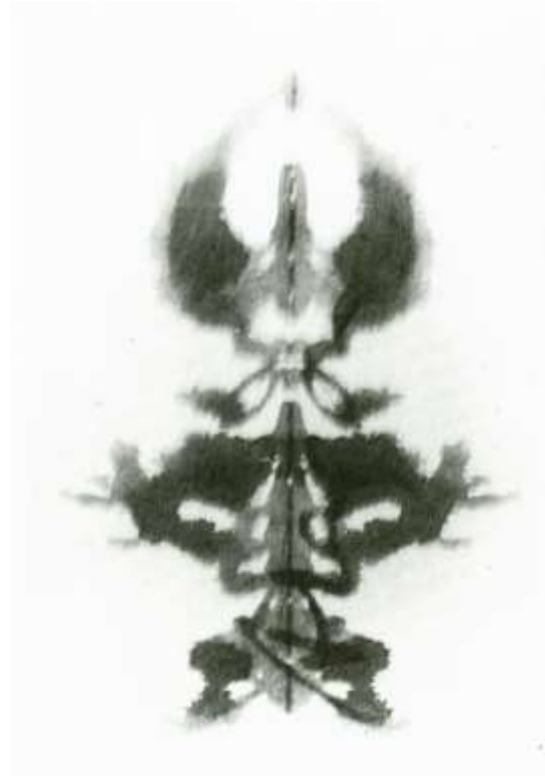
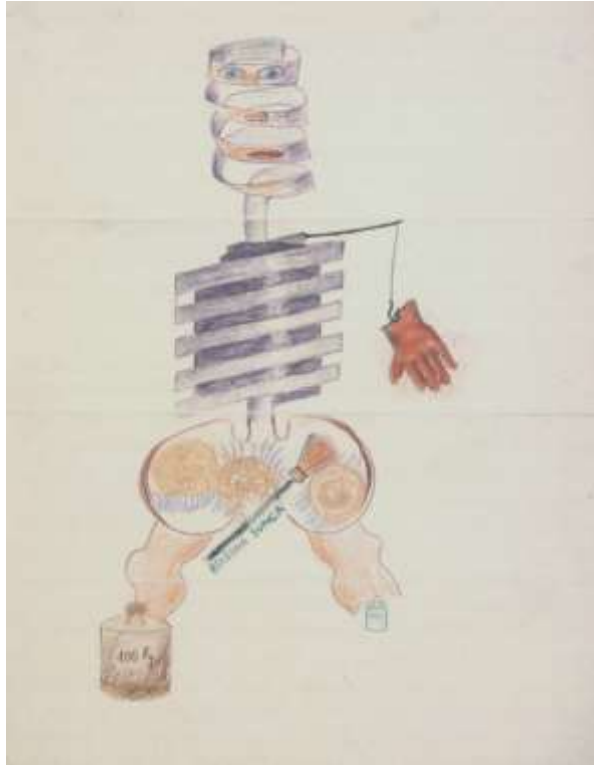
Крајем 1924. Јо Клек излаже на ***Међународној изложби у Букурешту*** одржаној у организацији авангардног часописа *Contimporanul*, као и на ***Међународној изложби младе уметности***, коју је у немачком граду **Билефелду** приредила авангардна група *Der Wurf*. На ***Другом међународном сајму модерне књиге у Фиренци*** 1925. и изложби ***Револуционарна уметност Запада у Москви*** 1926, зенитистичка продукција била је представљена кроз публикације, плакате, летке и фотографије, чији су творци и дизајнери били Мицић, Пољански, Јо Клек и Маријан Микац.



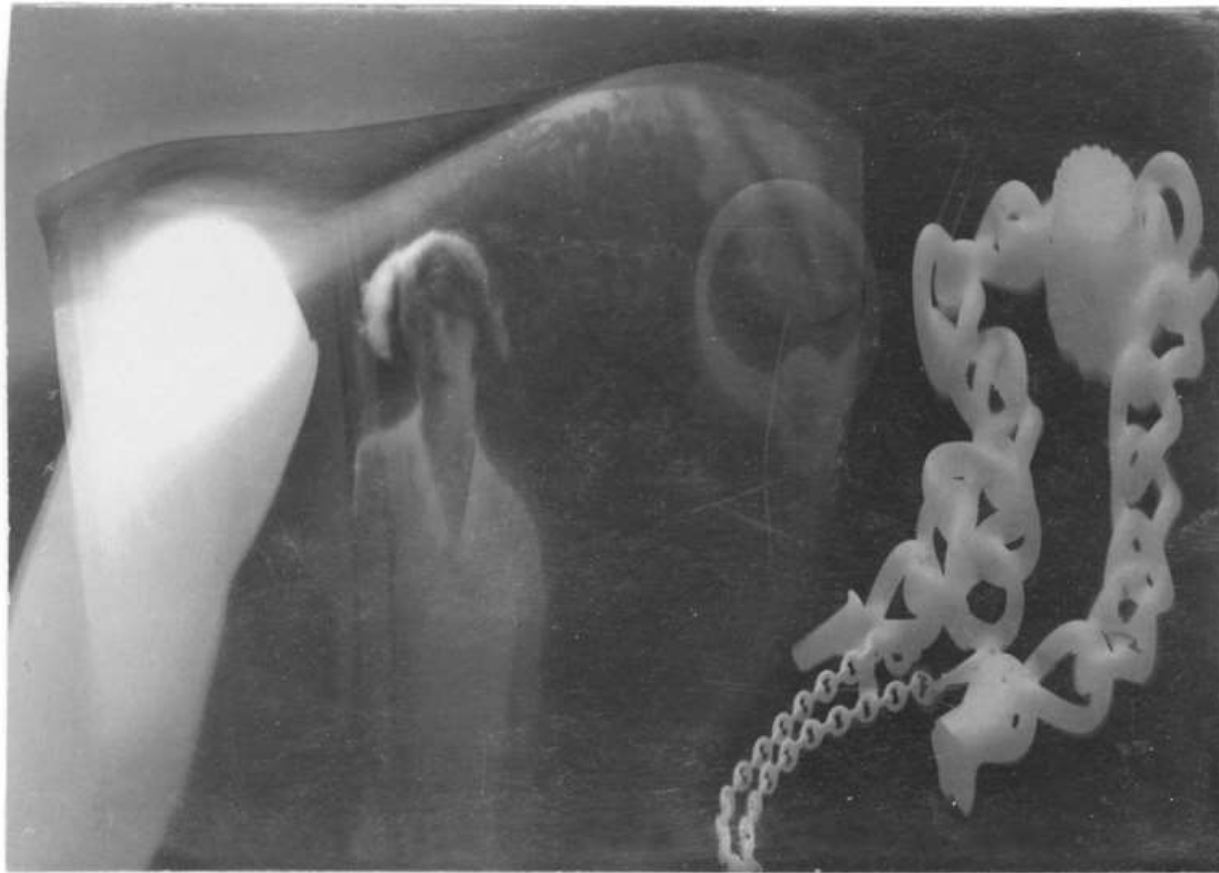
Иако се **надреализам** као артикулисан авангардни покрет појављује на београдској уметничкој сцени тек 1930, томе је претходила замашна надреалистичка активност групе књижевника у часописима: *Путеви* (1922), *Црно на бело* (1923), *Сведочанства* (1924), *Вечност* (1926) и *Трагови* (1928). Осим изворних прогласа Андре Бретона, декларација и илустрација француске провенијенције, они доносе и прилоге будућих носилаца београдског надреалистичког покрета. У њима су афирмисани подсвест, сан, машта и принцип аутоматизма као основе надреалистичког стваралаштва. Идеологија српског надреализма артикулисана је 1930. на страницама алманаха **Немогуће**, а затим и часописа **Надреализам данас и овде** (1931–1932), који су функционисали као интернационална програмска трибина надреализма. Уредник поменутих гласила и предводник београдских надреалиста био је **Марко Ристић**, књижевник као и већина протагониста покрета.



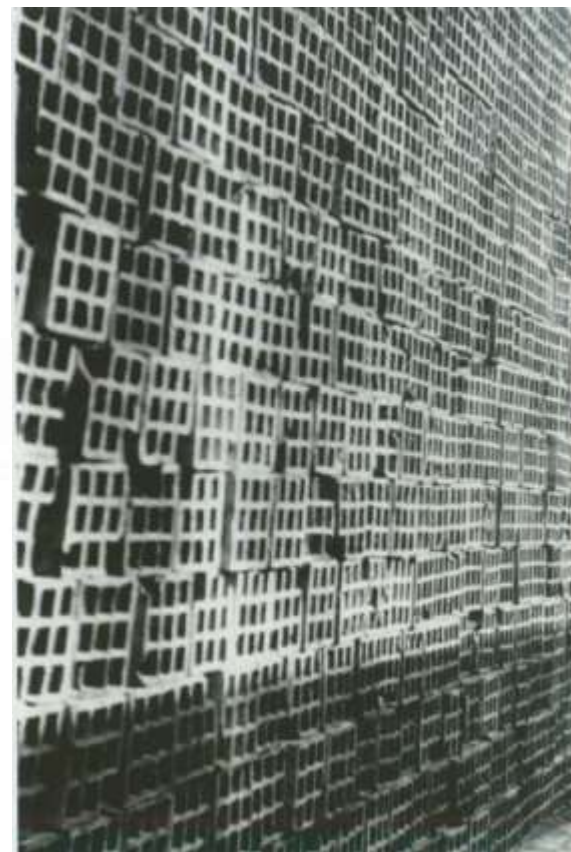
Са само једним професионалним сликаром у својим редовима (Радоница Живановић Ноје), уметничка продукција београдског надреализма углавном је почивала на експерименталним визуелним формама: колективно изведеним *cadavre exquis* (1930–1932) и **декалконијама** Марка Ристића (1929),



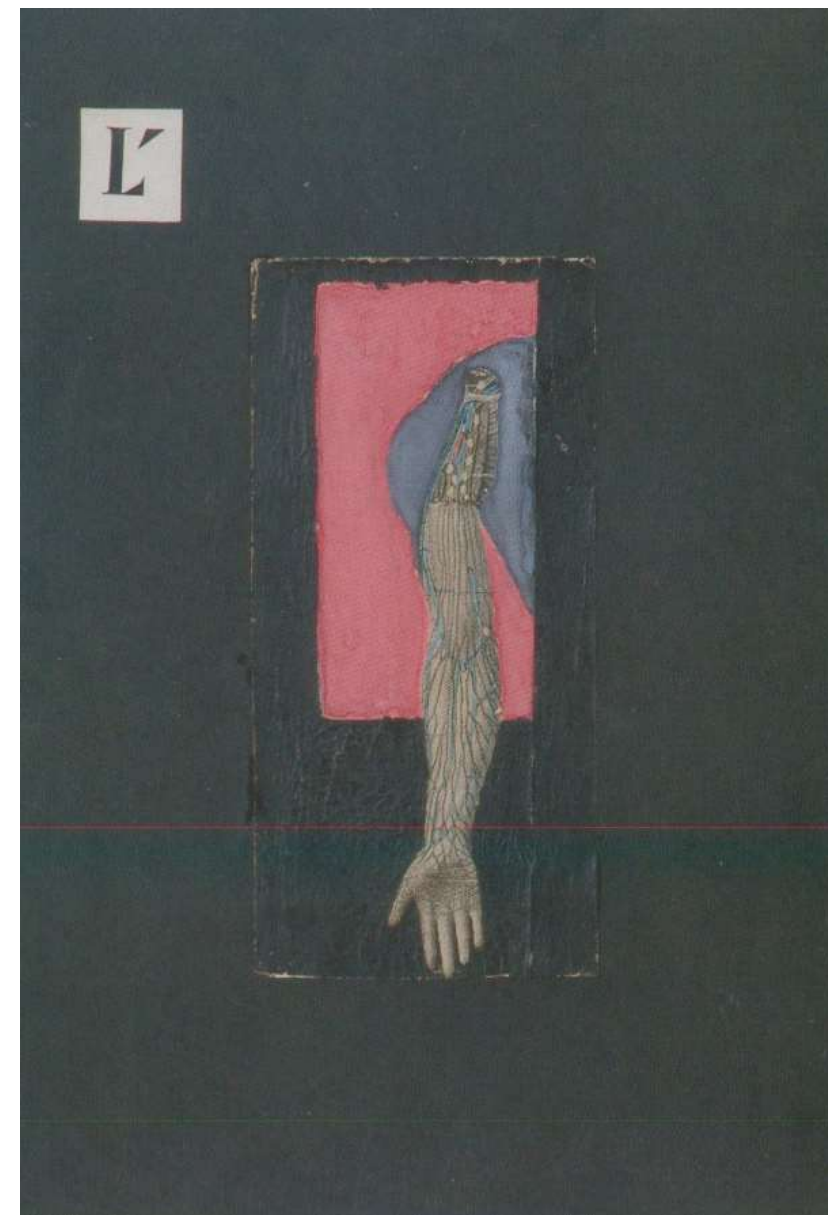
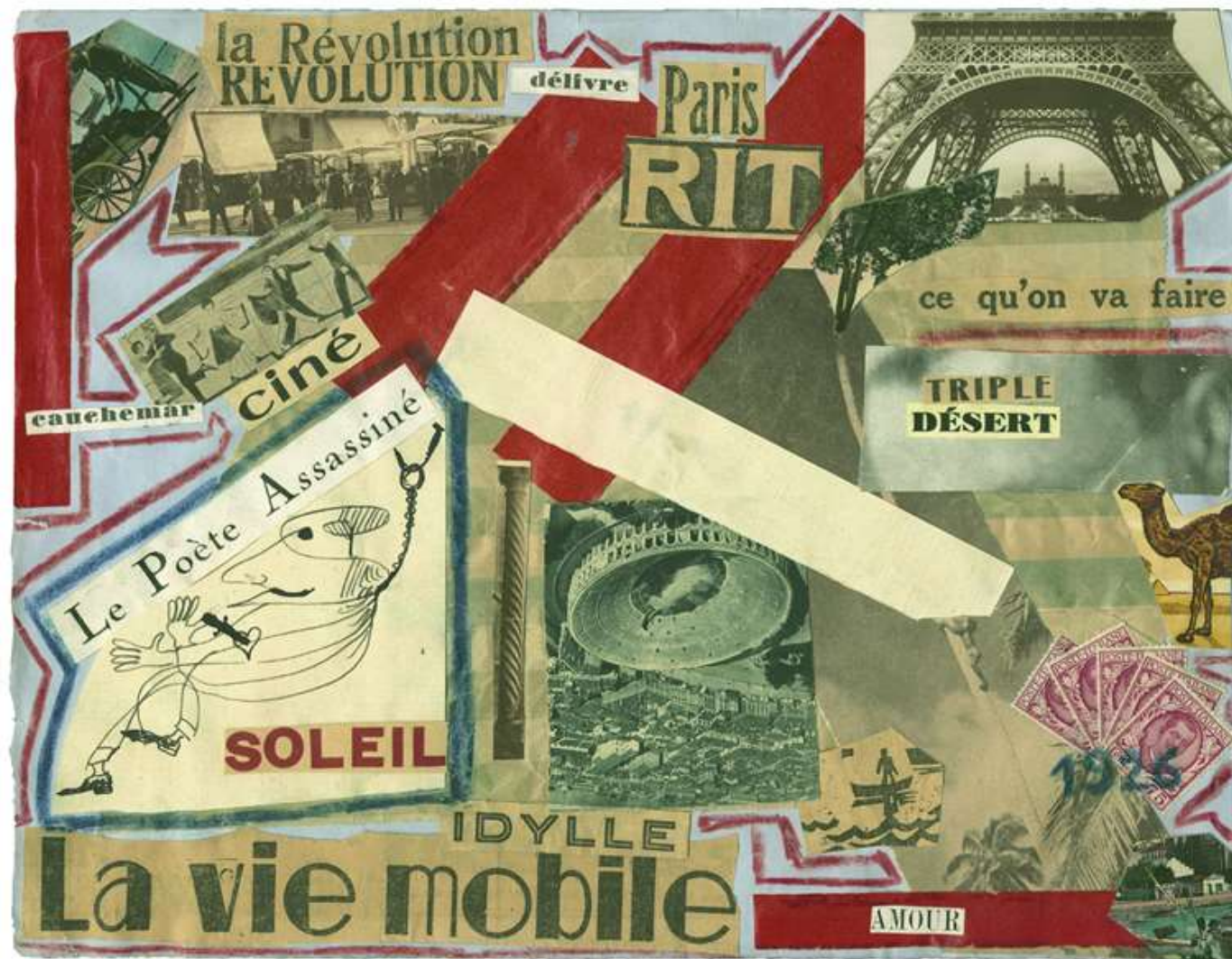
фотограмима Марка Ристића и Стевана Живадиновића *alias* Вана Бора (1928)



фотомонтажама Вана Бора (*Меморија* 1930) и фотографијама Николе Вуча (*Зид агностицизма* 1930),



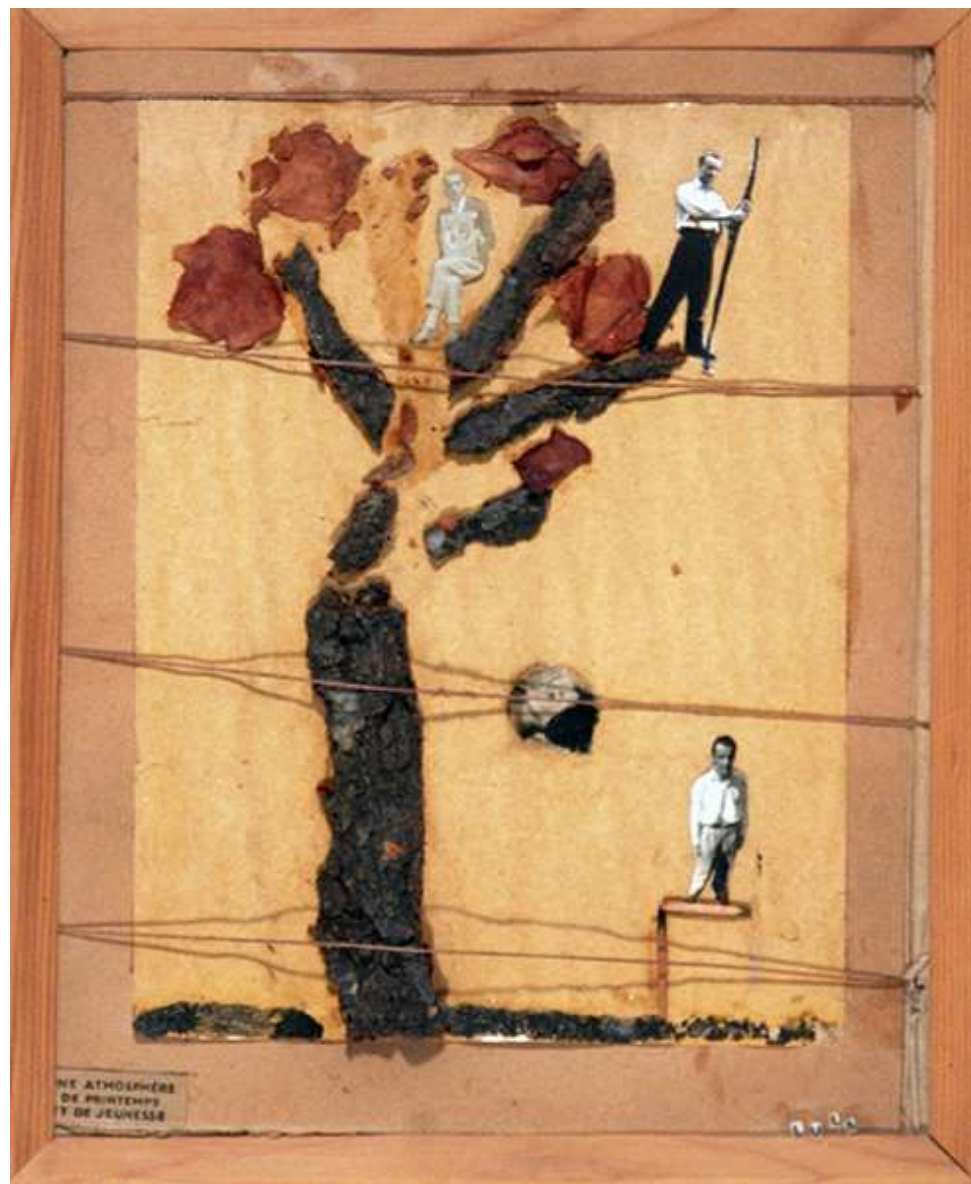
колажима Марка Ристић (*La vie mobile* 1926), Душана Матића и Александра Вуча (*L'*, 1930),



„надреалистичким објектима“ Душана Матића и Александра Вуча (*Урнебесни кликер*, 1930)

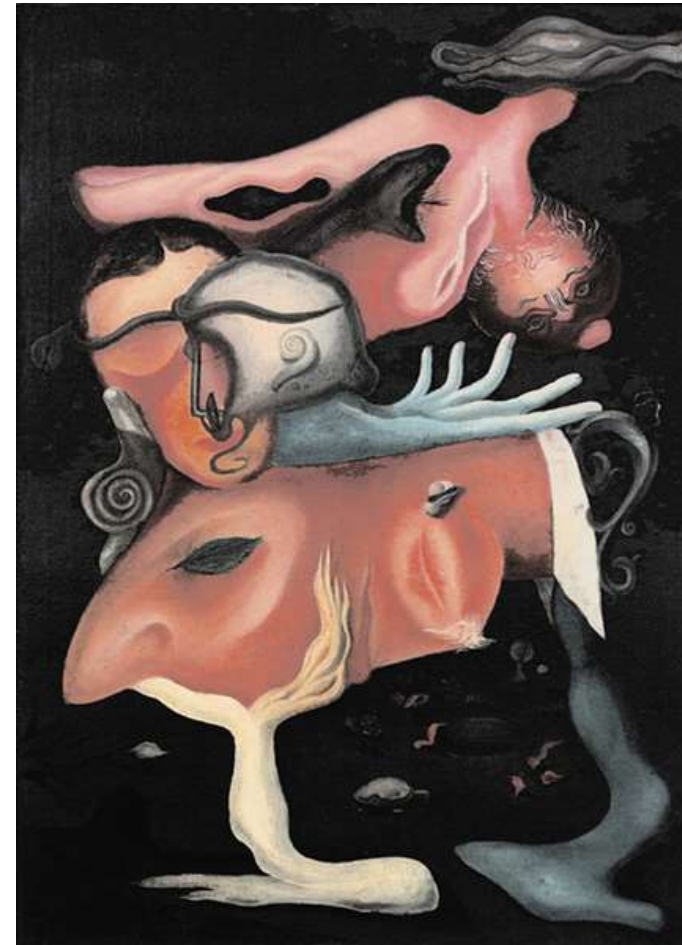


асамбляжима Душана Матића, Луле и Александра Вуча (1930), као и Марка Ристића (1939),



инсталацијама Марка и Шеке Ристић (*Надреалистички зид* 1926–1964), **цртежима** Оскара Давича слободно изведеним оловком, угљеном или тушем (1928) и **фротажима**, док су сликарска остварења малобројна.





Иако изведен конвенционалним сликарским поступком у стилу „новог реализма“, **Аутопортрет** (1930) **Радојице Живановића Ноја** са огромном црном путачом преко портретне представе демонстрација је антиуметничког става аутора и поништавања слике као конвенционалног медија, естетског предмета и тржишне робе. До данас су сачуване само две надреалистичке слике: Борова **Кугла са алгама на привидном хоризонту** (1928) и Нојево **Привиђење у диму** (1932), на којима фантастична зооморфна бића и аморфни органски облици креирају атмосферу кошмарног сна. Главни токови у уметничкој пракси српског надреализма завршавају се 1932, а покрет се гаси након прикључивања његових експонената струји социјално ангажоване уметности и литературе.

допринос авангардних покрета

- У тежњи да разоре традиционални систем вредности и дезавуишу уметничке токове који су одговарали укусу буржоазије, авангардни покрети напустили су: класична изражајна средства и обликовне принципе, темељна начела академског школовања уметника и конвенционална схватања уметности, захтевајући потпуно нов начин перцепције и критеријуме оцене уметничког дела.
- Практикујући посве другачије стратегије уметничког деловања и испољавања, афирмисали су нове форме уметничког изражавања засноване на: поетици апсурда или деструкцији као ставу, поступцима јукстапозиције (алогичних склопова), импровизације или случајности, нестандартним колажно-монтажним захватима или технолошким експериментима, принципима симултаности, динамизма или аутоматизма, као и идеји синтезе нових материјала и различитих медија, стилова и жанрова, уметности и живота.
- Парадигматичан пример је часопис као мултимедијално и колективно дело, у којем су све компоненте: програмски текстови и илустрације, графички дизајн и типографска решења у функцији вербалног и визуелног акцентовања, демонстрације кључних идеја покрета.
- Таквим, формално-језички нестандартним и технички неконвенционалним облицима проширен је појам уметничког дела и уметности начелно, а затим отворен пут развоја алтернативним, неоавангардним моделима уметничког испољавања (уметност концепта, боди арт, перформанс итд.) који су обележили другу половину 20. века.

особине авангарде и рецепција

- Утемељени на **активизму** (интермедијална промотивно-пропагандна стратегија деловања), **нихилизму** (антиуметнички и деструктивни однос према конвенцијама) и **антагонизму** (антитрадиционализам и ривалитет према етаблираним уметничким токовима), покрети историјских авангарди гајили су утопијску веру у предводничку улогу и моћ њихове уметности да позитивно утиче на промену постојеће духовне, културолошке и друштвенополитичке структуре савременог света. Осим ове **агонистичке** компоненте (утопијски пројекат за будућност), оно што их повезује јесте политизација уметничког ангажовања и лева оријентација.
- У српској средини, где се као уметност ценио једино дуготрајан, промишљен рад и естетски резултат, авангардни експеримент био је схватан као извануметничка и антидржавна појава. Као такав, оспораван је и нападан у уметничким, културним и политичким круговима, државној администрацији и медијима. Српска буржоазија никада га није истински разумела нити прихватила, јер је у њему препознала субверзију система вредности и друштвених конвенција на којима је градила властити идентитет, укус, естетику и социјалне позиције. Због те негативне рецепције *зенизитам*, *дадаизам* и *надреализам* представљали су маргиналне појаве на српској уметничкој сцени треће деценије. У суштини, био је то једини правовремен, идејно кореспондентан одговор и креативни допринос домаће уметности радикалним токовима на европској уметничкој сцени прве половине 20. века.