

СРПСКО СЛИКАРСТВО ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

- **Модернизам** је кровни појам за више формалних и естетских концепата, као и уметничких експеримената у српском сликарству међуратног периода, који припадају идеолошкој матрици грађанског друштва. Непосредно везан за формирање српске интелектуалне и економске елите, српски међуратни модернизам имао је кључну улогу у формирању њене естетике и укуса, али им се истовремено и прилагођавао. У томе леже разлози његове изражајне хетерогености и језичких специфичности. Развој српског међуратног модернизма био је противречан, прожет идејама *континуитета* и *дисконтинуитета*, које оспоравају тезу о праволинијском напретку српске уметности тог времена.

- Српско међуратно сликарство тематски је везано за класичне сликарске жанрове: руралне и урбане **пејзаже, мртве природе и актове**, појединачне и групне **портрете, жанр-сцене** у приватним и јавним просторима. У третману предметног мотива оно припада доминантно домену *фигурације* са изузетком ретких искорака у *апстракцију* остварених углавном у оквиру авангардног експеримента.
- По својим формално-језичким особинама и времену настанка, оно не подлеже строгим термиолошким квалификацијама нити хронолошком следу појава у западноевропској уметности, пре свега у Паризу као водећем уметничком центру, којем гравитира већина српских сликара активних у међуратном периоду. Извесна хронолошка заостајања и модификације изворних решења западноевропских покрета у делима српских уметника последица су њихових уметничких афинитета и менталитета, које је битно одредила тада још увек претежно конзервативна, патријархална и уметничкој традицији наклоњена српска средина, иако захваћена модернизацијским процесима у свим сферама живота.
- Стога је етапе и осцилације у еволуцији српског међуратног сликарства могуће пратити кроз стваралаштво јаких ауторских личности, у којем се преламају различите уметничке тенденције и усмерења. Осим што упућују на присуство утицаја или превагу извесних елемената, термиолошке одреднице: сезанизам, кубизам, експресионизам, колоризам и интимизам, у функцији су прегледног сагледавања проблематике.

- Завршетак Првог светског рата и формирање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918 (Краљевина Југославија од 1929), у балканским оквирима значио је крај једне драматичне епохе крунисане национализмом и културним уједињењем Јужних Словена у заједничку државу. После тога, 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 и четврте деценије. Било је то доба дубоких прожимања идеја у различитим уметничким дисциплинама, великог артистичког експеримената, 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, напуштања еуклидовске концепције простора 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 потребама, укусу и менталитету домаће средине.



СЕЗАНИЗАМ

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 предметних мотива на ваљак, купу и коцку, као и ритмичном развијању просторних планова у дубину, расветљеној палети и тематици пејзажа, мртвих природа и (ауто)портрета. Суштину сликарског поступка чинила је тонска модулација форми и алтернација просторних планова. То показују остварења низа следбеника Сезанове уметности, првенствено **Бранка Поповића** (*Аутопортрет*, 1910–1912),



дела Петра Добровића: *Мртва природа* (1914), *Предео из Барање* (1915), *Лапад после подне* (1919/20),



слике **Јована Бијелића** *Парк у Бихаћу*, *Шумски предео* (1918), *Босански предео* (1919),



радови **Саве Шумановића**: *Мртва природа* (1920), *Бродови и Мост и град* (1921),





а касније и слике **Мила Милуновића** *Предео из Боке* (1929) и *Мртва природа са виолином* (1930), **Моше Пијадеа** *Аутопортрет са јапанским луткама* (1926) и дела других уметника.

КУБИЗАМ

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 и доминације монохромије. Осим неколико **Добровићевих** цртежа, кубистичких студија актова из 1913, у српском сликарству свега је неколико слика изведених у духу аналитичког кубизма.





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



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



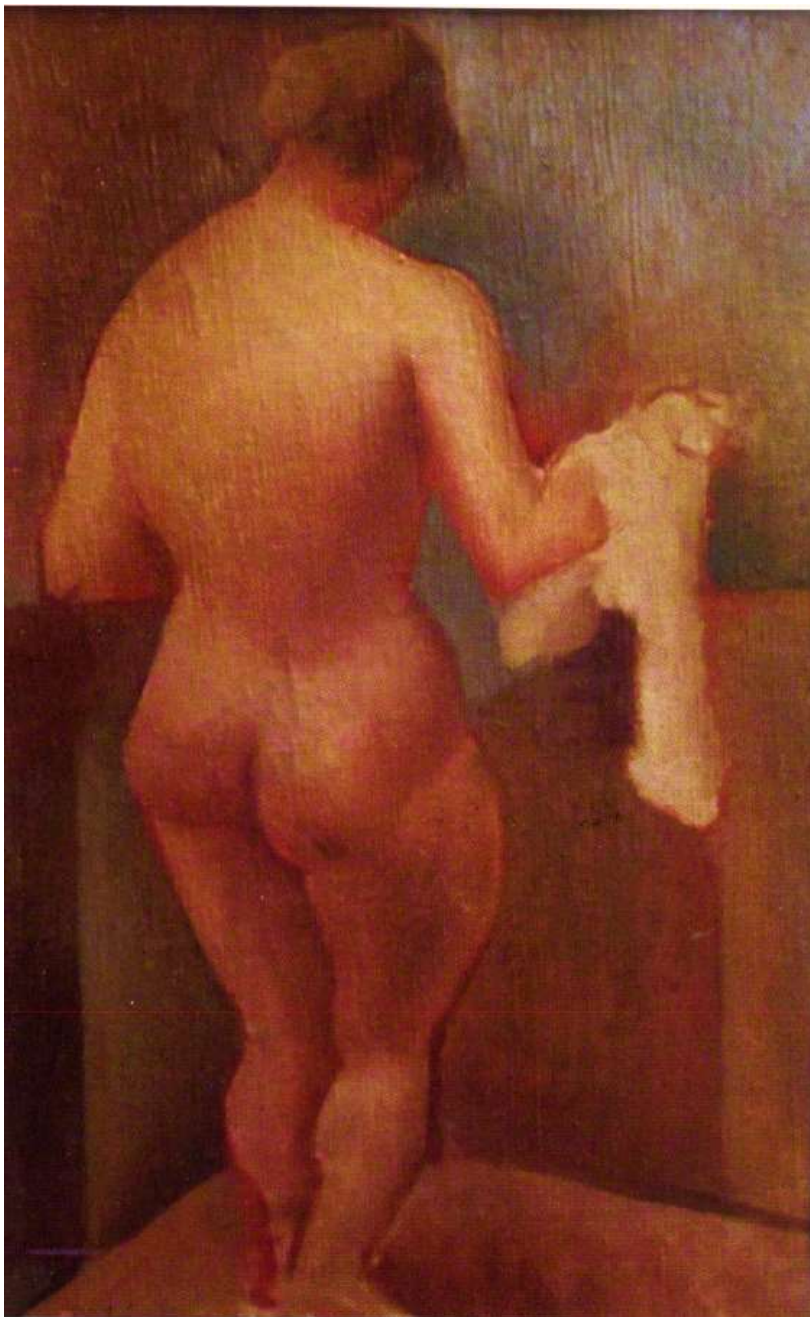
Колаж (1923/24) **Ивана Радовића** се не само формално већ и медијски, аплицирањем новинских исечака, приближава кубистичким решењима Пабла Пикаса и Жоржа Брака из 1912, синтетичке фазе. Кубистичком дискурсу припада и акварелна *Композиција 77* (1924) **Михаила С. Петрова** која је, судећи по словима и бројевима, инспирисана авангардним романом „77 самоубица“ Бранка Ве Пољанског, једног од најдоследнијих експонената зенитистичког покрета.





Насупрот овим парадигматичним примерима 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 и импресионистички третман боје, значили су одустајање од начела изворног кубизма. Таква 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** слике *Три женска полуакта*, *Жене крај језера*, *Морнар на молу* (све из 1921/22) са монументалним, геометријски стилизованим фигурама у првом плану и простором продубљеним ритмичним смењивањем бојених површина, у којима су приметни наговештаји повратка класичном односу према природи.





Утицај Лота евидентан је и у **Коњовићевим** сликама *Женски акт с леђа* (1924) и *Црква у Касису* (1925),



делима **Зоре Петровић** од средине треће деценије *Купачице* (1926) и *Портрет Сретена Стојановића* (1927); *Акту* (1927) **Миленка Шербана** и радовима других уметника.

„НОВИ РЕАЛИЗАМ“

- Даљи развој сликарства одвијао се ка синтези форме и „новом реализму“, који је дао печат уметности треће деценије у Србији.
- Подстицаји су долазили из искустава немачког експресионизма и италијанског магијског реализма (метафизичко сликарство), 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 формално и језички крајње хетероген дискурс.
- Упркос томе, постоје извесне заједничке карактеристике које овом феномену дају кохерентност. То је тзв. „скулпторски стил“ заснован на обнови предмета и фигуративног мотива, наглашеној теми (профани, религиозни и митолошки садржаји), геометријској стилизацији и синтези форме, дубоко конструисаном простору, доминантном цртежу, угашеној палети, тонској моделаацији и драматичним контрастима светла и сенке.



ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Експресионизам у српском сликарству није био артикулисан покрет са дефинисаном поетиком, него више идејни подстицај комбинован са формалним решењима кубизма и „новог класицизма“. Његови упливи у српску уметност само су изузетно били праћени социјално-критичким садржајима као у остварењима Георга Гроса и Ота Дикса, експонената немачког покрета *Нова објективност*. Ретке примере налазимо у делу *Покољ у Шапцу* (1918) **Петра Добровића** са јасним асоцијацијама на Гојину слику *3. мај 1808*,

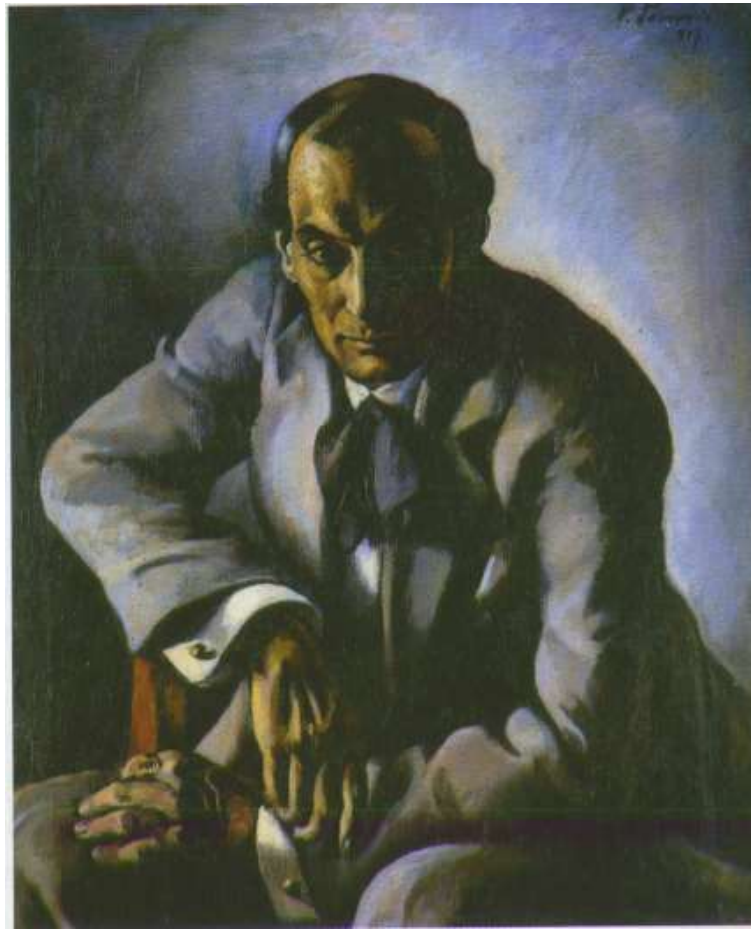


као и у опусу **Ивана Табаковића**, пре свега циклусу *Гротеске* (1926) и слици *Генијус* (1929), у којој Табаковић кроз енигматски наратив и наивно-реалистичку стилистику саопштава своју оштру критику не само овог фиктивног, дисфункционалног колектива већ и читавог грађанског друштва у декаденцији и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



Уживање у свирању и боемски ексцеси на *Аутопортрету са хармоницом* (1926) **Косте Хакмана**, такође означавају дисфункционално 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 тематски деривира из француског импресионизма.



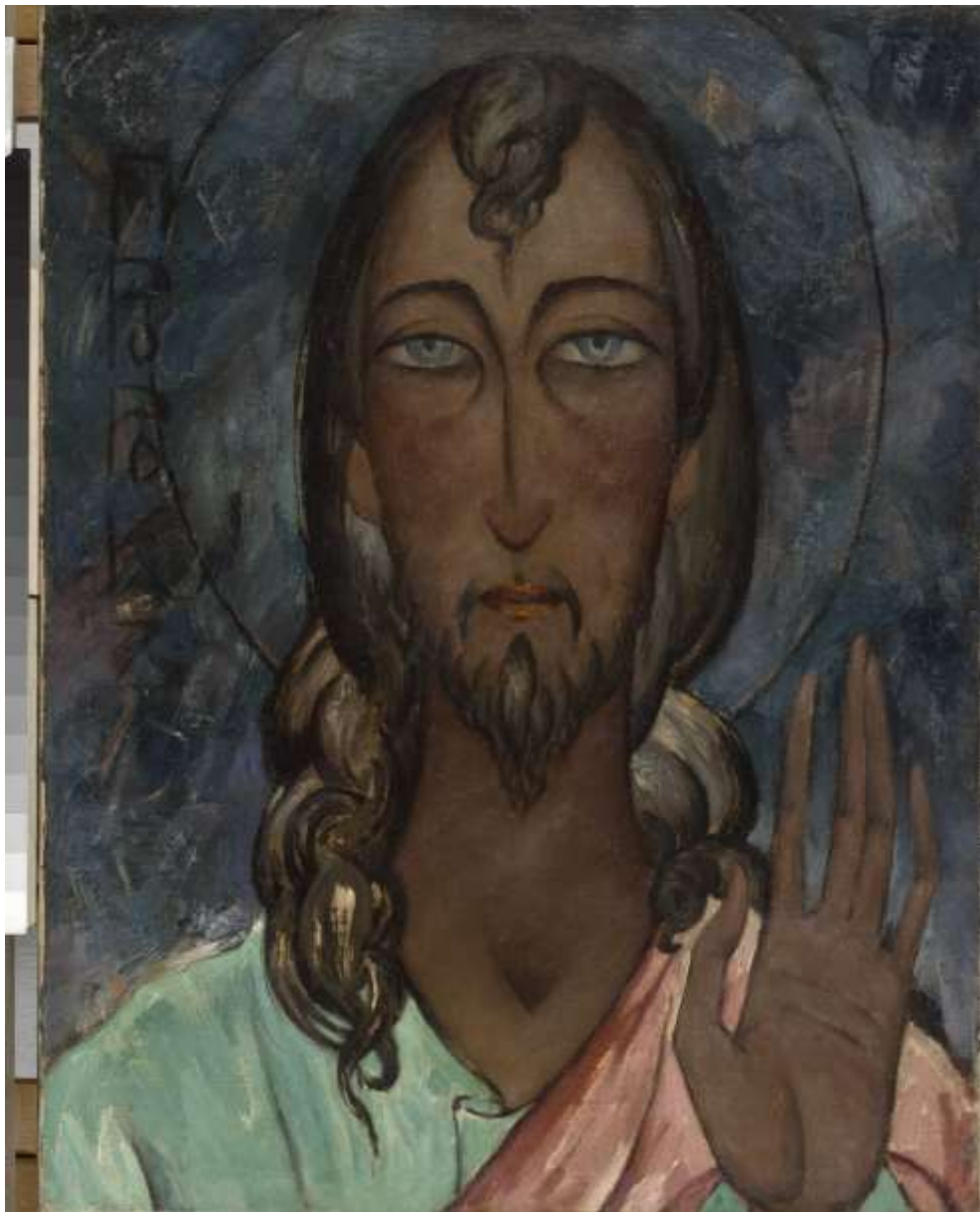


Експресионизам се у већини слика српских уметника углавном испољавао у склоности ка ауторефлексивним саржајима, испитивању етичких, психолошких и емоционалних аспеката индивидуе или у драматичном приказивању исконских сила природе. У формалном аспекту, његов утицај се читавао у унутрашњој напетости или деформацијама форме, тамном колориту, снажним контрастима светло-тамно, драматичној атмосфери, елаборираној или потпуно одбаченој теми. **Добровићев Аутопортрет** у театаралној 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, судећи тмурној атмосфери слика *Молитва* и *Рибља пијаца* (1927), која потенцира песимистичку визију живота.





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



Петровљев *Предео* (1921), **Коњовићев** *Портрет Николе Котура* (1922), као и **Шумановићев** *Лучки агент* (1921) и слике предела, посебно *Вијадукт* (1921), такође 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, а који је варирао и касније.

НОВИ КЛАСИЦИЗАМ

„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 музејског, „монументалног стила“ налазимо у **Добровићевим** делима, серији *Венера и Леда с лабудом* (1922),





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



Истом дискурсу припадају **Милуновићева** остварења *Акт са огледалом*, *Купачице* (1921/22) и *Девојка с корпом* (1924),



затим *Три грације* Радовића (1923) и Коњовића (1927),



те предзографски радови **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*. 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 жанровском смислу и **Шумановићева** *Девојка са чашом* (1924).



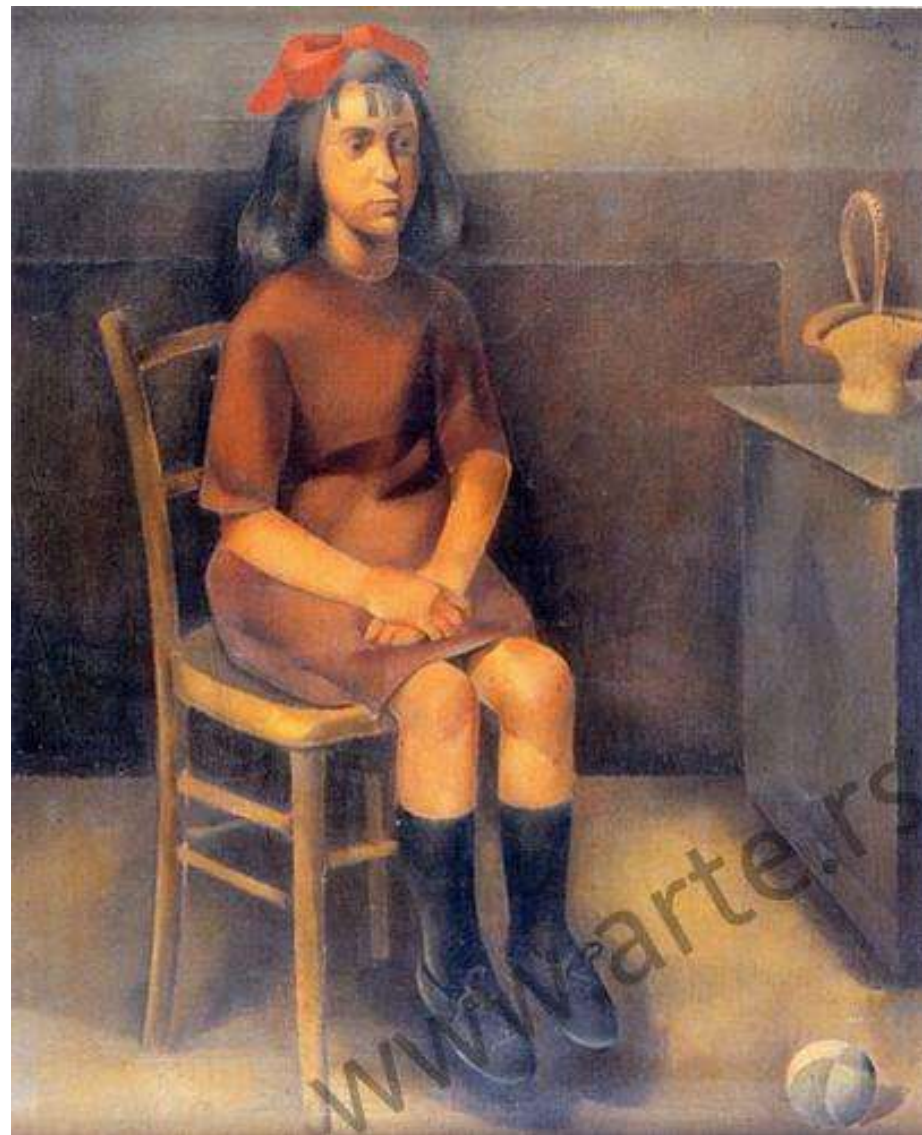
Каснији **Поморишчев Аутопортрет** (1932), једнако као и **Шумановићев Аутопортрет** из 1925, усмерен је на испитивање властитог сопства, док портрет *Даме у црнини* (1923) **Игњата Јоба** евоцира дух ренесансних портрета у ентеријеру.



МАГИЈСКИ РЕАЛИЗАМ

Упливи италијанског „метафизичког сликарства“ у српску уметност доносе идеализоване призоре реалности, библијске приче и теме из античке митологије, реализоване по узору на сликарство Ђорџа де Кирика и италијанских мајстора ренесансе. Утицај Де Кирикових prizora пустих улица и празних простора зачудне, енигматичне атмосфере евидентан је у **Настасијевићевим** делима *Rue Mazet* и *Трг у Паризу* (1921), *Челопечка улица* (1925) и *Бистричка улица* (1926);





као и у фигуралним композицијама začudne atmosfere *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 Де Кирика, али се у њему истовремено читавају утицаји италијанских мајстора ренесансе, као и филма, фотографије и моде. То су интроспективни, енигматични или конвенционални аутопортрети: *Аутопортрет* (1933), *Девојка са лампом* (1935) и *Аутопортрет у црном* (1938),

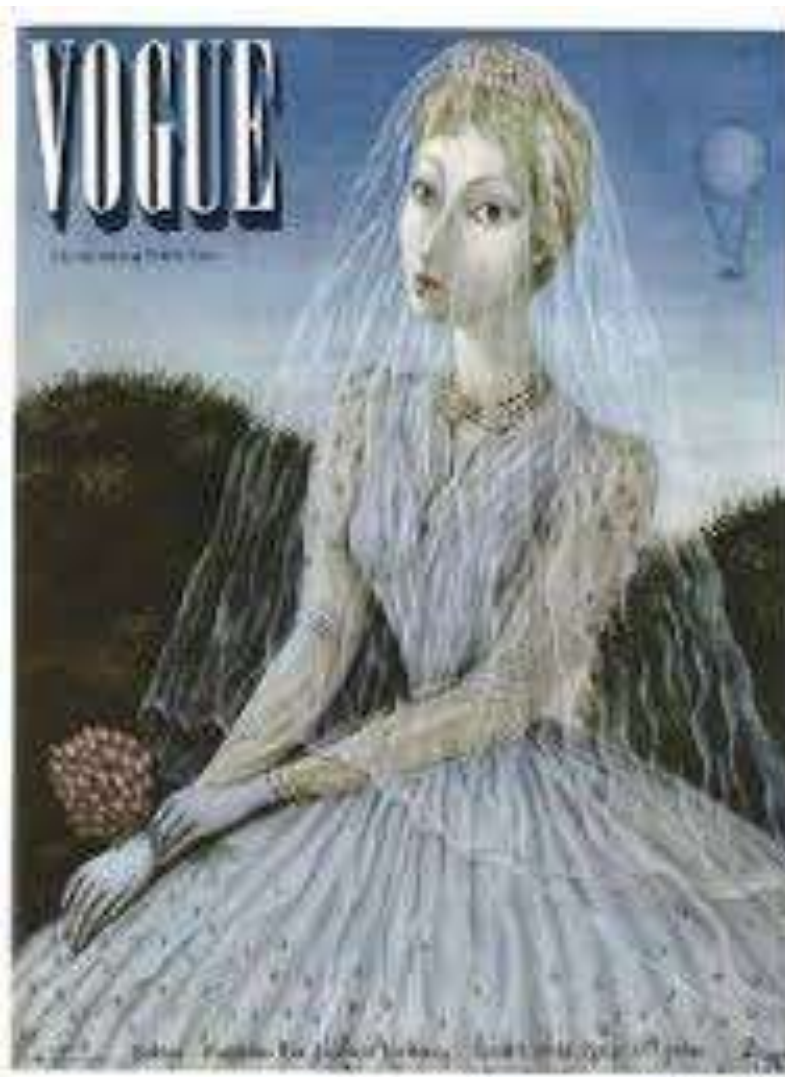


затим фигуралне композиције смештене у имагинарне ренесансне пејзаже или урбане амбијенте:
Аутопортрет са стрелцем (1936) и *Композиција* (1938).



Послењи, њујоршки период 1939–1945. у стваралаштву ове уметнице, обележиле су фигуралне композиције сличног карактера *18. псалм* и *Архитекти* (1942), високостилизовани портрети личности америчког џет-сета, као и аутопортрети енигматичне атмосфере и иконографије: *Аутопортрет са велом* (1939) или *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 представу *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** (чланови: 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, противтежа проевропски оријентисаним уметницима групе **Облик** основане 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.

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, југо-дада* 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), синтетични *Предео са округлим крошњама* и *Куће* (1922),



центрифугално компонована слика *Град* (1921), као и две акварелне *Апстрактне композиције* (1923/24) експерименталног карактера, које су блиске футуризму, кубизму и експресивној апстракцији. Они су резултат **Радовићевих** индивидуалних истраживања инспирисаних духом експресионизма и „велике апстракције“, али су остали неинтегрисани у било који авангардни покрет.



Истом дискурсу припадају и **Бијелићеве** апстрактне композиције *Планински предео*, а пре свега *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“ експресивне апстракције Василија Кандинског. Мада настала мимо императивне идентификације са *зенитизмом*, *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.



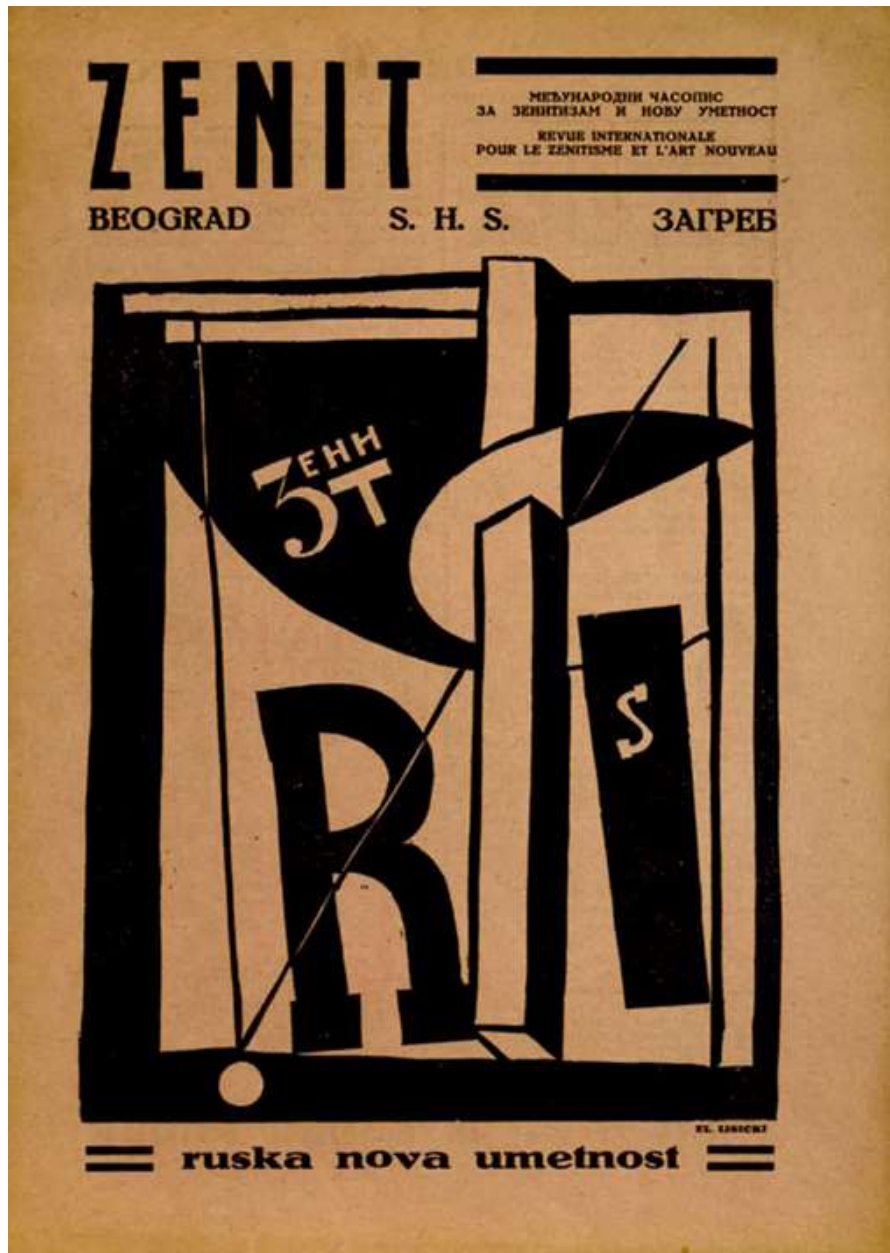
Зенитизам је био први југословенски авангардни покрет проистекао из реакције на ларпурлартистичке и друштвено неутралне естетичке матрице грађанске уметности. Његов *spiritus movens* и водећи теоретичар био је **Љубомир Мицић**, књижевник и публициста. Од 1921. његова активност била је усмерена на афирмацију *зенитизма* и уређивање међународног часописа *Зенит*, који је излазио у Загребу и Београду између 1921. и 1926. Борећи се против званичних, конзервативних схватања у култури, друштву и политици, традиционалног система вредности на којем је вековима почивала западноевропска цивилизација, као и против колонијализма, клерикализма, 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 Балкану креира нова, друштвено ангажована уметност, а свет учини бољим и хуманијим местом за живот, подстицаје је налазио у делима различитих авангардних и радикално модерних покрета, која је сакупљао и излагао у Галерији *Зенит*, најпре у Загребу, а потом и 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 Народном музеју у Београду, садржи укупно 385 радова 10 југословенских и 19 иностраних аутора, углавном дела експерименталног карактера на папиру (цртежи, графике, колажи), док су сликарство и скулптура заступљени у знатно мањем обиму.



У основи зенитистичке идеологије био је човек, балкански *Барбарогеније* као носилац пансловенског идентитета и несвесног уметничког варварства (примитивизма), који су били основ нове, источне 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, Сержа Шаршуна, преко Василија Кандинског, Марка Шагала, Александра Архипенка, Осипа Задкина, Ел Лисицког, Владимира Татлина, Александра Родченка, Казимира Маљевича, до Амедиа Модилјанија, Луиса Лозовика, Теа ван Дузбурга, Јозефа Петерса, Раула Хаусмана, Курта Швитерса, Ханса Мајера, Ериха Менделсона, Валтера Гропијуса, Георга Гроса, Егона Шилеа, Адолфа Лоса, Ласла Мохољ-Нађа, Лајоша Кашака, Карела Тајгеа, Марсела Јанка и многих других позоришних, филмских, музичких стваралаца из иностранства, али и младим сликарима, књижевницима и критичарима југословенске државне заједнице,

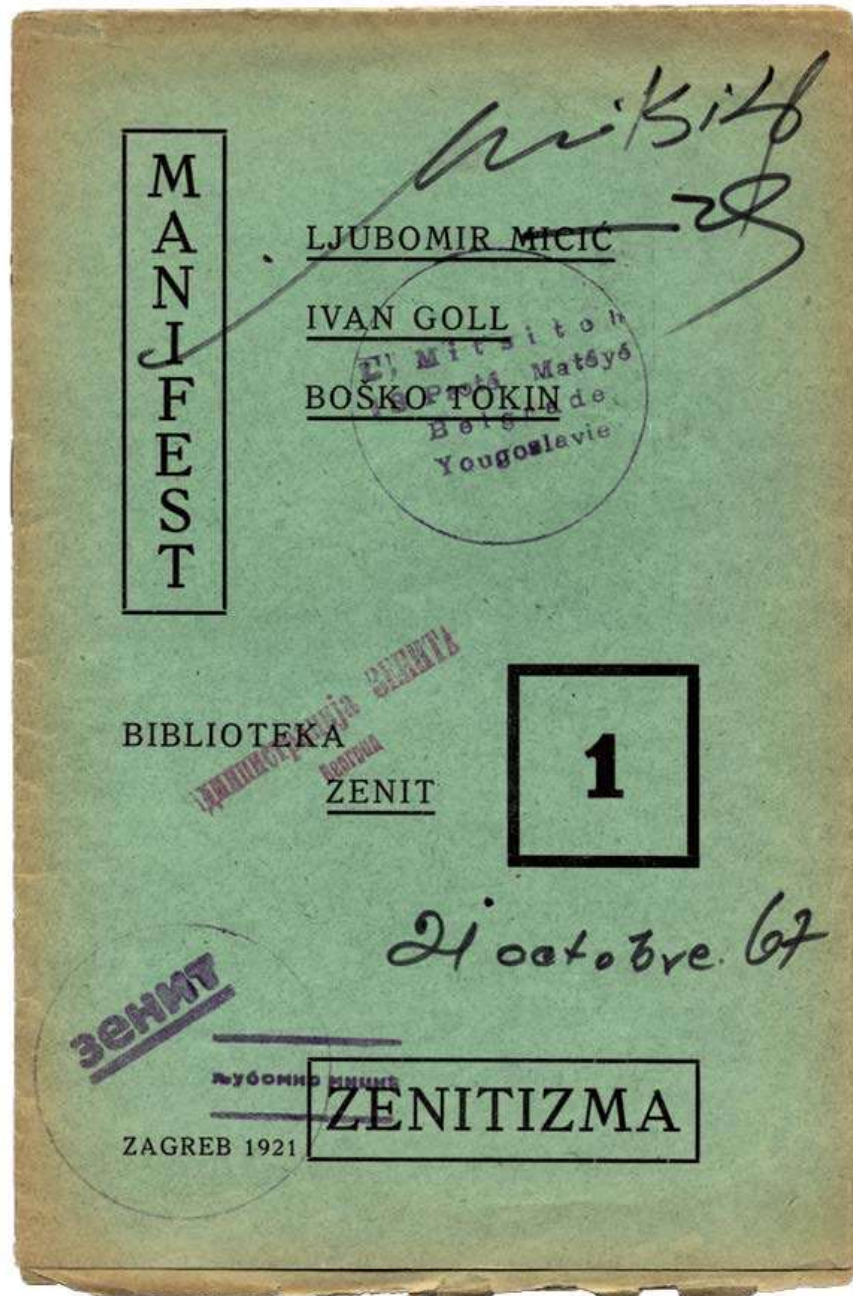
као што су: Вилко Геџан, Бошко Токин, Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Душан Матић, Драган Алексић, Михаило С. Петров, Маријан Микац, Винко Форетић Вис, Вилко Геџан, Јосип Сајсел *alias* Јо Клек, Вјера Билер, Едуард Степанчич, Август Чернигој, Мицићев брат Бранко Ве Пољански и многи други.



Захваљујући Мицићевом свестраном активизму *зенитизам* је постао самосвојан уметнички покрет, а часопис *Зенит* угледно форумско 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 иностраних сарадника часописа *Зенит*, а посебно „**Руска свеска**“ бр. 17-18 (1922), коју су формално и садржински обликовали Лисицки и Иља 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 овог гласила уједно је потирао многе разлике вишенационалне и мултиконфесионалне југословенске заједнице.



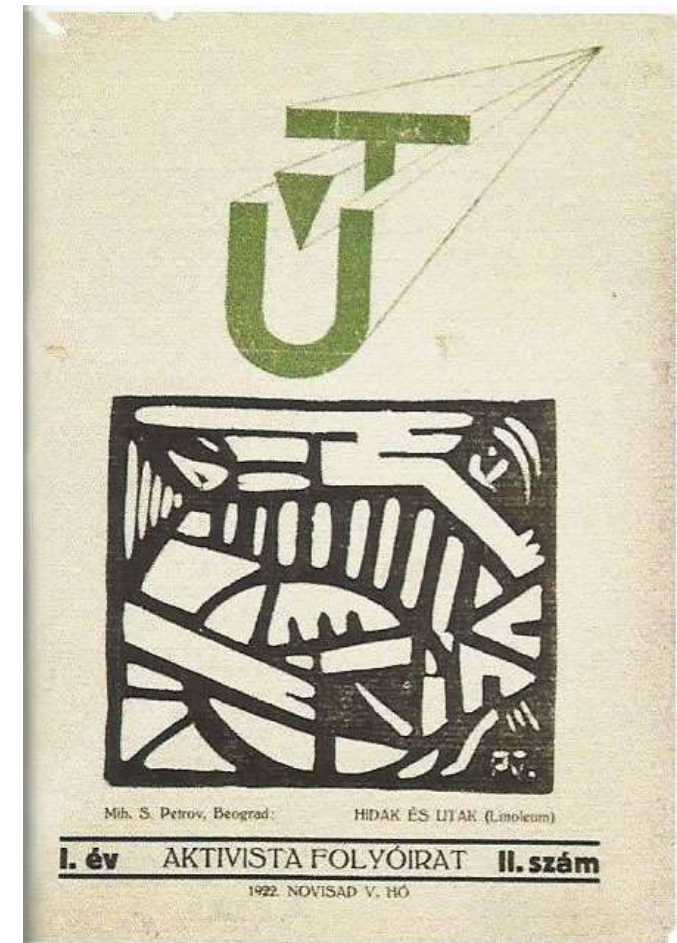
Као узорне примере радикално нове уметности Мицић је у својим теоријским расправама посебно истицао апстрактне композиције **Кандинског** (*Orange* 1923), **Архипенкове** скулптурно-слике (*Две жене* 1920) и **Татлинове** конструктивистичке радове (*Нацрт за Споменик III интернационали* 1920). Пре свега, због новог начина решавања форме, боје и простора, примене неуметничких материјала и нестандартних оперативних поступака, те друштвене ангажованости и функционалности ових радова.



Истичући изражајне потенцијале **масовних медија** (фотографија, филм, радио, рекламе, плакати), **модерне музике** (џез), **плесова** (шими) и **моде**, 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, (пост)кубизма, футуризма и дадаизма, преко супрематизма и експресивне апстракције, до конструктивизма и Баухауса. Реч је о интермедијалном уметничком експерименту заснованом на истраживањима нових модела стварања, примени нестандартних изражајних форми, неконвенционалних материјала и поступака у грађењу уметничког исказа. Својим формалним и значењским, идејним аспектима зенитизам се уклапао у проблемски дискурс епохе, али није био епигон других авангардних покрета.



Један од малобројних српских уметника који имао плодну сарадњу са зенитистичким и дадаистичким покретом био је **Михаило Петров**. 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 „Линолеум“ настали специјално за *Зенит*, представљају врхунац Петровљевог ликовног стваралаштва и аутентичан допринос зенитистичкој уметности почетне, експресионистичке фазе. Засновани на контрастима црног и белог, форме и фона, оштрих и заобљених облика линорези *Аутопортрет с лулом*, *Питам* (1921) и *Зениту у част* (1922), они су,



као и акварелна *Композиција* (1922), блиски немачком експресионизму и апстрактно-експресивној лексци Кандинског. Први превод његове теоријске расправе *Сликаство као чиста уметност*, објавио је управо Петров 1922. у београдском часопису *Мусао*. Исте године Петровљеви експресивно-кубистички линорези *Зачарани кругови* и *Композиција II* (1922) публиковани су у Алексићевој ревији *Dada Tank*, а линорез *Мостови и путеви* (1922) у новосадском авангардном часопису *Út*, гласилу мађарских активиста предвођених Лајашом Кашаком. Ова и друга његова дела била су исте године представљена на дадаистичким матинеима – мултимедијалним перформансима 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* одржану у Београду 1924, у којој такође учествује. Са извесним изменама и важним допунама уметничка дела из колекције *Зенит* представљала су основ за ову изложбу, коју је Љубомир Мицић организовао у Музичкој школи „Станковић“. 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.



Београдску, синкретичку фазу зенитизма репрезентују апстрактне слике и конструктивистички конципирани, колажно-монтажни радови младог загребачког сликара-аутодидакта Јосипа Сајсла *alias* **Јо Клека**: *Рафата* (1922), *Рекламе* (1923), *Неверо моја* (1924), *Плакате* (1925), као и његови утопистички архитектонски нацрти *Зенитеум I* и *II* (1924), *Вила Зенит* (1924/25).





Посебан вид зенитистичког испољавања представљају јавни наступи (тзв. „вечерње“) водећих зенитиста, као и мултимедијалне позоришне инсценације групе загребачких гимназијалаца **Травелери**. Њихови театарске инсценације књижевних дела Мицића, Пољанског, Ивана Гола и Маринетија, имале су за циљ да испровоцирају, запрепасте и шокирају конзервативну публику. У том експерименталном позоришном дискурсу, 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 авангардне уметности* у Букурешту одржаној у организацији 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, фотографије, летке и колаже, чији су аутори били Мицић, Пољански, Јо Клек и Маријан Микац.





Профилишући се као алтернативно уметничко и етичко становиште, *зенизам* је у локалној средини тенденциозно 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, а Мицић био приморан на одлазак у егзил (Париз).



Из окриља *зенитизма* 1922. 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 успоставља контакт са експонентима европског дадаистичког покрета: Куртом Швитерсом, Рихардом Хилсенбеком, Раулом Хаусманом, Валтером Мерингом, Максом Ернстом и Тристаном Царом, као и зенитистом Бранком Ве Пољанским. У чешкој престоници Алексић јавно промовише дадаистички принцип „како-те-драгости“ или апсолутне уметничке слободе. Тада постаје активни сарадник часописа *Зенит*.

KINOFON

REVIJA ZA FILMSKU KULTURU

UREĐUJE: VALERIJ POLJANSKI

ZAGREB 1. JANUARA 1922.

BROJ

2

GOD. II

H
A
R
R
Y

P
I
E
L



H
A
R
R
Y

P
I
E
L



CHARLOT



CHARLOT

Након учешћа у јавним промоцијама дадаизма и зенитизма у Прагу са Алексићем, Пољански по повратку у Загреб уређује и издаје прву југословенску филмску ревију *Кинофон* (1921–1922). Током кратког боравка у Бечу, Алексић је 1921. одржао је предавање о „оргарту“, успоставио контакт са предводником мађарских активиста Лајошем Кашаком и објавио дадаистичку поему *Таба циклон II* у њиховом гласилу, авангардном часопису *МА* (број 5-6 1922). Наредне, 1922. године окупља поклонице дадаизма на релацији Винковци – Загреб и оснива „Дада клуб“ (директоријат) у Загребу. Самостално или са члановима своје дадаистичке групе и мађарским активистима Алексић наступа на дадаистичким манифестацијама – мултимедијалним перформансима у Осијеку, Винковцима, Новом Саду и Суботици.



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



40 milijuna tona duševnosti za 4 dinara

DA-da-JOK

V. Poljanski



DADA-JOK-DADA-TETI

v. poljanski
V. Poljanski
v. poljanski
DaDa
daDa
jok

II. MeRnAMo mErNaMo
raGlnA Pa rlgAuDa REgA
FuGiNa tArAndA MoJaBa
KaFiNOia
SiSeSuKI sOliKa SoJaBa
mErNaMo
BaNdOjA
eUnDa RuNdA mUnDa
DuM
mErNaMo MeRnAMo
LjubaMir milek

sReTnU nOvU gOdInU
1922

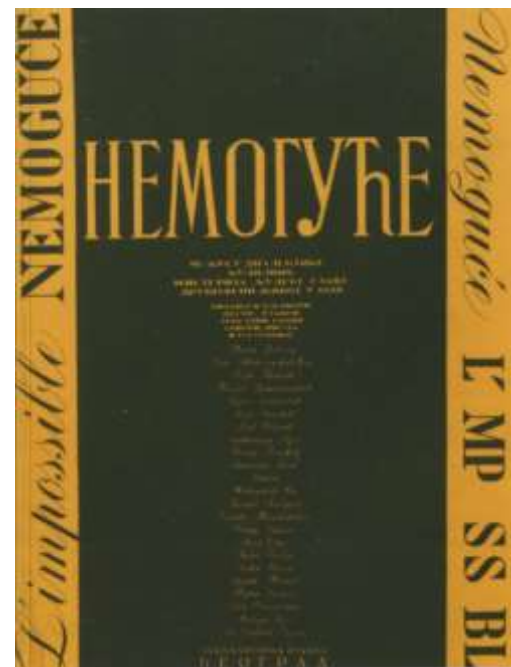
UvAZEnIm ZHAoCIMA PrOZEINIKu mInuTaRSTVA SA
pRoSvETU I dRUStVu HrVaTaKIH KNJiBEVNIKA
Zeli vrEdNiStvo

DaDa-JOK!

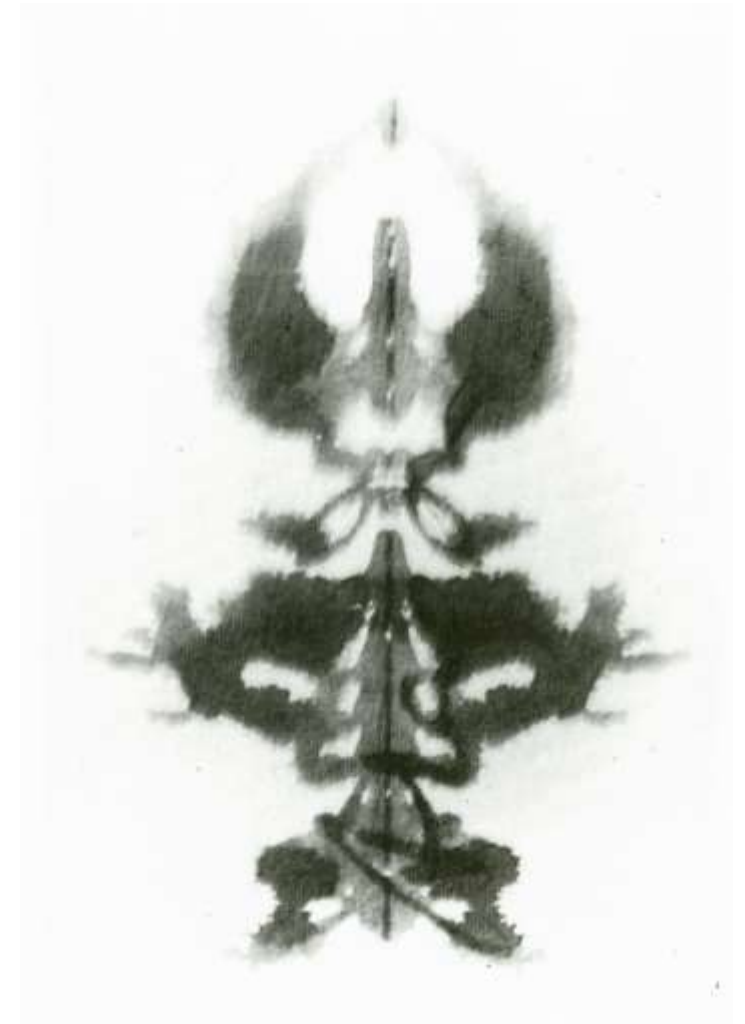
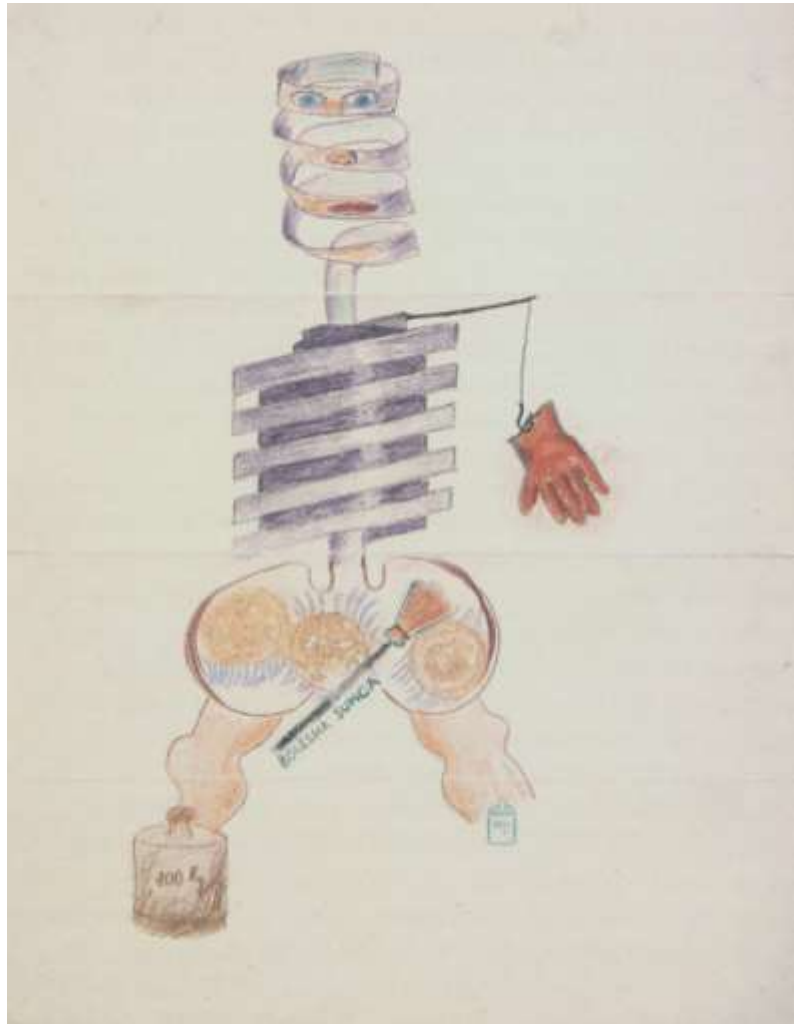
Као противодговор на Алексићеве сепаратистичке тежње, Пољански и Мицић публикују антидадаистичку ревију *Дада-Јок* (1922) са циљем да дадаистичким средствима промовишу *зенизитам* као једини истински авангардни покрет у земљи. Субверзија доминантних естетичких канона и друштвених конвенција имплицирана је провокативним слоганима које је Пољански дописао на изокренутим и накосо постављеним разгледницама са мотивима два најмаркантнија културно-историјска обележја града Загреба: католичке катедрале и коњаничке статуе Бана Јелачића. Те разгледнице су на насловној страници јустапозиционирани са силуетном представом тада популарног филмског лика „Скитнице“ у интерпретацији Чарлија Чаплина, којем је авангарда дала друштвено ангажоване, левичарске конотације. Пољански је био креатор графичког дизајна, типографских решења, већине текстуалних прилога и илустрација, који имплицирају да су управо он и Мицић носиоци суштинског преврата у југословенском друштву, култури и уметности.



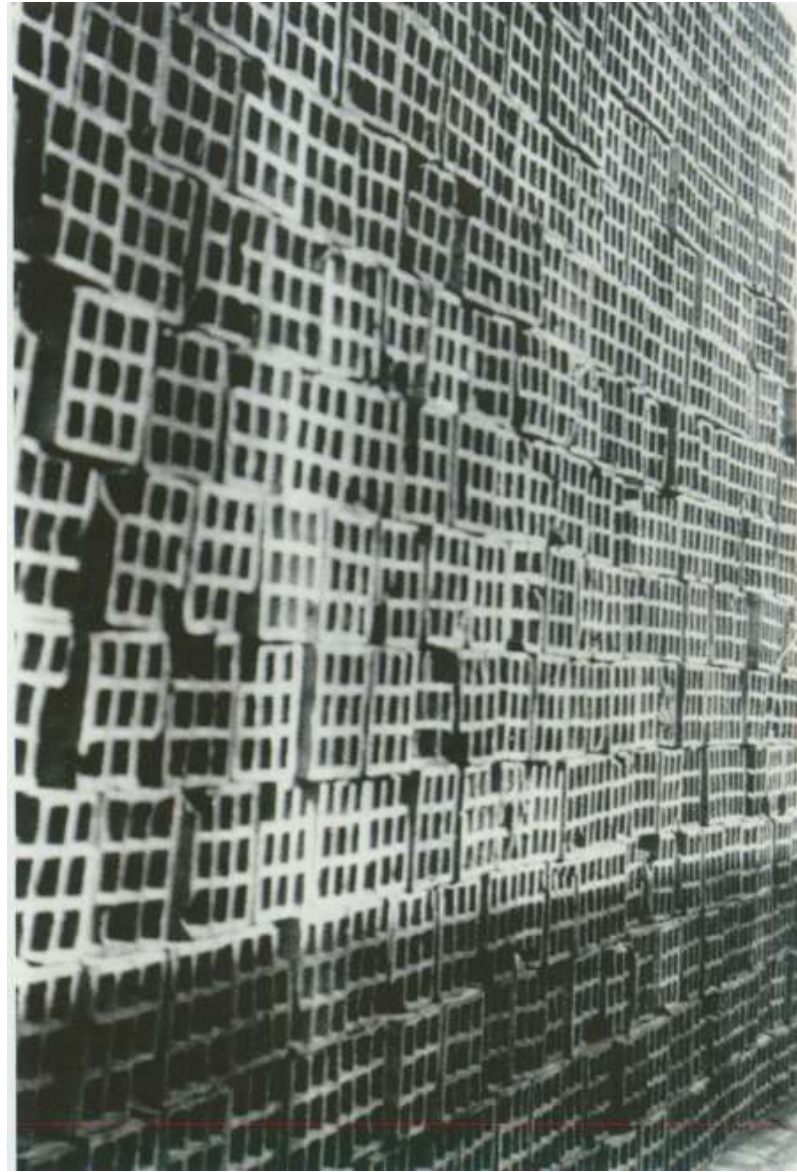
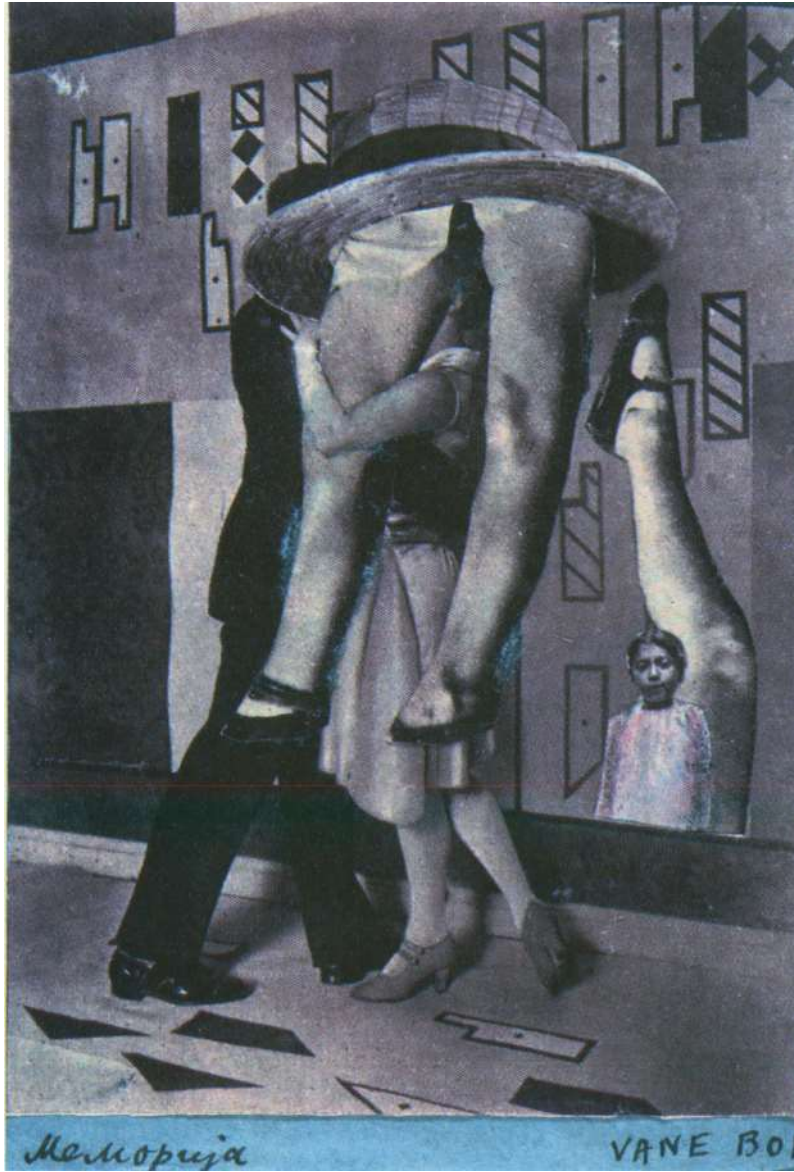
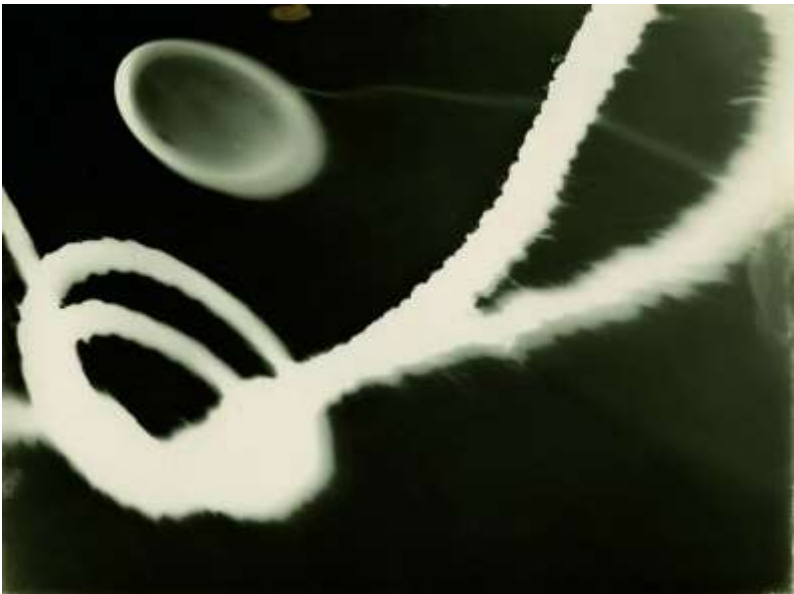
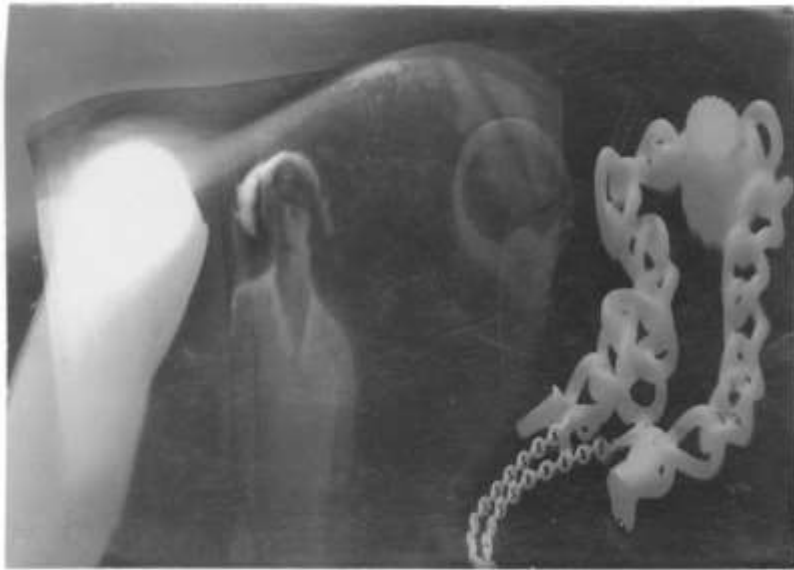
Крајем године, одазивајући се на позив Раула Хаусмана, Алексић шаље поему *Дадаритер* за дада-архив у Берлину, који је требало да буде отворен за јавност 1999. У складу са том иницијативом берлинског покрета, долази до гашења „југо-даде“, а будући да су примарне форме уметничког испољавања његових експонената чинили драмско-ликовно-плесно-музички сценски наступи или перформанси, као и часописи, сачувана сведочанства о њиховој визуелној продукцији веома су ретка. То су **Алексићев** *Дада-колаж* (1922) и илустративни прилози Михаила С. Петрова (*Зачарани кругови* и *Композиција II*) у дадаистичкој ревији *Dada Tank*.



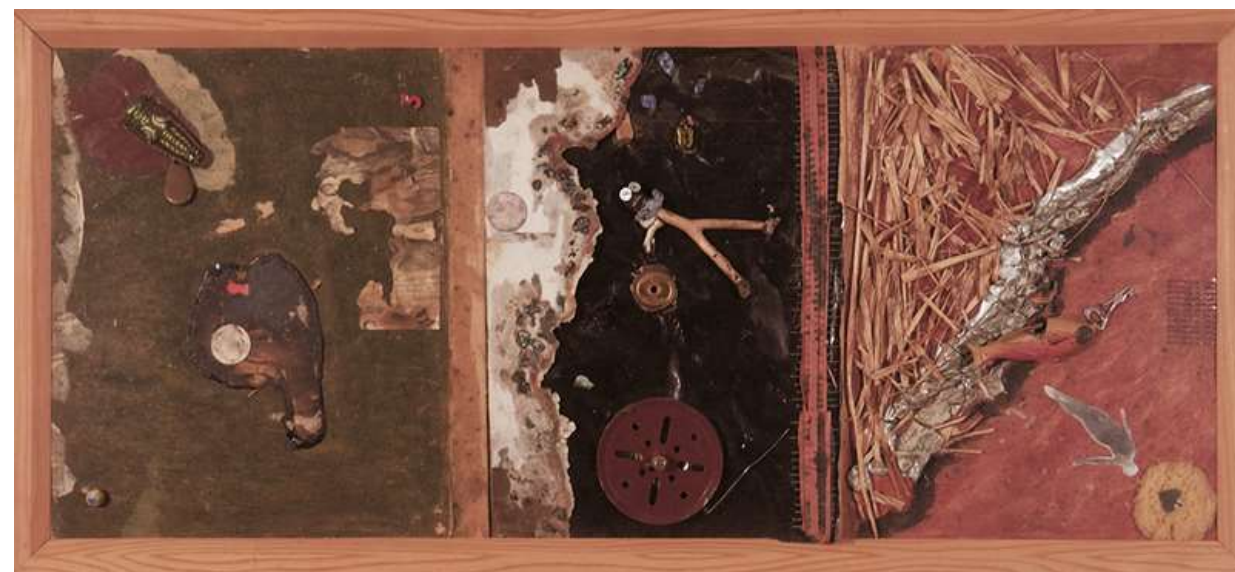
Иако се **надреализам** као артикулисан авангардни покрет појављује на београдској уметничкој сцени тек 1930, томе је претходила замашна надреалистичка активност групе београдских књижевника у часописима: *Путеви* (1922), *Црно на бело* (1923), *Сведочанства* (1924), *Вечност* (1926) и *Трагови* (1928). Осим изворних прогласа Андреа 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.



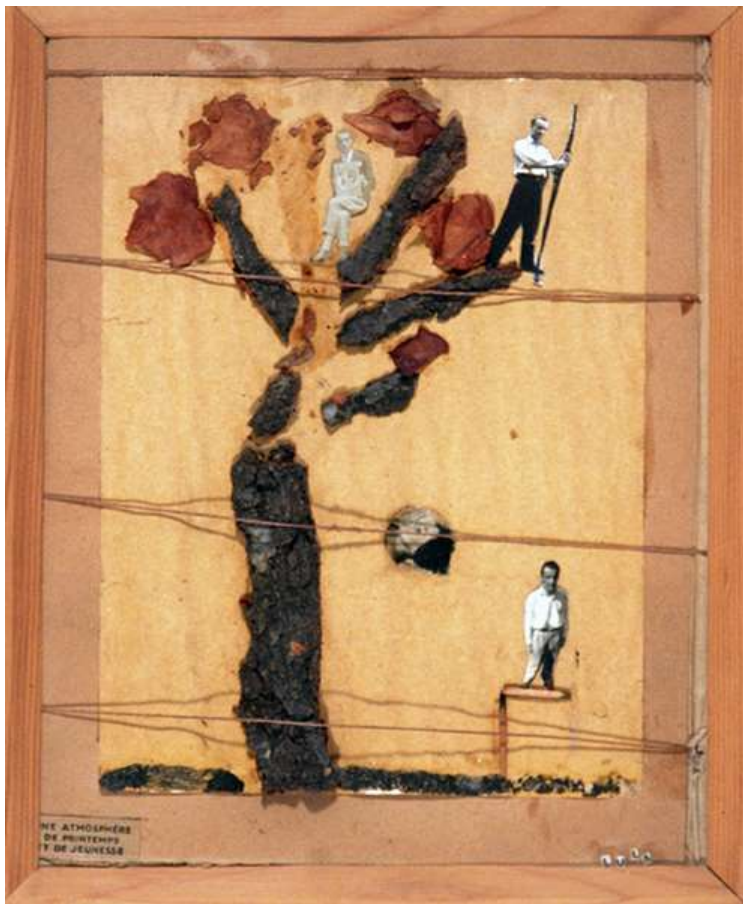
Са само једним професионалним сликаром у својим редовима, уметничка продукција београдског надреализма углавном је почивала на експерименталним техникама и неконвенционалним визуелним формама: колективно изведеним *cadavre exquis*, декалкоманијама (М. Ристић, 1929),



фотограмима (Марка Ристића 1928; Вана Бора 1928), фотомонтажама (Вана Бора *Меморија* 1930), фотографијама (Николе Вуча *Зид агностицизма* 1930),

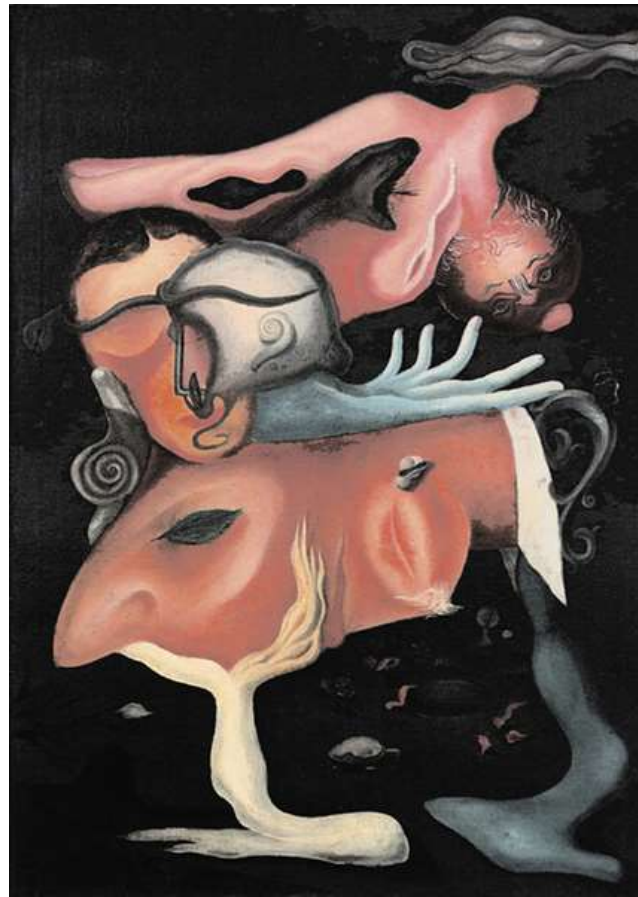


колажима (Марка Ристић *La vie mobile* 1926; Душана Матића и Александра Вуча *L'*, 1930), асамблжима (Душана Матића и Александра Вуча *Урнебесни кликер*, 1930)



асамблажима (Душана Матића, Луле и Александра Вуча 1930; Марка Ристића 1939), **инсталацијама** (Марка и Шеве Ристић *Надреалистички зид* 1926–1964), **цртежима** слободно изведеним оловком, угљеном или тушем (Оскара Давича 1928) и **фротажима**, док су сликарска остварења малобројна.





Иако изведен конвенционалним сликарским поступком у духу „новог реализма“, *Аутопортрет* (1930) **Радојице Живановића Ноја** са огромном црном путачом преко портретне представе демонстрација је антиуметничког става аутора, негације сопствене индивидуалности и поништавања слике као конвенционалног медија, естетског предмета и тржишне робе. До данас су сачуване само две надреалистичке слике: **Нојево Привиђење у диму** (1932) и *Кугла са алгама на привидном хоризонту* (1928) **Стевана Живадиновића alias Вана Бора**, 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.

- У тежњи да разоре традиционални систем вредности и дезавуишу уметничке токове који су одговарали укусу буржоазије, поменути 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 импровизације, јукстапозиције (алогичних склопова) 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, афирмације кључних идеја покрета. Таквим, формално-језички нестандартним и технички неконвенционалним облицима проширен појам уметничког дела и уметности начелно, а затим отворен пут развоја алтернативним, неоавангардним моделима уметничког испољавања који су обележили другу половину 20. века. Утемељени на *активизму* (интермедијална промотивно-пропагандна стратегија деловања), *нихилизму* (антиуметнички и деструктивни однос према конвенцијама) и *антагонизму* (антитрадиционализам према етаблираним уметничким токовима), покрети историјских авангарди гајили су веру у предводничку улогу и моћ њихове уметности да позитивно утиче на промену постојеће духовне, културолошке и друштвенополитичке структуре савременог света. Осим те *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 *зенитизам*, *југо-дада* и *надреализам* представљали су маргиналне појаве на српској уметничкој сцени треће деценије. У суштини, био је то једини правовремен и аутентичан, проблемски кореспондентан одговор и креативни допринос домаће уметности радикалним токовима на европској уметничкој сцени прве половине 20. века.



Главина српске уметности **четврте деценије** имала је посве другачије идеале и циљеве. Почетком тридесетих година већина српских сликара враћа се из Париза и наставља да ствара у домовини. Услед стабилизације друштвено-економских прилика у земљи, њихов социјално-материјални положај постао је знатно бољи. Они су јавне личности и угледни чланови заједнице, који својим поетикама желе да обезбеде превласт на институционалној мапи значења. Подизање **Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“ на Калемегдану (1928)**, првог објекта за изложбене активности у Београду, омогућило је организовање већег броја домаћих изложби и великих међународних смотри у југословенској престоници, као и знатно већи откуп уметничких дела за државне институције и музеје.

Прилагођавајући властити израз естетским очекивањима и укусу грађанског слоја у успону којем су и сами припадали, српски сликари своја истраживања усмеравају ка боји. Значило је то не само увођење колористичких хармонија у слику, већ и реафирмацију естетских вредности слике и уметникове субјективне визије и емоције.

У прелазном периоду (1926–1930), током постепеног ослобађања од геометрије и тонског моделовања који је водио ка артикулацији колористичког исказа, настало је неколико капиталних дела српског сликарства. Одликује их топла атмосфера, слободнији сликарски поступак, колористички акценти, треперења светлости, благе деформације форме, динамичнија композициона решења, богатство материје и гушћа фактура, односно хармонија свих ликовних елемената.



То су пре свега монументални **Бијелићеви** актови *Нага жена са црвеном капом* и *Купачица* (1929), настали након његовог боравка у Паризу. У њима је однос светлости и сенке испуњен богатим валерским прелазима, а веза између широких бојених површина успостављена помоћу слободне линије. Хармонизација свих ликовних елемената допринела је топлијој атмосфери ових слика постигнутој пластично моделованим формама женског тела помоћу густих слојева боје и изражене фактуре. Даљи пут Бијелићевог развоја текао је ка осамостаљењу боје.



Током 1925/26. боравећи у Паризу, Шиду и Београду, **Шумановић** се ослободио Лотовог утицаја и артикулисао посве другачији сликарски идиом. Подразумевало је то не само нову поставу светла и другачије колористичке односе, већ и начин слагања и диференцирања боја. Оне су омеђене израженом контуром, која је одвојила планове, артикулисала композициону схему слике, дефинисала простор и облик, а смањила интензитет боје. Те промене евидентне су већ на слици *Бела ваза* (1926).



Пастелни колорит доминира монументалном композицијом *Доручак на трави* (1927) – реинтерпретацији чувене Манеове слике, а слика *Пијана лађа* (1927) по својој експресивној чулности, интензивном колориту и динамичној композицији и изведби, представља уникум у Шумановићевом опусу.



Уследиле су слике *Женски акт* (1927) и *Црвени ћилим* (1929), у којима је композиција прегледна, односи уравнотежени, материја боје изражена, а светлост блистава и јасна.

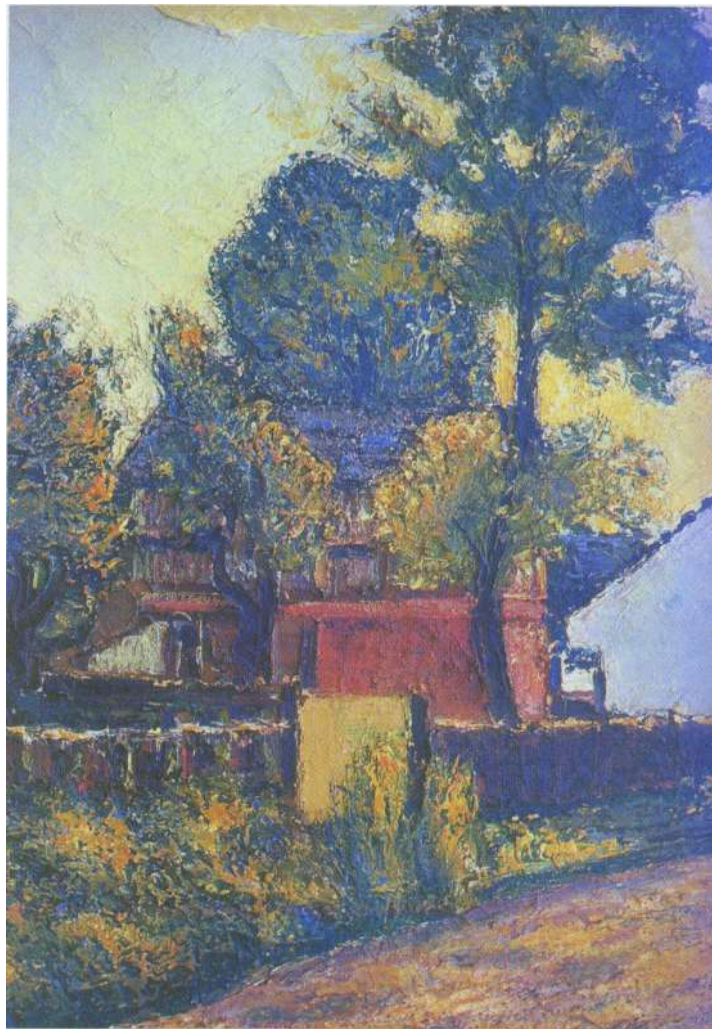




Особине сликарства „прелазног периода“ евидентне су и у **Милуновићевом** сликарству париског периода, када расветљава колорит и истиче фактуру слике. Дела настала у том периоду одликује пригушени црвени тон античких фресака и класицистички композициони поредак, као што то показује поетична и смирена атмосфера слике *Була* (1932). Упркос томе, Милуновић се није одрекао валерског моделовања и конзистентне форме.

Са овим делима почела је нова епоха у српском сликарству четврте деценије, у којој су се искристалисала два доминантна тока: *колоризам* и *интимизам* са снажним упориштем у француским узорима.

Струја **колоризма** у српском сликарству развија се под утицајем експресивног дела постимпресиониста Винсента ван Гога и Пола Гогена, фовисте Анри Матиса, Жоржа Руоа, Марка Шагала и других уметника сличног усмерења у Паризу. Међутим, боја у сликама српских уметника ретко кад је достигала експресивну снагу и фовистичку убојитост као код поменутих уметника. Ипак, колористичке оркестрације биле су праћене интензивним осветљењем, деформацијама форме и њеним дефинисањем помоћу грубе контуре и пастуозних или сливених наноса боје, те композиционим решењима сведеним на две димензије.



У циклусу шидских пејзажа и седећих актова насталих непосредно после повратка из Париза, у тзв. „зверским сликама“ из 1932. **Шумановићева** боја је под утицајем знатне количине светлости изгубила на интензитету, али је њена фактура добила рељефну структуру. У том периоду Шумановић артикулише специфичан изражајни идиом, назван „како знам и умем“, будући да је сам припремао бојене пигменте и наносио их у густим слојевима, шпахтлом на површину платна и разбијао светлосним рефлексима.



Посве другачије су изведени Шумановићеви истовремени пејзажи *Мост на Шидини у снегу* (1933), *Пролеће у шидским баштама* (1934), мртве природе *Лубеница* (1938) које, осим јасне осветљености, одликују смиреније колористичке хармоније, глатка фактура и широке бојене површине. Улога линије је да очува конзистентност форме и диференцира просторне планове.





Циклуси фигуралних композиција *Шидијанке* (1936) и *Берачице* (1942) имају сличне формалне одлике, али у њима долази до интензивирања колористичког звука, понављања композиционих решења и мултипликације/репетиције једног истог модела.



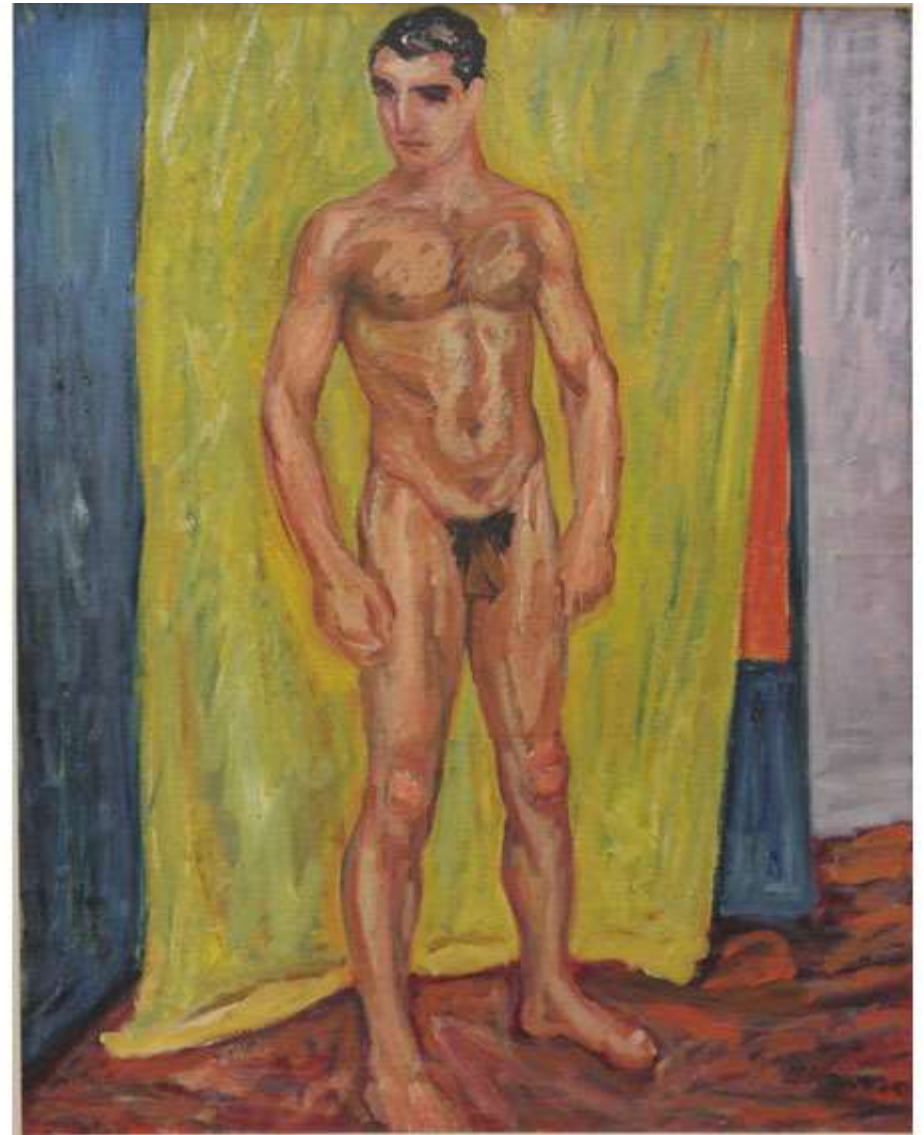
Током тридесетих година, **Бијелићево** дело достиже особен израз, у којем је боја постала водећи елемент. Његове слике *Девојка у црвеном* и *Мртва природа са папагајем* (1931/32), светлих су и јасних боја иако је њихова валерска вредност задржана. Линија диференцира форме и дефинише облик, а комбинована са валером, одређује ритам и експресију композиције. Доминира блистава и прозирна боја која, у виду кратких потеза различитог смера и као бојени цртеж, тежи површинском ширењу. Ова дела најближа су француском фовизму, али не карактером боје него односом према мотиву. У Бијелићевој слици *Човек са жутим шалом* (1937), хармонизовани су светло и боја, потез и фактура, психолошка драма и хумани садржај.



Насупрот поменутиим делима, **Бијелићеве** пејзаже *Приморски предео* (1932) и *Мотив из Босне* (1937), одликује експресиван израз, снажније деформације облика и узнемирујућа, драматична атмосфера. Занемаривање природне форме и свођење слике на збир колористичких површина имало је за циљ да истакне боју. Колорит је сведен на црвену, плаву и зелену, којима црна даје дубину, експресионистичко обележје и драматичан звук. Тај слободан однос према предметном мотиву и свођење форме на знак омогућили су Бијелићу да артикулише нов тип пејзажа-симбола романтичарског призвука и снажног психолошког дејства. То су забити и иреални предели са тамним, оловним облацима и разбацаним кућама. Сликани по сећању, у београдском атељеу, они су израз Бијелићеве носталгије за босанским завичајем или призорима јадранске обале.



Добровићево сликарство после 1927. и боравка у Далмацији и Паризу, где је видео Ван Гогова и Матисова дела, добија експресиван израз и фовистички снажан колористички звук. Од тада третман боје у његовим сликама креће се од густе чисте пасте до лаких и прозачних лазура, од фовистичке бучности до лирске поезије. Сводећи облике на колористичке масе, Добровић их дефинише архитектонски чврсто, помоћу контуре. Овакав сликарски поступак и метод рада спроведен је у низу слика приморских пејзажа, као што су *Велики маслињак* и *Маслине III* (1928) у којима је самосталност боје најизразитија, а контура вангоговски експресивна, док *Јужна вегетација* (1929) делује плакатски плошно.



Исти однос боје и контуре елабориран је у **Добровићевим** мртвим природама *Мртва природа са сликом Модилјанија* (1930) и актовима *Мушки стојећи акт* (1934), у којима је композиција сведена на колористички однос форме и позадине. Предметни мотив је третиран плошно, а класична средства у развијању дубине простора су укинута.



Колористички снажни и лишени детаља, **Добровићеви** портрети нису студије карактера, али лапидарно наговештавају психолошки профил модела. Томе у прилог говоре: *Аутопортрет* (1932), *Олга Добровић* и *Ана Терзибашић* (1938). После ових слика, у Добровићевом сликарству ватромет боја се стишао, контура је нестала, густа паста се изгубила, потез је постао лак и прозрачан, а атмосфера поетична.



Сликарство **Игњата Јоба** током четврте деценије има снажан колористички звук, изражен експресионистички карактер и примитивистички израз. Томе у прилог говоре дела интензивног и блиставог колорита настала током његовог боравка у Далмацији, као што су *Копачи* (1932) и *У крчми* (1933).



У сликама *Лиза Крижанић* (1931), *Лумбарда* (1933) и *Двориште* (1934), **Јоб** је исказао свој субјективни, узбудљив доживљај живота и природе. Предметни мотив је у овим делима прведен у симбол, колористичку масу која учествује у артикулацији композиције, док је боја постала носилац експресивног набоја, психолошког значења и смисла слике. Експресивност ових дела не проистиче из приказаног мотива, него из напетости Јобовог унутрашњег доживљаја призора. Суштину његовог сликарства четврте деценије представљала је идентификација човека и природе.



Коњовићево париско сликарство истог периода је светло и колористички разуђено, док руоовска контура и неутрални тонови имају двоструку функцију: регулациону у односу на форму и простор, а динамичку у односу на композицију. Његова дела четврте деценије одликују непосредност у приступу теми, слобода у интерпретацији истог, изражена фактура, експресивни потези и снажно емоционално дејство бојене материје. Парадигматична дела његове „плаве фазе“ су: *Мој атеље* и *Касис* (1930).



Коњовићева „црвена фаза“ почиње од 1933. његовим повратком у Сомбор, а обележиле су је слике *Жито* (1936) и *Жетва* (1938). Са овим делима пејзаж постаје доминантан мотив, али то није конкретан и препознатљив војвођански предео, него Коњовићева уметничка визија завичаја. Доживљај Војводине је код Коњовића толико субјективан, а истовремено и уопштен, да се може односити на било који предео. Подједнако важан мотив Коњовићевих слика „црвене фазе“ је људска фигура, у којима он постиже најснажнији колорит и експресиван израз близак Рубенсу, као што то показује *Мали министрант* (1936). Поступак извођења је фуриозан, контура груба, а однос уметника према мотиву далеко ангажованији.



Судећи по сликама *Село под снегом* (1928) и *Сељак* (1936), **Радовићева** визија војвођанског села је анегдотска, неопрIMITивистичка у изразу, чиста у боји и блиска Шагалу. За разлику од Коњовића, његова представа о селу је изворнија, наративнија, конкретнија и ближа средини из које је потекла.



У сликама *Човек са књигом* и *Зима у Сомбору* (1929) **Радовић** наглашава фабулу, док у делу *Нага жена у ентеријеру* (1938) потенцира колоризам интимног призора. Ове радове одликује експресивна дводимензионалност и декоративност.



Слике **Миленка Шербана** *Моја супруга* (1930/31), *Стара пијанисткиња* (1931), *Дечак* (1931) и *Морнар* (1933) матисовски су конципиране, судећи по извођењу контуре, комплементарним бојама, слободном потезу и декоративном патерну.



Шербанове слике *Дечак* (1933) и *Предео* (1934) одликују френетични потези и звучни акорди боје, те представљају драгоцен допринос колоризму четврте деценије обележеном задовољством и радошћу живљења.

Друга, **интимистичка** струја српског сликарства четврте деценије негује смирени, мисаони однос према свету и животу, а узоре налази у делу француских уметника као што су: Пјер Бонар, Едуар Вијар, Диноаје де Сегонзак и Морис Утрило. У слику су поново враћени просторни планови, композициона равнотежа, импресионистички третман светлости и сезановска тонска моделација, док је боја добила функцију акцента у валерској структури призора. Доминантна тема су интимни простори грађанског ентеријера и мртве природе, у којима предметни мотив постаје носилац значења слике. Он је симбол и знак личних осећања уметника, а промишљени метод изградње слике потенцира њене психолошке слојеве и комплексна значења. Мотиви мостова, кровова, фасада и улица одреднице су ведута, а ентеријери позоришта и кафеа као омиљени пунктови на којима се окупља буржоазија у доколици јесу најчешће сликана места јавних урбаних простора. Сликама доминира контемплативна атмосфера и стишана емоција, које проистичу из заокупљености уметника психолошким садржајима, питањима властите егзистенције.



Томе у прилог говори сликарство **Ивана Табаковића** после 1932, када настаје серија мртвих природа са мотивом шкољке као израз уметникове потребе за интроспекцијом властитог унутрашњег бића.



Табаковићеве слике компоноване као исечци из урбаног живота веллеграда, одликује дводимензионална, површинска организација плитког простора. Засноване на пажљивом везивању тонова на чијим се границама појављују чисти колористички акценти, слике као што су *Плава кафана* (1937) и *Позориште* (1938), показују Бонаров утицај. Контура је изражена и има главну улогу у организацији површинског ширења боје и дефинисању облика. У слици *Црвена кафана* (1939) контура се губи, а њену улогу преузимају разрађени валерски односи. Ова и претходна слика грађене су у једном, црвеном тону, у којем је развијана анализа светлости.



Марко Челебовић најзначајнији је представник српског интимизма. Сликаством је почео да се бави по завршетку студија права у Енглеској, којих се дотакао још само једном 1934. када је насликао необично и монументално платно *Адвокати* (1934), прожето дозом цинизма према својој несуђеној професији. Током београдског периода, он инспирацију налази у делима француских савременика, пре свега Бонара и његовог круга. Атмосфера грађанског живота била је доминантна тема његове уметности све до краја Другог светског рата. Мало је српских сликара који су, као Челебовић, имали прилику да одрастају у раскошном амбијенту домова богатог грађанског слоја, са старим намештајем, порцеланским и сребрним посуђем, персијским теписима, ретким књигама, уметничким сликама и скулптурама. Међутим, предмет његових слика није живот разметљиве српске буржоазије у успону, него онај њен други део у опадању и нестајању. Челебовићеве слике одликује атмосфера заустављеног тренутка, као и особено поимање простора и ритма композиције. У простору слике се развија атмосфера, граде валери, елаборира тема и артикулише психолошка димензија призора. Конструисан помоћу исечака ентеријера најчешће без композиционог фокуса, Челебовићев простор поседује осмишљен распоред планова.



Слике *Атеље* (1930) и *Девојчица у плавим панталонама* (1930), одликује прозрачна и светла атмосфера, пуна животне радости и оптимизма. Насупрот томе, богато у материји и сликано густом пастом дело *Породица/Група* (1931), носи у свом подтексту потмули звук, унутрашњу психолошку напетост, стрепњу пред неизвесном будућношћу и оптерећеност судбином, која ће постати доминантно обележје Челебоновићевог стваралаштва тог периода. На први поглед све је у тој слици декомпоновано и разуђено, неповезано, супротстављено. Иако деле исти простор фигуре делују изоловано, свака је у свом свету заокупљена сопственим мислима. Ипак цео композициони склоп држи на окупу неколико линија, које дају миран ритам призору и повезују фигуре. Мада сликом доминира угашеноцрвена, боја печене земље, у њој је много беле и сребрног тона, који стварају атмосферу поетичности. Управо због тих особина, ова Челебоновићева слика сматра се програмским делом српског интимизма.



После 1933, **Челебовићеве** призоре одликује хладна, суморна атмосфера и осећање резигнације, а пепељасто зелени тон доминира сликом. У ваздуху има више треперења и одсјаја, али и готово ледене измаглице. Томе у прилог говори слика *Шах* (1933), започета партија као метафорички приказ живота са неизвесним исходом. Самоспознаја властитог бића евидентна је у Челебовићевом *Аутопортрету* (1935), у којем се психолошки моменат потенцира деликатношћу сликане материје и валерима. После 1936, у његове слике поново се враћа топли хроматски регистар. Углавном су то мртве природе и ентеријери, као што је *Жена са глобусом* (1938), у којима предмети попут *vanitas* симбола постају носиоци значења слике. Чак и кад постоји, анегдота је у овим делима подигнута на виши интелектуални ниво, прочишћена и усмерена ка психолошком дејству слике.



Недељко Гвозденовић показивао је склоност ка обичном, свакодневном мотиву, а лирско расположење и интимну атмосферу prizora градио је помоћу богатих валерских односа, ефектом светлуцања и треперења бојених акцената, кратким и меким потезима, диференцирањем материје. Површина слике изаткана је од контрастних валера и различите фактуре предмета. У мртвим природама *Месо* и *Зечја кожа* (1933), бавио се управо овим формалним аспектима.

По повратку из Париза 1936, посветио се сликању фигура у ентеријеру. У слици *Жена крај стола* (1939) Гвозденовић показује склоност ка редукцији и одбацавању сувишних детаља. Сlikом доминирају плаво-окер акценти, којима је постигнут пун колористички звук и емоционални набој.





Закупљеност урбаним визурама демонстрирао је компоновањем призора виђеног високо с прозора успостављајући континуитет између ентеријера и екстеријера, као на сликама *Поглед из мог атељеа* (1938) и *Улица* (1940). То је посебан тип слике, у којем **Гвозденовић** помоћу чврсте конструкције, стабилне форме и ширих, компактнијих потеза постиже јединство јавног и приватног амбијента. Ове слике су лишене драматике, повишених емоција и људског присуства, али се оно наслућује, осећа.





Истом проблематиком прожимања ентеријера и екстеријера бавили су се **Коста Хакман** у слици *Поглед кроз прозор* (1936) и **Добровић** у делима *Стара лука у Дубровнику* (1935) и *Коњи на цркви Светог Марка* (1938). Овај тематски оквир закључује **Милуновићева** импресионистички реализована слика *Кнез Михајлова улица* (1938) као пример градског пејзажа који је, уз мртву природу ентеријер, био његова главна жанровска преокупација.



У раним сликама **Предрага Пеђе Милосављевића** насталим у Београду, као што су *Бели прозори* (1935), приметан је ефекат живог треперења светлости, постигнут кратким импресионистичким потезима који разграђују форму и развијају валерске контрасте. Боја има акварелску прозачност, а њена снага лежи у сазвучју сиво-ружичастих тонова. Тоновни урањају један у други, а цео приказ делује као да је замагљен атмосфером.

Боравећи у Паризу од 1936. до 1941, Милосављевић проучава старе мајсторе у Лувру, али се инспирише интимистичким делима Бонара и Сегонзака. Архитектура „Града светлости“ буди у њему интересовање за старину, патину и оштећења кровова, мансарди и фасада. Као сликар париске архитектуре, Милосављевић уноси промене у палету и структуру слике. Потез се смирује, постаје шири, а форма стиче конзистентност и уједначеност. Боја је сада сјајна и богата у фактури, као што то показује слика *Cliny* (1938). Таква фактура сугерише материју и структуру фасаде, њену обојеност и патину као траг времена, али и влажну атмосферу кишног дана.





Спој мртвих фасада и живог, расцветалог цвећа на слици *Димњаци и руже* (1937), креира магичну и готово надреалну атмосферу призора. Иако је човек одсутан, његово присуство је имплицирано култивисаним биљкама балкона. **Милосављевићеви** призори фигура у ентеријеру, као што је *Сањарење* (1938), прожети су романтичним осећањем и лирском сентименталношћу. У слици *Notre Dame* (1938), овај историјски споменик оживљен је људским присуством.



Истоветни су у том тренутку били и афинитети **Богдана Шупута**, као што показује његова импресионистички изведена, али тонална и реалистична слика *Notre Dame* (1938), као и **Петра Лубарде** судећи по слици *Црква светог Влаха у Дубровнику* (1937).



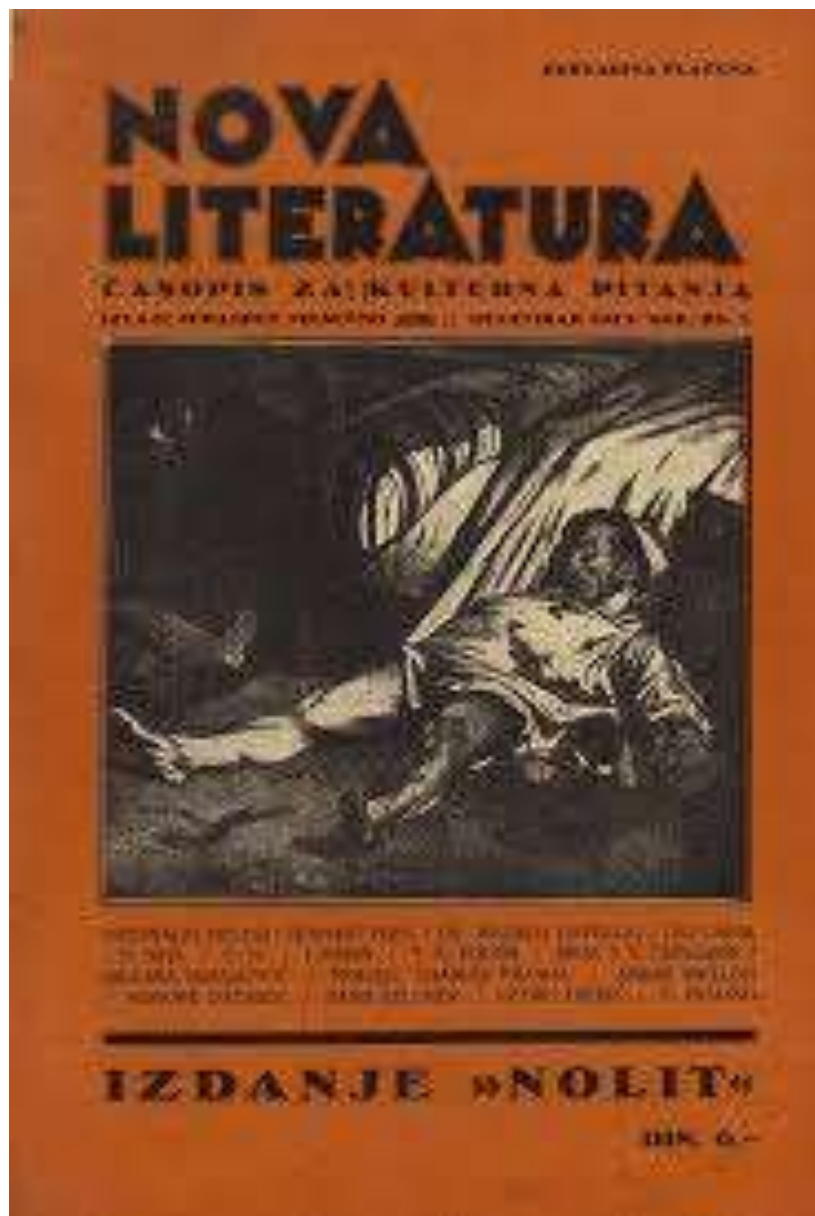
После повратка **Петра Лубарде** из Париза 1932, његов израз постаје сублиман, колористички звук дубљи, гама тамнија, паста гушћа, а емоција напета. Угашени маслинасто зеленосиви и пепељасто сребрни тонови у његовим делима постају знак личне узнемирености и несигурности. Због тога је Лубардин однос према природи драмски, а линија, светлост и боја нису само средства ликовног изражавања, него и елементи са сложенијим психолошким значењем. Током боравка у родној Црној Гори од 1935. до 1941, настају његове зреле слике *Предео са рушевинама* и *Предео из Улциња* (1936) с туробним небом и осенченим клисурама. У тим делима Лубарда је развио светлосну драму, која је одвојила планове, продубила простор и испунила слику атмосфером песимизма. Управо тај изразито драмски карактер Лубардиних слика одваја овог уметника од круга интимиста, заокупљених поетском атмосфером призора.



Уочи рата, Лубардин однос према природи постаје још драматичнији. Облик није само веза са реалним светом, већ и симбол једног филозофски продубљеног осећања израженог кроз „мртву“ материју. **Лубардин** *Заклани петар* и *Заклано јагње* (1940), једнако као и **Шупутове** *Лобање* (1939), у свом подтексту као да носе слутњу надлазећих ужаса Другог светског рата.

СОЦИЈАЛНО АНГАЖОВАНА УМЕТНОСТ

Око 1930. српска уметност утонула је у арифицијелност, самодовољност и конформизам потпуно изгубивши критички однос према животу. Такву уметност одбацили су политички напредни, левичарски оријентисани сликари и у први план истакли **тему** слике, уверени да посредством ње могу да изразе свој ангажовани став према друштвеној стварности. Струја социјално ангажоване уметности настаје средином четврте деценије као реакција на елитизам српске буржоазије и њену естетику, а корени ове уметности леже у политичкој оријентацији главних носилаца. Они су своје стваралаштво темељили на критици државног система и друштвених прилика, односно борби против појачане капиталистичке експлоатације у Југославији. Као наслеђе авангарде упоришта деловања социјално ангажованих уметника и писаца постају часописи и дневни листови: *Нова литература* (1928–1929) чији су оснивачи били браћа Ото и Павле Бихаљи Мерин, затим *Стожер*, *Данас*, *Наша стварност*, *Живот и рад*, *Уметност и критика*, *Радничке новине*, *Млада култура* и НИН.





Прву манифестацију социјално ангазоване уметности на изложби **Мирка Кујачића** у Београду **1932.** чинили су готово надреалистички асамблажи, које је аутор назвао колажима. То су били урамљена радничка цокула прикована за шперплочу премазану бојеним слојевима са називом *Зимски мотив. Резервисано за Музеј хуманих друштава*, те струк празилука причвршћен за црвено платно са натписом *Корен београдске отмености*. Међутим, једина додирна тачка између ових тенденција била је идеја социополитичке побуне и револуционарног преврата кроз уметност.

У пратећем **Манифесту**, Кујачић је дефинисао социјалну уметност као „колективну уметност правде, пожртвовања и братства“ и њене циљеве, а то су: борба против ларпурлартизма и „париске школе“ као парадигме „чисте уметности“ неразумљиве ширим масама. Међутим иза ових громогласних речи нису стајала дела која би и практично показала како изгледа та „синтеза уметности и живота“. Била је то заправо крилатица руске авангарде, коју су совјетски идеолози соцреализма користили у пропагандне сврхе, а већина српских уметника социјално ангазоване струје шаблонски преузела.

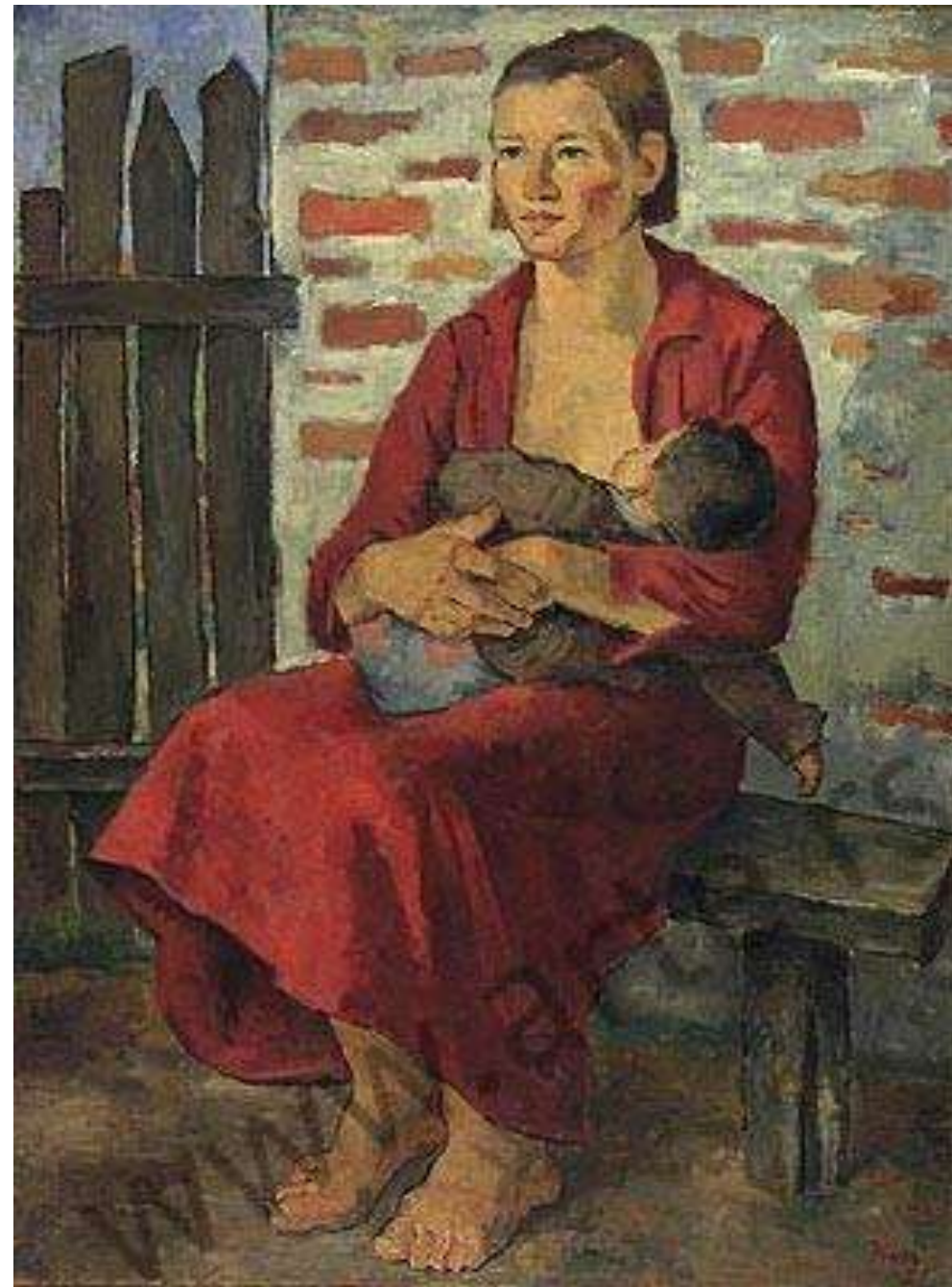
- Године **1934.** лево оријентисани уметници формирали су београдску **групу *Живот***, а њени експоненти били су: сликари Мирко Кујачић, Ђорђе Андрејевић Кун, Драган Бераковић, Ђурђе Теодоровић, Радојица Живановић Ноје, те вајари Владета Пиперски и Стеван Боднарров. Залажући се за облике популистичке уметности, они су били ближи догматским позицијама совјетског соцреализма. Међутим, уместо да су јавно иступали као група, они су деловали полуилегално у оквиру постојећих уметничких организација у Београду. Током постојања (до 1940) група није организовала ниједну програмску изложбу. Упркос разликама у схватањима социјално ангазоване уметности, одржавала је везе са загребачком групом *Земља*, уметнички либералније оријентације.
- Крајем 1936. у Београду је одржана бојкоташка изложба. То је довело до формирања ***Салона независних уметника***, чији су чланови своју прву изложбу организовали **1937.** Упркос стилској и концептуалној хетерогености, круг уметника око *Салона независних* се ширио. Чинили су га експоненти социјално ангазоване уметности, али и уметници који су у ову асоцијацију доживљавали као могућност да изразе своје незадовољство званичном уметничком и државном политиком, попут Боре Баруха, Михаила Петрова, Павла Васића и других. Крајем 1940. полицијски терор против комуниста и напредних интелектуалаца је појачан, неколицина чланова групе *Живот* је ухапшена, те више нису постојали услови за било какав вид њеног колективног рада и јавног иступања.
- Под утицајем КПЈ, чланови групе *Живот* прихватили су тврду, харковску доктрину пролетерске уметности. Закупљени искључиво темом слике, реалистички идиом и друштвено ангазоване садржаје користили су као средства исказивања критичког односа према социјалним неправдама и маргинализацији потлачених слојева друштва. Међутим, био је то више позив на демонстрацију и побуна, него естетичка концепција са дефинисаном ликовном синтаксом. Проблем је лежао у **преузимању ликовног језика грађанске уметности четврте деценије** – код Кујачића, или формалних **решења старих мајстора** (Веласкеза, Гоје, Делаacroа, Курбеа) – код Ђурђа Теодоровића и Ђорђа Андрејевића Куна. Знатан део сликарске продукције ове групе своди се на илустрацију живота људи са друштвене маргине: радничке класе, пролетера и градске сиротиње.

Томе у прилог говоре дела предводника групе **Ђорђа Андрејевића Куна**, пре свега његова *Ложионица* (1932), која се колористичким хармонијама умногоме разликовала од тонских моделованих мртвих природа и актова чланова групе *Облик*, на чијој је изложби била први пут јавно приказана. Затим, слика *Кујна бр. 4* (1936), приказ са очајницима који чекају храну, којим је скренута пажња на сиромаштво, глад и неизвесност егзистенције градске сиротиње.





Кунове слике *Мајка* (1937) и *У ћелији* (1939) критички разоткривају чињенице о друштвеном раслојавању и депресији као последици капиталистичке експлоатације и политичке репресије. У њима постоји евидентан напор да се илустративност социјалне теме одржи у равнотежи са ликовном обрадом. Насупрот колористички живој и тематски смелој представи дојења на слици *Мајка*, тонски конципирано дело *У ћелији* је Куново програмски најпотпуније дело социјално ангазоване тематике.





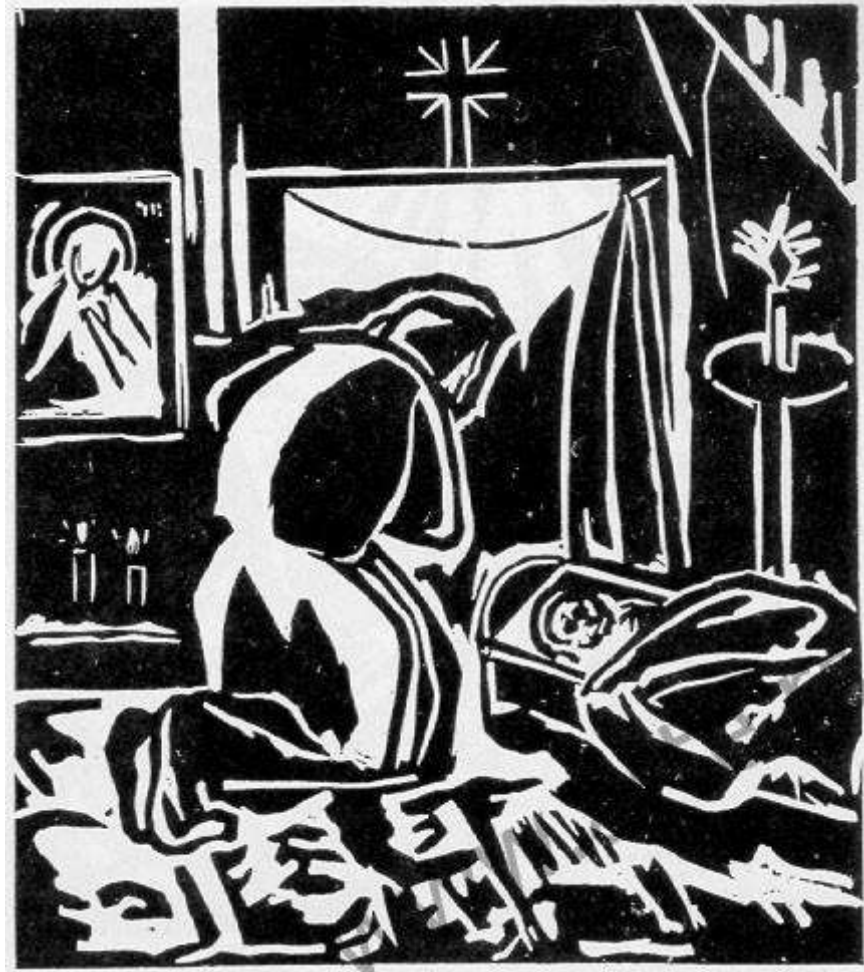
69. Ђурђе Теодоровић, *Вечерња шетња*, 1935.

Поред Кујачића који је у сликама задржао груб гест колористичког експресионизма, социјалну тематику је покушао да ликовно оплемени и **Ђурђе Теодоровић**. Његова слика *Вечерња шетња* (1935) изведена у духу Курбеових *Туцача камена*, привукла је пажњу ликовне критике племенитом фактуром, али је интервенцијом полиције уклоњена са поставке Пролећне изложбе. Теодоровићева слика *Одмор* (1938/39) делује као пука илустрација теме, једнако као и слика *Хлеб* (1937) **Драгана Бераковића**, који основну егзистенцијалну потребу за храном представља упрошћеним наративом.

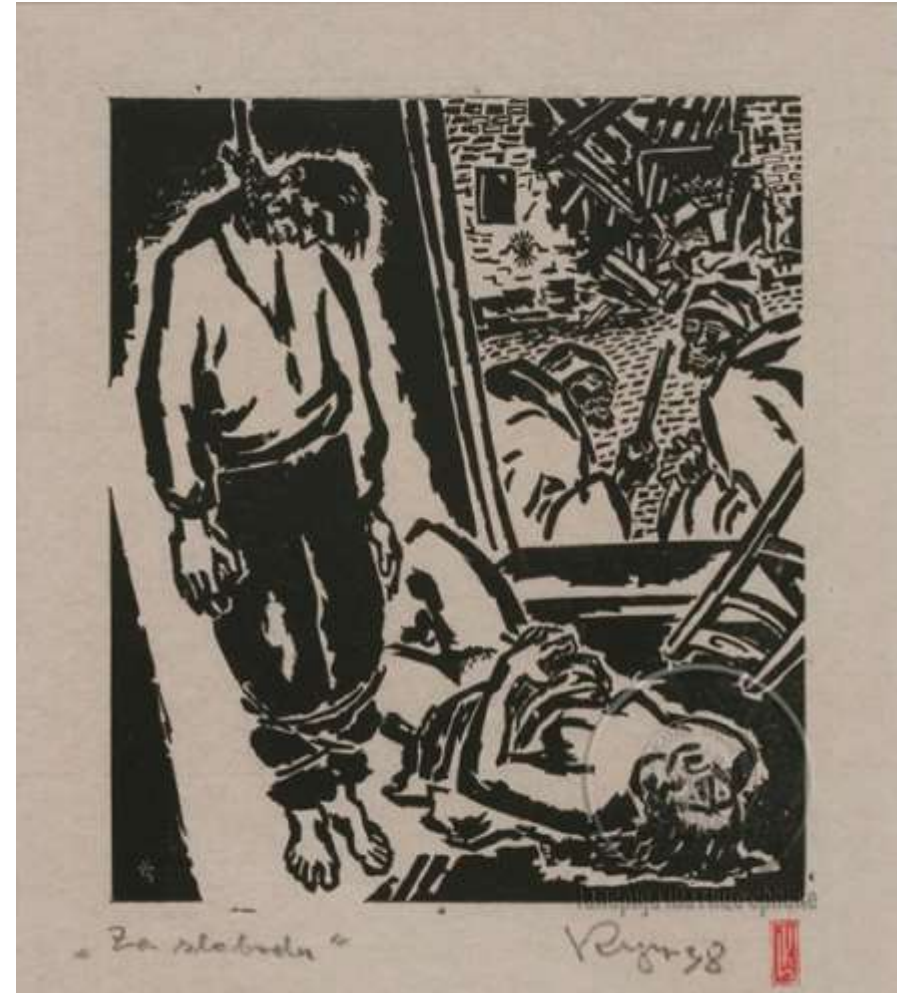
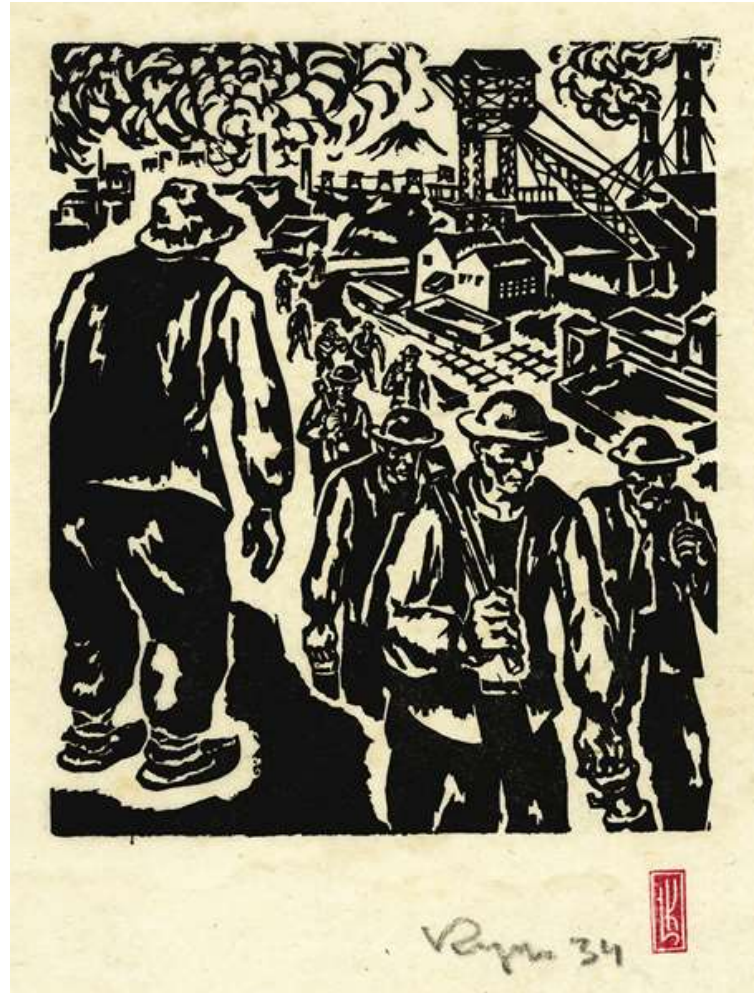




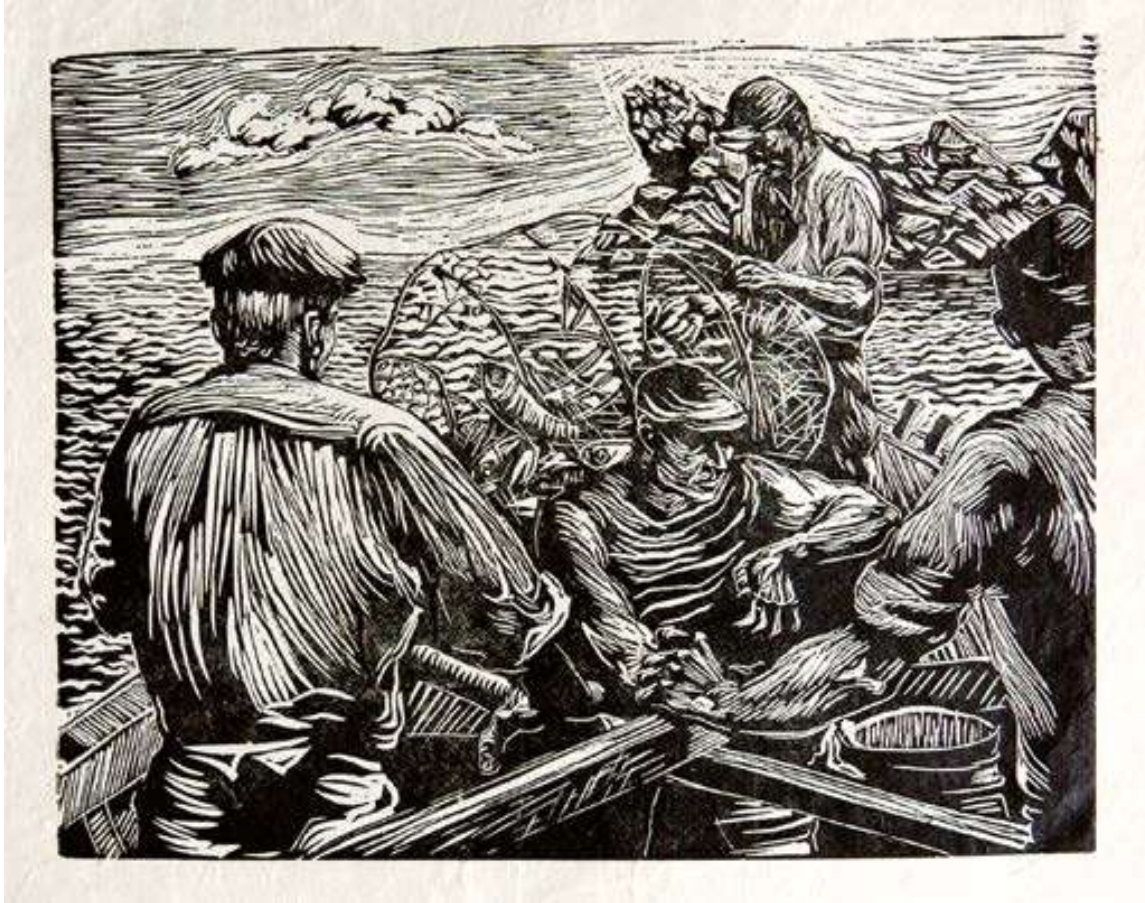
Највише уметничке домете социјално ангажована струја дала је у домену **графике**. Већ на првој графичкој изложби у Београду **1934**, пажњу привлаче натуралистичко-експресивни радови са социјалном тематиком Кујачића – са критички освртом на живот богате буржоазије, дела Куна – који проблематизује питање проституције као налицје морала у велераду *Улица* (1933), и графике Арпада Балажа – чија мапа *Јатаган-мала* (1934) представља убедљиву, сугестивну хронику пучког миљеа сиротињске четврти на ободу Београда.



Пун ефекат социјалног бунта постигнут је у експресивно конципираним графичким мапама **Првослава Пива Караматијевића** *Стварност у стварности* (1933) и *Земља* (1938),



затим мапама **Ђорђа Андрејевића Куна**, као што је *Крваво злато* (1934), коју је полиција одмах запленила због критичких конотација на тему бахатости богате градске буржоазије и наличја процеса превођења сељака у раднике у епохи економске кризе, те мапа *За мир и слободу* (1938) са темом Шпанског грађанског рата.



Уметничким и експресивним квалитетом истичу се мапе **Мирка Кујачића** *Рибари* (1934) и *Изградња* (1935), као и мапа **Даниела Озма** *Из босанских шума* (1939).



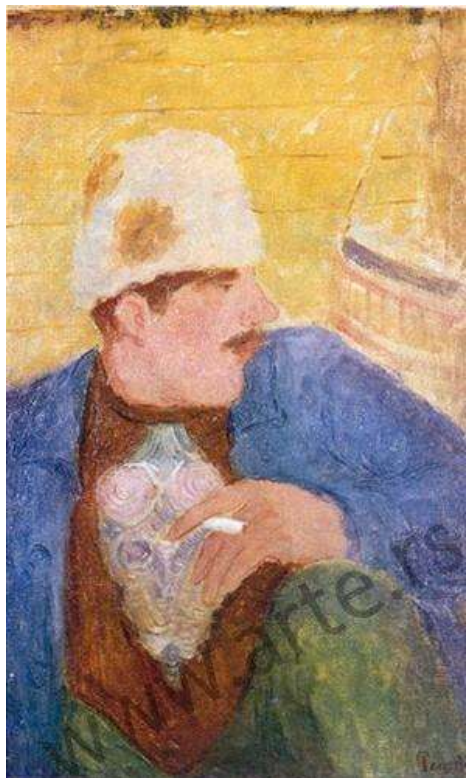
- Изведени у техникама дрвореза и ланореза, ови графички листови поседују континуирану нарацију и непосредност израза. Њихова ликовна синтакса заснована је на редукцији, контрастима црно-бело и експресивној снази линије. Ова изражајна средства била су у функцији артикулације идеолошког наратива, чија је порука била лако читљива, једнозначна и разумљива широким масама, као својеврсна *Biblia pauperum* (Библија за неписмене). Настали са циљем да документују свакодневне, друштвено актуелне и провокативе теме, ови графички радови били су намењени свим друштвеним групама, а не искључиво сиромашном слоју радника и сељака. Због мањег формата, могућности умножавања и приступачних цена, били су у то време веома популарни и често репродуковани у левичарским часописима и листовима.



45. Младен Јосић,
Мотив са Чукарице, 1927.



Идеје социјално ангазоване уметности прожеле су и дело других српских уметника, који су осећали потребу да искажу протест, неслагање или незадовољство актуелним друштвено-политичким приликама у земљи. У њиховим делима такође срећемо суморну свакодневицу, беду и депресију најширих, социјално угрожених слојева, негативне последице радних миграција из руралне у урбане средине, које су умногоме промениле физиономију српских градова. Густо насељене, сиромашне радничке четврти са веома лошим условима за живот, маргинални социјални статус и алијенација њихових житеља, забележени су у низу слика уметника треће и четврте деценије 20. века. Почев од слика **Младена Јосића** *Мотив са Чукарице* (1927), преко дела **Јована Бијелића** *Двориште у Ловћенској улици* (1928), до радова **Косте Хакмана** *Предграђе Београда* (1937) конципираних као „социјалне ведуге Београда“.



Класни статус и начин живљења друштвено изједначених радника и сељака забележени су у **Лубардиним** представама *Носача* (1934) и *Шиптара* (1937), као и призорима из јавног превоза **Ивана Радовића** *Румунски сељак у вагону треће класе* (1931) и **Ивана Табаковића** *У возу* (1934), који приказују свет исцрпљених, уморних и клонулих људи, по узору на Домијеа.

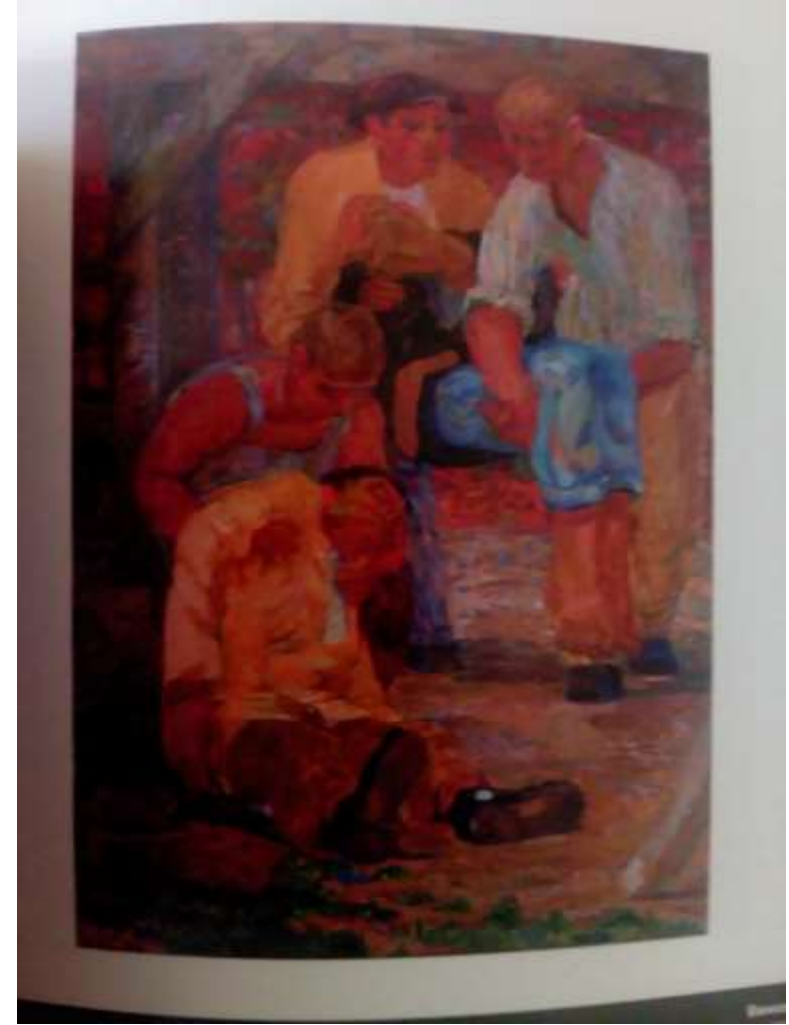




Табаковићева *Мртва природа са алатима* (1934) и *Мртва природа са тањиром пасуља* (1940) остављају утисак немара, сиромаштва и одсуства сваког хедонизма за трpezом обичног света.



Као бивши припадник загребачке групе *Земља*, **Винко Грдан** је донео смео приступ социјалној теми који подразумева пуну усаглашеност ликовних елемената и идеје. Не дозволивши да сликом преовладају литерарност и тенденциозност предметног мотива, он је успео да задржи смисао теме, али и да сачува пиктуралне вредности слике. Томе у прилог говоре његова слика сиромашних различите старосне доби који заједно чекају милостињу *Пред вратима* (1937), као и *Несрећа* (1937–1939).





Најзад, **Лубардина** слика *Збег* (1936) проистекла је реакције уметника на трагичне догађаје из Шпанског грађанског рата, док плакат **Михаила С. Петрова** *Боље гроб – него роб 27. март 1941.* настао специјално за демонстрације у Београду поводом потписивања пакта са Немачком, истовремено сведочи о уметниковим политичким уверењима.

Плурализам и хетерогеност изражајних модела у српском међуратном сликарству довели су до циља којем се тежило још од почетка 20. века: еманципације и укључивања домаћег стваралаштва у модернизацијске токове европске уметности и његовог коначног ослобађања од локалне уметничке традиције.

