

Lidija Merenik
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**MAPIRANJE 1921. GODINE.
STOGODIŠNJICA REFORMATORSKIH I AVANGARDNIH POJAVA,
PROTAGONISTA I POKRETA U SRPSKOJ UMETNOSTI**

Apstrakt:

Cilj ovog rada je da mapira avangardne i reformatorske pojave, protagonista i pokrete u srpskoj umetnosti oko 1921. godine. Godina 1921. je, kao u jednom dahu, izbacila čitav niz remek-dela koja se danas smatraju najvažnijim primerima moderne slike u srpskoj kulturi prve polovine XX veka, kao i avangardni pokret okupljen oko Ljubomira Micića i revije Zenit. Slikari poput Jovana Bijelića, Save Šumanovića, Petra Dobrovića i Milana Konjovića (uz uzorne prethodnike Branka Popovića i Mošu Pijade) koji deluju ranih dvadesetih, savladavaju ključne postulate moderne slike izrasle iz avangardnog mišljenja i reformatorskog eksperimenta: dvodimenzionalnost, nedeskriptivnost, antimimezis, konstruktivni pristup kompoziciji slike, poimanje slike za sebe i po sebi i njeno izdvajanje kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe. Apsolutno je najvažnije da su pouke savladane na način da se dalje moglo krenuti primenom tih postulata, od kojih su dvodimenzionalnost i izdvajanje slike kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe najjača dostignuća.

Ključne reči:

avangarda, modernizam, dvadesete godine XX veka, Zenit, Jovan Bijelić, Ivan Radović, Sava Šumanović, Milan Konjović

Obnova posle 1918.

Srbija je po završetku Velikog rata, u novoj državi, Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca savladavala posledice šestogodišnjeg ratovanja – od balkanskih (1912) do kraja Velikog rata 1918. i teškoće strašnog razaranja i opšteg osiromašenja. „Sa više od 1,2 miliona mrtvih (od toga dve trećine civila), Kraljevina Srbija je izgubila 28% celokupne populacije. Uz to je imala 114.000 ratnih vojnih invalida i oko 150.000 teško ranjenih civila.“ (Чалић 2001) Ratna materijalna šteta u Srbiji merila se milionima zlatnih franaka. Srbija je posle smrti kralja ratnika Petra I Karađorđevića (1921) morala da nastavi tamo gde je stala i zaostala početkom balkanskih i svetskog rata.¹ Umetnost je u ratu izgubila više perspektivnih umetnica i umetnika – Nadeždu Petrović, rodonačelnicu slikarskog modernizma u Srba (1915) i Mališu Glišića (1915), od svih slikara srpskog impresionizma najnaprednijeg i najviše sklonog eksperimentu sa formalnim i bojenim elementima i tehnologijom slike, tek na početku karijere Danicu Jovanović (1914, Austrougarska vojska streljala na Petrovaradinu) i Vidosavu Kovačević (1913, umrla od tuberkuloze), mlade slikarke koje su se nalazile na najboljem putu daljeg razvoja moderne slike u Srba, nastale u okrilju Nadežde Petrović. Godine 1920. tragično je preminuo i veliki slikar srpskog impresionizma Kosta Miličević. Dobar deo generacije najranije moderne bio je zaustavljen. Impresionizam je nastavio da traje u delima drugih viđenih umetnika, ali je to trajanje, uprkos darovitim ostvarenjima, zadržalo *status quo* poziciju u odnosu na nova umetnička stremljenja posle 1918/19. godine.

U Beogradu i Zagrebu primetan je polet nove generacije umetnika i kritičara posle impresionizma: krajem 1921. godine, Todor Manojlović i Stanislav Vinaver osnovali su biblioteku *Albatros*, u kojoj su publikovana neka od najvažnijih književnih dela srpskog modernizma. Ljubomir Micić je u Zagrebu (1921–1922, u Beogradu do 1926) pokrenuo *Internacionalnu reviju za kulturu i umetnost Zenit*, a Branko V. Poljanski *Svetokret* u Ljubljani. Godine 1921. Ljubomir Micić objavljuje, u *Zenitu* br. 2, *Zenitistički manifest*. Tokom 1922. u Zagrebu izlaze dadaističke publikacije *Da-da-Tank*, *Da-da Jok* i *Da-da-Jazz* (urednici Dragan Aleksić i Branko V. Poljanski). U Beogradu je osnovana Grupa slobodnih umetnika i Društvo prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić. Osnovan je i časopis *Sveske za umetnost i filozofiju Putevi*.² (Protić 1967) Objavljena su dela Crnjanskog *Dnevnik o Čarnojeviću*, Vinavera *Gromobran Svemira*, Rastka Petrovića *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma*. Dragan Aleksić objavljuje *Dadaizam* i *Čovek i umetnost*. Ključni momenat ovog ranog preokreta, usred Srbije koja se tek oporavljala od stradanja i gubitaka, jeste školovanje srpskih umetnika mlađe

1 Srbija je, u današnjim granicama, 1921. imala 4.819.430 stanovnika, od toga 78,7% sa učešćem u poljoprivredi. Počinje i rana industrijalizacija: sa radom počinje železara SARTID, Fabrika tekstila u Paraćinu i Fabrika Potisje, za proizvodnju alatnih mašina. Usvojen je Ustav Kraljevine SHS (Vidovdanski ustav) 28. juna 1921, dok je 1. avgusta izglasan Zakon o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi (zabranjen je rad Komunističkoj partiji Jugoslavije). (Чалић 2001)

2 Videti više u: Protić 1967.

generacije u Pragu, Drezdenu, Krakovu, Rimu, Firenci i, najvažnijem od svih, Parizu. Pariz, paradigma kratkotrajne srpske progresivne moderne, postao je centar kako iz političkih tako i iz umetničkih razloga. Pariz za srpske umetnike ostaje ne samo vodeći umetnički centar već i opstaje kao svojevrsni kulturni idiom, bremenit istorijskim, političkim i kulturološkim slojevima tradicionalne vezanosti Srbije za Francusku. Kako objektivna, tako i često veoma subjektivna vezanost za Francusku i njenu kulturu neretko je poprimala oblike mita. Kao simbol savezništva u Prvom svetskom ratu i jakih emocionalnih veza proizvedenih u mit, ostaje i spomenik *Zahvalnosti Francuskoj*, rad Ivana Meštrovića, na Kalemegdanu u Beogradu, podignut 1930. od dobrovoljnih priloga Društva prijatelja Francuske i Društva nekadašnjih đaka francuskih škola. Na spomeniku piše: „Volimo Francusku kao što je ona volela nas 1914 – 1918“. „Francuski idiom“ imao je, osim emocionalnih i političkih veza, i presudnu ulogu u školovanju i formiranju srpskih umetnika tokom XX veka, i važnu ulogu u usvajanju modela Pariske škole kao prevashodnog formativnog oslonca srpske moderne umetnosti, kako u periodu do 1941. tako i posle 1950. Do 1918. godine srpski slikari se školuju u Beču, Minhenu i Pragu. Videćemo da je uloga Praga odigrala značajnu ulogu i u progresivnom radu mlađih umetnika, gotovo jednako kao i Pariz.³ Prag je ključan za rano formiranje Jovana Bijelića, Ivana Radovića i Milana Konjovića. Mladi umetnici svoju delatnost izražavaju i kroz, iste godine osnovanu, Grupu umetnika, no nailaze na otpor tradicionalističke i konzervativne kritike. Već oko 1920/21. vide se prvi konkretni rezultati nove, reformatorske generacijske misli, ideje novog, liberalnog, naprednog i avangardnog modernog slikarstva.

Branko Popović – Sezan ili Gogen?

Do oko 1919. godine, i Branko Popović (1882–1944), kao najdosledniji i najverniji tumač Sezana, Jovan Bijelić (1886–1964) i Petar Dobrović prolaze fazu tzv. „sezanzizma“. Ovom prilikom trebalo bi skrenuti pažnju na nešto starijeg Branka Popovića, koji je već 1909. godine u Parizu, pošto se prethodno školovao u Minhenu. U Parizu, kao državni stipendista, ostaje



Branko Popović, *Autoportret*, 1912, ulje na platnu, vl. Narodni Muzej, Beograd

3 Manje je poznat podatak da je Kosta Miličević bio prvi srpski student na Akademiji u Pragu.

do septembra 1912. godine, u udarnim godinama kubizma i u periodu koji odaje slavu Sezanu i Gogenu. Još za Sezanovog života, 1900, Moris Deni (Maurice Denis) slika *Hommage à Cézanne*. Kult Sezana počinje znatno pre ranih Pikasovih i Brakovih eksperimenata sa „modulacijom“ koji će ih odvesti do kubizma. I Gogenu početak XX veka konačno ukazuje veću pažnju i poštovanje, predugo ignorisanom i iz društvenih i kulturnih, građanskih krugova Pariza ekskomuniciranom zbog privatnog života. I sam je u samoprogonstvu, gde 1903. umire na ostrvu Hiva-Oa u Francuskoj Polineziji. Ova dva umetnika, čije slike je imao prilike da vidi, presudno su odredila rani put Branka Popovića, „najvećeg srpskog sezaniste“ kako tvrdi starija historiografija, a dodali bismo gogenovca u slikarstvu tog perioda. Iza sezanovskih pouka i uvida stoji očigledni osvrt na harizmatično, koloraturno, u boji pažljivo i prefinjeno, samo naizgled nesputano, u formi i strukturi strogo, slikarstvo Gogenovo. Svoje decidne afinitete Popović je pokazao vrlo rano i znatno pre naše umetničko-revolucionarne 1921. godine: u slikama iz 1912 – *Portretu Radoja Jankovića* i *Autoportretu*. Obe slike su u datom trenutku i u kontekstu rane srpske moderne avangardna dela, na način na koji je, 1921. godine, u svom dobu i kulturnom i društvenom miljeu avangardan *Autoportret s lulom* Mihaila Petrova. Popović, briljantnog intelekta, umetničkog dara i intuicije je među malobrojnim srpskim umetnicima koji, umesto sa impresionizmom, za prilike u Srbiji tako rano eksperimentišu sa elementima postimpresionizma. U *Autoportretu* i *Portretu Radoja Jankovića* uspešna asimilacija Gogenovog sintetizma očiglednija je od bilo koje druge pouke koju je Popović mogao primiti u Parizu. Ovo je dalje sintetisano u *Autoportretu* iz 1922. godine.

Moša Pijade – „Zurio sam u platna Manea“



Moša Pijade, *Autoportret sa japanskim lutkama*, 1916, ulje na kartonu, vl. Narodni muzej, Beograd

Među kratkotrajne sezaniste treba ubrojiti i kao slikara zaboravljenog Mošu Pijade (1890–1957) i Petra Dobrovića (1890–1942). Pijade, koji se najpre školovao u Minhenu, a potom 1909–1910. u teškim uslovima nemaštine, bez ikakve stipendije, u Parizu, istini za volju je kategorički maneovac (što je očigledno i u *Autoportretu sa japanskim lutkama*, 1916), a ne sezanista. Budući da u besparici nije mogao da slika, on obilazi muzeje i „satima zuri u platna Manea“. (Нешовић 1968, 57–58). Po povratku, slika pet autoportreta: 1910, 1911, 1916. i 1922, kao i onaj iz 1926, sa robi-

je u Sremskoj Mitrovici. Dalje nije imao kud, stoga su dirljivi pejzaži i dve uistinu besprekorne „sezanovske“ mrtve prirode koje slika na robiji 1926, na kartonima i papirima koje u kazamatu može da dobije. I opet dalje nije imao kud, osuđen na dvadeset godina robije. U Mitrovici i Lepoglavi sa Rodoljubom Čolakovićem prevodi *Kapital* Karla Marksa, zatim, sam, i Marksov i Engelsov *Komunistički manifest* te Marksove *Bedu filozofije* i *Kritiku političke ekonomije*. U Lepoglavi portretiše Tita, koji se na robiji našao posle Bombaškog procesa.⁴



Petar Dobrović, *Mrtva priroda sa narandžama*, 1914, ulje na platnu, vl. Narodni muzej, Beograd

Petar Dobrović – mogućnost budućega

Školovan prvo na Akademiji u Budimpešti, da bi 1912. otišao u Pariz, Dobrović je rano za ovdašnje prilike uspeo ili pokušao da savlada ne samo sezanim već i postkubizam, kao i da te kubističke slike još brže uništi. (Čupić 2003, 28) Sve to najkasnije do 1919. godine. Ostao je samo jedan broj crteža, kao što su *Sedeći ženski akt* (1913) ili *Studija ženskog akta* (1913). Ostale su i sezanovske kompozicije *Mrtva priroda sa narandžama* (1914), *Mrtva priroda na belom sa karanfilima* (1916), *Mrtva priroda sa jabukama* (1917) i dr. Mrtve prirode su rigorozne u kompoziciji, ali ne postižu labilnost i kinetiku Sezaneve dvodimenzionalnosti. Ipak ih izvodi kao sledbenik, lišen svake emocije i besprekorno, kao da stvara omaž Sezanu. Neke od tih radova godine 1921. izlaže na drugoj izložbi



Petar Dobrović, *Sedeći ženski akt*, 1913, olovka na papiru, vl. Galerija Petra Dobrovića, Kuća legata, Beograd

⁴ Najraniji portret Josipa Broza uradio je Moša Pijade (1890–1957) u zatvoru u Lepoglavi 1930. godine. Susret Moše Pijade i Josipa Broza omogućen je razmeštanjem, tj. razbijanjem grupe dobro organizovanih sremskomitrovačkih političkih zatvorenika u različite zatvore. Pijade je februara 1930. prebačen u Lepoglavu. Tita je upoznao odmah po dolasku u zatvor. Više u: Merenik 2009.

Grupe umetnika i sukobljava se sa kritičarem Bogdanom Popovićem, velikim protivnikom nove umetnosti. Ali za brzog Dobrovića je vreme da krene dalje: „U mladim godinama sam bio impresionist. Kao kubist, tražio sam bitne oblike prostora i boja [...] danas vidim da u svojim radovima treba nanovo da sprovedem čisto slikarska načela, jer mislim da u pravom revolucionaru žive svi rezultati prošlih vremena, a njegovo treba da nosi mogućnost budućega.“ (Протић 1970) Dobrović će ubrzo krenuti tim putem traženja sopstvene slike. Tokom tridesetih, uz briljantne portrete, Dobrović je, istražujući dominaciju jake i čiste boje u slici, stvorio ogroman opus pejzaža i veduta, koloraturnih bravura u predstavama Dubrovnika, Hvara, Venecije... slikao je maslinjake i plaže, kasapnice i stare kuće, istorijske topose Dubrovnika... Našao je svoju sliku, svoje mitsko mesto i sebe uzdigao kroz ljubav i mit – Jadrana i Mediterana.

Milan Konjović – u inat Pikasu

Na Milana Konjovića (1898–1993), koji je najpre otišao u Prag, kod Vlaha Bukovca (Bukovca je napustio posle jednog sukoba oko korekcije crteža), u početku je izrazito snažno delovao češki kubizam, naročito od 1920, kada je priređena posthumna izložba Bohumila Kubište. Od te godine i Konjović počinje sa sezaniističko-kubističkim eksperimentom, videće se kasnije, sasvim nesaobraženim sa njegovim slikarskim afinitetima i temperamentom. Godine 1922. nastaje serija kubističkih slika, koje su mu očigledno bile izazov, ali ne i trajnije opredeljenje. Primerenije je da ih posmatramo kao dug češkom školovanju i Kubišti. To su *Siva mrtva priroda*, *Mrtva priroda*, *Kubistička mrtva priroda*, *Portret Kotura* (potonje uz očigledno kolebanje ka nemačkom ekspresionizmu). „Konjović je jednom rekao da su te slike njegov obračun s Pikasom.“ (Trifunović 1990, 23–25) Velika šteta, jer su te mrtve prirode među najboljim kubističkim ostvarenjima u srpskom slikarstvu. Za nastavak tog puta trebalo je Konjoviću više posvećenosti, hrabrosti, i odricanja od „središnjeg

puta“ novog realizma i klasicizma kojima se vrlo brzo okrenuo. Godine 1924. se obreo kod Andrea Lota. Tu je ostao dve nedelje, okrenuvši se sasvim klasicističkim evokacijama novog realizma. Godine 1923. slika „tvrd, čvrsto, utegnuto“. (Trifunović 1990, 23–25) Boravio je najpre u Pragu, a zatim slikao na Braču i na Moravi. *Autoportret s cigaretom* (1923) dvadesetpetogodišnjaka Milana Konjovića nastaje u prelomnim godinama za njegovo prvo slikarsko



Milan Konjović, *Siva mrtva priroda*, 1922, ulje na platnu, vl. Galerija Milan Konjović, Sombor

sazrevanje, u godini između kubističkih eksperimenata i docnijih sklonosti francuskom tipu novog realizma i „povratka redu”. Prekretnica i kolebanje, „u besnom samomučenju svojstvenom našim ljudima da žele da osvoje ono što nije njihova oblast” (Trifunović 1990, 29), što se sve čita na licu *Autoportreta*, kod Konjovića će, nakon kratkog boravka kod Lota i perioda „forme”, izazvati pobunu sputanog duha i odvesti ga ka drugom i konačnom, žudnom, strasnom kolorizmu oslobođenog gesta i forme, koji će dalje, žestinom svog temperamenta, usavršavati do kraja života. Nomadske avanture, neodlučnosti i „samomučenja“ avangardnih dvadesetih ostale su iza njega, dok je brza zvezda repatica hrlila ka građenju mita o slikaru vojvođanske ravnice. „Kao dete“ – kaže on – „voleo sam prirodu, odlazio na očev salaš i želeo da obrađujem zemlju [...] Zemlju volim i danas, često je slikam i smatram da su *moji doživljaji iz detinjstva bili i ostali odlučujući za moj rad.*“ (Trifunović 1990, 31)



Milan Konjović, *Autoportret sa cigaretom*, 1923, ulje na platnu, 1923, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

Ivan Radović – eksplozija kubo-ekspresionizma

Pod uticajem prijatelja Milana Konjovića, Ivan Radović (1894–1973) se 1917. godine upisao na peštansku Akademiju. U vreme peštanskih studija, radi i u koloniji u Nađbanji, između ostalih i sa Zorom Petrović. (Ђармати 2020) Potom se, 1919, pridružio Konjoviću u Pragu. Studije prekida 1920. i odlazi u Italiju i Pariz. U periodu 1919–1924. Radović stvara niz avangardnih dela – brojnih slika, autoportreta i velikog broja kubizovanih ili kubističkih crteža i apstraktnih kompozicija (pr. *Apstraktna kompozicija* iz 1923), akvarela i kolaža, o kojima je malo pisano, jer su prevagu odnela njegova dela po dolasku u Beograd 1928 – portreti beogradske građanstine, privatni i intimni prostori i skoro već mitska serija banatskih/somborskih motiva.

Iako se u historiografiji gotovo insistira da je Radović u ranim dvadesetim (do oko 1927/28) čisti ekspresionista, ipak bi se moralo imati u vidu njegovo interesovanje za češki kubizam i poznavanje dela Kubište. Istina je da je *Autoportret*



Ivan Radović, *Grad*, 1921, ulje na platnu, privatno vlasništvo

Što uistinu jeste čisti ekspresionizam. Kao i u slučaju Konjovića, napuštanje ovakvih eksperimenata velika je šteta i po srpsko slikarstvo, a možda i po Radovića, najjačeg i najsamosvojnijeg kubo-ekspresioniste tog revolucionarnog perioda. I Radović će, kao i Bijelić, preći zavojit put, kako pre, tako i tokom tridesetih. Od čistih apstraktnih predela, kolaža i apstraktnih kompozicija koje radi ranih dvadesetih, preko nedovoljno izučenog i začudnog „manirističkog“, „elgrekovskog“ i nadrealnog novog realizma oko 1925, on se od 1928. godine, po prelasku iz Sombora u Beograd, posvećuje tzv. „naivističkom žanru“, postajući slikar Banata iz Beograda. Kao Bijelić, koji je postao slikar imaginarne Bosne tek u Beogradu. Međutim Radović, društveni autsajder, u jednom turbulentnom trenutku svog života priključuje se eliti i tokom tridesetih godina postaje njen traženi portretista. Kao i kod Bijelića, „mimo luksuza i bogatstva“ postoje paralelni tokovi – „naivizam“ i seoski prizori, ekspresionizam koji nas najpre može asociirati na drezdenski *Most*, ali i jedna vrsta „bonarovštine“ koja ga je svrstala u koš „intimizma“ srpskog slikarstva tridesetih da iz tog koša, nažalost, nikad ne izađe. Zbog „intimizma“ zanemaren



Ivan Radović, *Kuće*, 1922, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

iz 1919. urađen u maniru vrhunskog ekspresionizma. Međutim, kubizovani crteži aktova iz 1920. su nedvosmisleno u postkubizmu, a dve važne slike perioda *Kuće* i *Pogled sa okruglim krošnjama* (obe iz 1922) na delikatan način sintetišu saznanja i eksperimente sa ekspresionizmom i kubizmom istovremeno – formom, uzdržanom mrkom bojom, atmosferom. Za kubo-ekspresionizam najindikativnija je malo znana slika *Grad* iz 1921. godine, u čiju je dinamičnu i kinetičku kompoziciju sa predstavom grada uveo centrifugalnu silu ili vrtešku – grad se okreće sam oko sebe, iskrivljenih tornjeva, zgrada i krovova, kao zarotirana scenografija Metropolis (1927) pre Metropolis.⁵

5 Ovoj slici srodan crtež olovkom radi Dušan Janković – *Pariz*, 1926. godine.

je njegov vrhunski rad iz dvadesetih godina. Odlična slika *Rumunski seljak u vagonu III klase* (1931), daleko od dvadesetih koliko se uopšte može zamisliti, to svakako nije, osim ako je u pitanju „socijalni intimizam“ koji neguje i njegov prijatelj Ivan Tabaković veoma srodnim temama u istom periodu. Svi su ti Banati, imaginarni, nastali u Beogradu. ... *III klasa* zaokružuje Radovićevu složenu, aktivnu, živopisnu prirodu i još složenije i živopisnije trajektorije njegove umetnosti, budući jedno od najautentičnijih njegovih dela nakon dvadesetih, lišeno „bonarovštine“, lepih enterijera, pažljivo odabranih tonaliteta, ogoljena, čista i precizna. Povodom Radovićeve izložbe u „osnovnoj školi kod Saborne Crkve“ 1926, Branko Popović je zapisao: „Njega interesuje čovek kao ličnost; čovek kao tip; kao plastična forma, kao materija, kao grupa u pokretu i prostoru; mrtva priroda kao plastika i kao materija; priroda kao materija, kao masa, kao prostor. To su elementi slikarstva. [...] Mnoge studije i crteži dopunjavaju sliku ovih odvažnih i iskrenih umetničkih ekspedicija. Pri tome se Radović [...] drži samo nekoliko osnovnih elemenata slikarstva. U tome je njegova modernost.“ (Popović 2004, 206–207)

Sava Šumanović – „najviše kubist među našim slikarima“

U Parizu je slikar Andre Lot (blizak kubistima, no nikada u vrhu tog pokreta i smatran za „drugorazrednog“ kubistu) i izvrsni pedagog.⁶ Vrlo brzo u njegovoj školi, ateljeu, pojavio se, iz Zagreba, daroviti i posvećeni Sava Šumanović (1896–1942). On je 1918. završio u Zagrebu Višu školu za umjetnost i obrt. Godine 1920. priredio je drugu samostalnu izložbu u Muzeju za umjetnost i obrt. Izložba je doživela uspeh i on se septembra 1920. godine obreo u Parizu. Krajem 1920/početak 1921. našao se kod Andrea Lota. Tokom tog tromesečnog kursa, kada nastaje brojna produkcija crteža, skica, oko pedeset slika, on važi, po Lotovim rečima, za njegovog „najboljeg đaka“. Vraća se u Zagreb. Izložba koju je tada (1921) priredio bila je, po mišljenju publike i kritike, potpuni fijasko, iako je tada, svojim „kubističkim novotarijama“ prvi put na ovim prostorima pokazao hrabri, snažni, progresivni stav o slici i slikarstvu. Danas te slike slove, s pravom, za najveće iskorake kako srpskog i hrvatskog slikarstva tako i Šumanovićevog dela načelno.

6 Andre Lot (Lhote) (1885–1962) je jedan od najuticajnijih likovnih pedagoga prve polovine XX veka. On se iz rodnog Bordoa doselio u Pariz 1906. godine. U početku je slikao u duhu fovizma. To se promenilo pošto je video Sezanovu retrospektivu 1907. godine. Posle Velikog rata (1917, kada je demobilisan) dobija podršku galeriste Leonsa Rozenberga (*Galerie de L'Effort Moderne*), koji sakuplja, izlaže i prodaje kubizam. Tu ulogu je preuzeo od Danijela Kanvajlera kome je Francuska, kao nemačkom državljaninu koji je rat proveo u neutralnoj Švajcarskoj (uistinu bežeći od nemačke mobilizacije), zatvorila galeriju, konfiskovala čitavu kolekciju i koji je nakon rata silom prilika prestao da radi sa slikarima kubistima. Izvor: <http://www.metmuseum.org/research/leonard-lauder-research-center/programs-and-resources/index-of-cubist-art-collectors/Lhote>; i <http://andre-Lhote.org/>



Sava Šumanović, *Kompozicija sa satom (Mrtva priroda sa satom)*, 1921, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd



Sava Šumanović, *Mornar na molu (Lađar)*, 1921/22, ulje na platnu, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

Kao najveći srpski slikar akta, Šumanović još od prvih boravaka u Zagrebu stvara, u svom tematski heterogenom delu, sopstvenu tipologiju akta i kupačice. Najraniji, iz 1921, vezani su za postkubističko-lotovsku modulaciju, konstrukciju kompozicije, poput *Tri ženska poluakta* (1921) ili *Žena kraj jezera* (1921). One, međutim, ne donose takav stilski i estetski napredak i slikarski avangardizam, „estetiku suviše stvarnog“, kao istovremene postkubističke *Vijadukt* i *Most i grad* (obe 1921), *Skulptor u ateljeu* (1921), *Kompozicija sa satom* (1921), *U planini* (1921), *Italiski motiv – crveni predeo* (1921). One se u srpskoj i hrvatskoj istoriografiji i teoriji visokog modernizma i formalizma bez izuzetka izdvajaju, prepoznaju kao najvrednija, kao trenutak radikalne likovne eksperimentacije u jugoslovenskom slikarstvu s početka dvadesetih godina XX veka. Neposredno pre Šumanovićevih kubističkih dela iz 1921. godine, uticajni Lot 1920. slika *Portret žene sa šeširom (Portrait au Chapeau)*, *Mornara sa harmonikom (Le Marin a l' Accordéon)* i, za razumevanje koncepta slike koju podučava u svojoj školi, važnu alegoriju *Duh i Materija (L' Esprit et la Matière) – Slikar i njegov model*. U potonjoj se pojavljuje senka umetnika sa lulom u ustima. Još jedan motiv ili detalj koji će Šumanović, uz mornara, akt sa ogledalom i sl. prihvatiti neposredno od učitelja u ranom pariskom periodu (pr. *Skulptor u ateljeu*).⁷ Iz konstruktivno-kubi-

7 Lotova bibliografija, koja broji na desetine rasprava i likovnih kritika, u srpskoj sredini ostala je gotovo nepoznata. On je od 1918. do 1940. godine pisao likovne kritike za *Nouvelle Revue Française*, već 1922. objavljuje tekst o Žoržu Sera u ediciji malih monografija *Valori Plastici*, a kasnije i uticajne rasprave *La Peinture, le cœur et l'esprit* (1936), *Traité du paysage* (1939), *Traité de la figure* (1950) i druge. Oba traktata, *O pejzažu* i *O figuri* naglašeno insistiraju na kompozicionim, formalnim i tehničko-tehnološkim postupcima slike: crtežu, liniji, boji, kompoziciji, ritmu, proporciji i sl. Njegov pedagoški metod bio je utemeljen u supremaciji komponovanja, konstrukcije kompozicije po preciznim geometrijskim pravilima – principima dinamične simetrije i zlatnog preseka. Može

stičkih, monohromnih i tamne game dela poput pomenutih *Vijadukt* i *Most i grad*, *Kompozicija sa satom*, *U planini*, *Italski motiv – crveni predeo*, razviće se istovremeno Savine gigantske kompozicije masivnog, statičnog, izrazito geometrizovanog skulptoralnog modelovanja: *Na bunaru* (1921), *Lađar (Mornar na molu, 1921/22)* i *Pastirica* (1921). Umesto mrtve prirode i pejzaža ili vedute, Šumanovićev skulptoralni, moćni stil ljudske figure izrodio je tipologiju nadmoćne figure, kubizovanog natčoveka i tome srodan koncept monumentalnog stila. Stamenost sintetičko-kubističkih oblika u tim delima takođe će imati formativni uticaj na Šumanovićeve slike iz 1921. i nešto kasnije. Do 1925/26. godine Šumanović je dovršio neka od najuspešnijih dela koja ga u stilistici figure i forme diskretno udaljavaju od izvornog lotovskog postkubizma, no ipak zadržavaju strogu „klesanu“ formu. On ih koloristički i različitim detaljima „umekšava“ – *Pastirica* (1924), *Beračice, Koncert u polju* (obe iz 1925). Vrhunac tog stila predstavljaju *Žene na obali jezera*, *Pastoralna* (obe iz 1923) i *Varijacija na antičku temu* (1923/24) i pozna *Dva akta* (1926). I tu je bio kraj Šumanovićeve strogosti spram kubo-forme. Iako nema puno hvale za Šumanovića, prečesto pominjući reč „dekorativan“ i „nenahranjene slike“ (smatrajući da Šumanović ima veliki potencijal da se dalje razvija kao slikar, što je bilo tačno i vidovito zapažanje), Popović 1922. povodom Pete jugoslovenske umetničke izložbe ipak zaključuje: „On je najviše kubist među našim slikarima.“ (Поповић 2004, 163)

Bijelić – dekomponovanje forme i simfonija boje

Druga i ne manje važna pojava oko 1921. jesu delo i slike Jovana Bijelića. Od 1909. godine školuje se na Akademiji u Krakovu. Ka savremenim umetničkim tendencijama uputio ga je njegov profesor Jozef Pankijevič. Protić tvrdi da su sva estetička pomeranja u Krakovu (divizionizam, ekspresionizam, futurizam, kubizam, ekspresionizam i secesija), naročito u okrilju grupe Forma (1917) uticala na Bijelićev rad iz perioda 1919–1920. godine. (Протић 1970, 154–155) Godine 1913. stiže u Pariz, gde se upoznaje i sa kubizmom. Tu ga zatiče Sarajevski atentat i početak rata. Težeći da po svaku cenu izbegne mobilizaciju u austrougarsku vojsku, on se na kraju nastanjuje u Krakovu, a od 1917. u Bihaću, i za taj period je karakteristična Bijelićeva „sezanistička“ faza. Plod evolucije tog slikarstva je *Planinski predeo* (1920). U slikama iz 1920–1921. vidan je uticaj Kandinskog i dela *O duhovnom u umetnosti*, koje je Bijelić poznao, kao i Franca Marka. *Apstraktni predeo* i *Borba dana i noći* su ključni primeri idejno-kompozicione sinteze Bijelić–Kandinski–Mark. Posebno se ističu forme čije vizuelno i duhovno značenje tumači Kandinski – odnosi forme i boje, dinamika formalnih elemenata slike, dejstvo dijagonala, horizontala, vertikala, špiceva, odnosi oblog i oštrog, odnosi svetlog i tamnog itd. Iako Protić tvrdi (Протић 1970, 156) da su „slike iz ovog perioda značajnije po programu nego po ostvarenju“,

se pretpostaviti da je te ideje prenosio svojim učenicima od početka. Iako kod Lota uči jedno kraće vreme, Šumanović je očigledno bio prijemčiv i sam sklon sličnim idejama.



Jovan Bijelić, *Apstraktni predeo (Egzotični pejzaž)*, 1920, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

sintezi sa muzikom kao kod Kandinskog, ali teži spoju sa čvrstim, logičnim ritmom, „plesom“ formi kako piktoralnih tako i simboličkih vrednosti. One su, u tom pogledu, i u ostvarenju izvrsne i osobite. Nijedan umetnik, do Bijelić, nije u Srbiju doneo sopstvenu autonomnu slikarsku viziju učenja Kandinskog – primenivši je znalački i vešto, kao nikad prekinuti ritam. Po ovome se Bijelić apsolutno izdvaja i od lotovaca i od drugih slikarskih inovacijskih i avangardnih težnji srpskih slikara.

Bijeliću su podsticaj bili i rani nemački ekspresionisti, pre svega oni koje je imao prilike da vidi u drezdenskoj Galeriji novih majstora. Put ka figuralnom otvara slikom *Ljubavnici u pejzažu* (1921). Početkom rada na slikama kao *Vareš* (1921) i docnijima, on, odan prirodi i imaginarnom pejzažu Bosne, napušta revolucionarni trend apstrakcije pod nemačko-ekspresionističkim uplivima koji ga je svojevremeno kratkotrajno proslavio, završivši u 10. broju glasila *Zenit* kao delo („jedinog“) srpskog avangardnog slikara. *Borba dana i noći* bila je u Micićevom vlasništvu do kraja njegovog života. No, ako je ta slava bila kratkog veka, s vremenom se



Jovan Bijelić, *Borba dana i noći*, 1921, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

s time se ne možemo sasvim složiti. S njim se ne bi složio ni Ljubomir Micić, koji u tekstu „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, objavljenom u 10. broju časopisa *Zenit* 1921, piše: „Bijelić je jedini ekspresionista u nas. Osetio je boju kao muziku, i daje je u svojim slikama kao simfoniju.“ (Micić, 1921, 11–14) Dakako da su one programski veoma jake i da ukazuju da je Bijelić savladao najvažniju lekciju – autonomiju i dvodimenzionalnost slikanog polja, ekstremnu dinamiku kompozicije, koja, možda, ne teži značaj ovih slika – slepe ulice projekta nedovršene srpske moderne – podigao do neslučenih visina, kao eksperiment, kao eksces, kao ponos savladavanja novog slikarskog jezika.

Period posle 1925/26. je, kao i kod drugih slikara (Šumanović, Radović, Konjović i dr.) označio jednu sasvim novu putanju. Kada je Bijelić 1926. godine, sa Veljkom Stanojevićem, dobio narudžbu za istorijske slike Doma Garde, a koje je Milan Kašanin proglasio za „početak obnove istorijskog slikarstva“ (Трифуновић, 1973, 115–116) (usred moderne i sa elementima mo-

dernog stila), bio je to kraj Bijelića avangardiste. Počinjala je nova etapa koja je u četvrtoj deceniji donela sasvim drugačija, pa i komercijalnija, ostvarenja. To ga neće omesti da, naročito po dolasku u Beograd, od kraja dvadesetih postane „odusevljeni slikar periferije“ (Čuprić 2014, 15), da bi tridesetih (od oko 1935. do oko 1945), radio seriju pejzaža iz Bosne, u koju se, po dolasku u Beograd, više nije vraćao. „Sve te Bosne nastaju u Beogradu.“ (Čuprić 2014, 27) Bosanski pejzaž rađen je sećanjem, nostalgijom, fantazijom, kao podloga za Bijelićeve koloraturne bravure sve dok nije prerastao u Bijelićev tip slike i svojevrсни mit srpskog slikarstva, nakon čega se izgubilo pravo saznanje o poreklu, motivu i mestu nastanka ovih slika.

Mihailo S. Petrov – dete avangarde

Mihailo S. Petrov (1902–1983) oko 1921. napušta Umetničku školu u Beogradu i započinje kratkotrajne studije u Krakovu, odlazeći i u Beč i Pariz. Školovanje u Krakovu nastavlja 1923. godine. U Beču 1921. sreće Jovana Bijelića i upoznaje se sa nemačkim ekspresionizmom i delom Vasilija Kandinskog, tako da 1922. godine, u svojoj dvadesetoj godini, prevodi *Slikarstvo kao čista umetnost* Kandinskog i objavljuje ga u drugom broju časopisa *Misao*. Svoje prve grafike – linoreze objavio je u časopisu *Zenit* 1921. godine. Jedno od najistaknutijih njegovih ekspresionističkih dela – linorez *Autoportret s lulom* radio je kao devetnaestogodišnjak, u naletu mladalačkih ideala, avangardističkog delovanja i bliskosti sa *Zenitom* (autoportret je objavljen u šestom broju 1921. godine). Postoji i postkubistički istoimeni autoportret u tehnici tempere na kartonu iz 1922. godine, kao i niz autoportreta iz zrelih Petrovljevih godina, koje radi s vremena na vreme. Ovaj je prvi koji ide u korak sa avangardom dvadesetih i *Zenitom*, na svoj način antireprezentacijski (formalno), no suštinski adolescentski tašt, u prolaznoj, ali nezaobilaznoj etapi njegovog budućeg umetničkog i političkog delovanja. Tokom 1921. radi i linoreze *Predeo* i *Ritam*, a 1922. *Mostovi*, *Kompozicija II*, *Začarani krugovi* i *Zenitu u počast* i dr. Izuzetno aktivan, on saraduje sa Aleksićem u *Dada Tanku*, novosadskom (na mađarskom jeziku) časopisu *Ut*. Petrov nije isključivo vezan za *Zenit*, što mu Micić i zamera, pa tokom



Mihailo S. Petrov, *Autoportret sa lulom*, 1921, linorez na papiru, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad



Mihailo S. Petrov, *Plakat za prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti*, 1924, hartija, vl. Narodni muzej, Beograd

познато где се налази) и његов колажирани плакат за *Зенитову* међународну изложбу нове уметности 1924. године указују да су контакти ипак постојали и касније.“ (Subotić 2004)

1922. dolazi do prekida saradnje i na momente oštre prepiske (sačuvana samo Petrovljeva pisma)⁸. On je „обележио прву развојну фазу зенитизма (1921), још увек надахнуту експресионизмом, али испуњену и утицајима кубизма и дадаизма, и футуристичким захтевом за динамиком форме; Изразити црно-бели контрасти његових линореза, од којих су поједини рађени као програмски, и намењени непосредном штампању у часопису, затим симбиоза са поезијом, асоцијативни карактер његових фигуративних представа – у апсолутном су дисконтинуитету са српском графиком тога времена. Након радова *Аутопортрет са лулом*, *Фрагмент наших грехова (Данашњи звук)*, *Линолеум*, *Ритам*, *Зенит* (*Зенит*, бр. 6, 8, 9, 10), Мицић раскида сарадњу са Петровом. [...] Међутим, Петровљеви портрети Пољанског и Мицића⁹ у цртежу (за један рад, објављен у *Зениту*, бр. 25, није

Ljubomir Micić, Zenit 1921. i slikarstvo – novo i slućeno

Zenit, osnovan 1921. u Zagrebu, gde je funkcionisao do 1923, do preseljenja u Beograd, u prvoj godini svog izlaženja, u 10 brojeva, pod uredničkom vizijom Ljubomira Micića (1895–1971), gotovo isključivo je bio posvećen ekspresionizmu – posttraumatskom umetničkom govoru po završetku Velikog rata. „Na prvom mestu nalazi se želja ekspresionista za duhovnom obnovom čovečanstva vraćanjem na ono što suštinski označava novu formu ideala humaniteta. Ovakav utopijski mesijanizam kolebao se kod njih između idealističko-patetičke vere u čovečanstvo i nihilističke skepse prema njenoj realnosti, između etosa dobrote koja sve izmiruje i volje za uništavajućom borbom ne bi li se ostvario nov, bolji poredak u svetu. Naravno, opšti

8 Više videti u: Merenik 2019, 23–51.

9 Oko ovih portreta se vodi žustra prepiska, jer Petrov tvrdi da ga Micić nije pitao za saglasnost da portrete izlaže. Ibid.

poziv za vraćanje na ono što je suštinsko, što je ljudsko – koliko god ovaj poziv pesnika pojedinca snažno odjekivao – nije bio dovoljan da se društveni konflikti uklone i da se spase čovečanstvo.“ (Konstantinović 1967, 65) Zenit odjekuje kroz ove reči: između utopijskog mesijanizma i volje za uništavajućom borbom. Tu ne samo da je suština celog pokreta 1921–1926. već je i geslo najranije, ekspresionističke etape. Na tom tragu, mesijanizma, preteće kritike, volje za uništavajućom borbom pozicionira se i Golov Zenitistički manifest, kao i, uz naglašeni mesijanizam, Micićev tekst „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“ (1925). U skladu sa tim Micić i drugovi kreiraju i vizuelni identitet, ideološku matricu i izbor umetnika za svoju Internacionalnu reviju. „Први бројеви *Зенита* са написима и репродукцијама експресионистичке оријентације истичу у први план тадашње младе сликаре ван официјелних кругова, крајње индивидуалистички и критички расположене према грађанском друштву почетка 20. века.“ (Subotić 2004)

U toj fazi najistaknutije je, namenski rađeno, delo Mihaila Petrova, o čemu je ovde već bilo reči. Pored Petrova, nosećeg stvaraoca najranije faze *Zenita*, Micić objavljuje i dela Vilka Gecana, Jovana Bijelića, Egona Šilea (Egon Schiele), Rolfa Henkla (Rolf Henkl), Karija Hauzera (Carry Hauser), Jakoba fon Hemskerka (Jacob van Heemskerck). Imavši šta da kaže o našim umetnicima i rekavši to, imavši šta da kaže o ekspresionizmu i rekavši, već od 1922. godine, *Zenit* se sve više posvećuje ruskoj umetnosti: ponajviše konstruktivizmu, publikuje Tatlinov nacrt zdanja *Spomenik Trećoj internacionali*, a od 14. broja usredsređuje se na ruski revolucionarni umetnički eksperiment, tačnije, na predstavnike ruske avangarde.

Zaključak – „Hvala ti, Srbijo lepa“

„Ah, zaboravih da je neki nepoznati idiot prošle godine u štampi tvrdio kako Dobrović ne ume da crta“, piše 1921. godine Rastko Petrović u jednom od najvažnijih tekstova međuratne likovne kritike (Petrović 1921). „(Ne)Umeti crtati“ je metafora rane faze netrpeljivog, konfliktnog odnosa dveju estetika: tradicionalizma,



Ljubomir Micić ispred Plakata za prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti, Beograd 1925.

koji do '21. još ni uticaje impresionizma nije bio u stanju da prihvati, i „estetike suviše stvarnog“, nove estetike vizuelnog izražavanja koja je donosila ideje samostalne slikarske stvarnosti i autonomije slike.

Godina 1921. je, kao u jednom dahu, izbacila čitav niz remek-dela koja se danas smatraju najvažnijim primerima moderne slike u srpskoj kulturi prve polovine XX veka. Zašto? Jer su još od starije generacije, predvođene samosvojnim delom Nadežde Petrović, a naročito u mlađoj generaciji koja deluje ranih dvadesetih, savladani ključni postulati moderne slike izrasle iz avangardnog mišljenja i pomenutog eksperimenta: dvodimenzionalnost, nedeskriptivnost, antimimezis, pikturalna a ne izvanslikarska naracija, konstruktivni pristup kompoziciji slike, poimanje slike za sebe i po sebi i njeno izdvajanje kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe. I nije toliko važno jesu li te pouke stigle od Sezana, Gogena, Kandinskog, Lota, Kubište, šturmovaca... I nije važno što posle 1925/26. vidimo bele vaze, šidske aktove, bosanske pejzaže, vojvođanski žanr i mediteranski mit... apsolutno je najvažnije da su pouke savladane na način da se dalje moglo krenuti primenom tih postulata, od kojih su dvodimenzionalnost i izdvajanje slike kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe najjača dostignuća.

Ni vizionarski modernizam Bijelića, Radovića, Šumanovića, ni Petrovljev i Micićev politički obojeni avangardni radikalizam nisu naišli na šire razumevanje kulturne sredine. Stoga se dela iz perioda ranih dvadesetih godina smatraju tek i jedino eksperimentima, slepom ulicom – ona nisu imala dovoljan uticaj na umetnost svoga doba. Nisu bolje prošla ni nakon 1945. godine – kada su ih ideolozi socijalističkog realizma posmatrali kao sastavni deo buržoaske umetnosti poraženog režima. Rastko Petrović je 1921. tvrdio da „danas imamo slikarsku falangu kojom se možemo pokazati pred Evropom“ (Петровић 1921). Recepcija umetnosti o kojoj piše Petrović jeste recepcija moderne i avangarde. Ona je bila uslovljena trenutnim mogućnostima i sposobnostima sredine da uzore prepozna i asimiluje, kupovnim prohtevima i ukusom više građanske klase u usponu, a manje same intelektualne elite, ali je zavisila i od interesa i strategija kulturne politike datog trenutka. Umetnički avangardni bilo slikarski bilo multimedijiski poduhvat oko 1921. nije uspeo da sredini nametne promenu ideje slike, ideju promene života, ukusa, razumevanja, prihvatanja te umetnosti, umetničkog sistema, konstrukta, promenu paradigme i njegovog novog, toj i takvoj sredini „ulepšanog sveta“ potpuno nerazumljivog, neprihvatljivog, uznemirujućeg jezika. Bio je zastrašujuće nov, taj jezik, taj govor, ta na momente besna dreka, a zvonio je na uzbunu, na mogućnost gubitka starog, ušuškano, udobnog sveta. Suviše je podsećao na nedavnu Revoluciju i izazivao je nemir. Zato je trebalo da ostane ignorisan, nevidljiv i anoniman.

Literatura

- Чалић, Мари-Жанин. *Социјална историја Србије 1815–1941*. Београд: СЛИО, 2004.
- Ћурић, Simona. *Petar Dobrović*. Београд: Prosveta, 2003.
- Чупић, Симона. *Београд Јована Бјелића*. Београд: Галерија САНУ, 2014.
- Бармати, Марта. *Пејтански ђаци*. Нови Сад: СЗПБ, 2020.
- Тетковић, Вјекослав. *Иван Радовић*. Нови Сад: Академија уметности, Матица српска, 1989.
- Konstantinović, Zoran. *Ekspressionizam*. Cetinje: Obod, 1967.
- Merenik, Lidija. „Kultura zaborava. Jugoslovenska umetnost i kulturna politika oko 1945. i njena sudbina pola veka kasnije na primeru portreta Josipa Broza Tita“, u: *Kultura sjećanja: 1945*. Banja Luka: Friedrich Ebert Stiftung, 2009, 127–141.
- Merenik, Sofija. „Odabrana pisma iz zaostavštine Ljubomira Micića. Petrov, Klek i Kandinski pišu Miciću.“ *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 15 (2019): 23–51.
- Micić, Ljubomir. „Savremeno novo i slućeno slikarstvo.“ *Ženit* 10 (1921).
- Нешовић, Слободан. *Моша Пијаде и његово време*. Београд, 1968.
- Петровић, Растко. „Изложба Бијелића, Добровића и Миличића.“ *Радикал*, г. I, бр. 22, 25 (1921).
- Petrović, Rastko. „Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti“, *Eseji, kritike*, 5. Београд: Музеј савремене уметности, 1995.
- Поповић, Бранко. *Ликовне критике, огледи, студије*, В. Розић (прир). Ужице: Градска галерија, 2004.
- Prag i srpski slikari <https://www.youtube.com/watch?v=7-1QigDjRMI> (12.10.2020)
- Protić, Miodrag B. (ur.). *Трећа деценија*. Београд: Музеј савремене уметности, 1967.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, I. Београд: Нолит, 1970.
- Розић, Владимир. *Бранко Поповић*. Београд: САНУ, 1996.
- Суботић, Ирина и Голубовић, Видосава. *ЗЕНИТ 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност библиотеке Србије, Загреб: СКД Просвјета, 2008.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.
- Trifunović, Lazar. *Stvarnost i mit u slikarstvu Milana Konjovića*. Sombor: Galerija „Milan Konjović“, 1990.

Lidija Merenik
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

MAPPING 1921. THE CENTENARY OF REFORMATIVE AND AVANT-GARDE PHENOMENA, PROTAGONISTS AND MOVEMENTS IN SERBIAN ART

Summary:

The aim of this article is to map the avant-garde and reformative phenomena, protagonists and movements in Serbian art around 1921. Almost breathtakingly, during 1921 a series of masterpieces were created, which are considered the most significant examples of modern painting in Serbian culture of the first half of 20th century, as well as the avant-garde movement around Ljubomic Micić and the art magazine Zenit. Painters Jovan Bijelić, Sava Šumanović, Petar Dobrović and Milan Konjović (along the exemplary predecessors Branko Popović and Moša Pijade) who were active in early 1920s, mastered the fundamental postulates of modernist painting that stem from avant-garde thinking and reformative experiment: flatness, non-descriptiveness, anti-mimesis, constructive principle in painting composition, self-reflectivity of painting, its declaration as autonomous reality and self-reflective object. It is of utmost importance that the lessons had been mastered in a way to continue with their application, among which the flatness and the declaration of painting as autonomous reality, as a self-reflective object present the greatest achievements.

Keywords:

avant-garde, modernism, 1920s, Zenit, Jovan Bijelić, Ivan Radović, Sava Šumanović, Milan Konjović

PRIMLJENO / RECEIVED: 12. 10. 2020.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 26. 10. 2020.