

Универзитет уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1861028K

УДК 7(497.11)“1930/1940”

75.071.1 Кујачић М.

стручни рад

АВАНГАРДА И КРИТИЧКИ РЕАЛИЗАМ

ФРАГМЕНТИ О КОНТИНУИТЕТИМА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

Сажетак: *Послератна југословенска историјско-уметничка струка је предратну „социјалну уметност” уско, непрецизно, једнолинијски и превише тенденциозно везивала за догматски дефинисану уметност социјалистичког реализма. У таквој дихотомној визури, југословенски уметници у међуратном периоду су сврставани у „париску” (модернистичку, нетенденциозну и недогматску) или пак „харковску” (социјално „реалистичку”, партијску) струју. У раду се даје ново читање односа и међусобних утицаја на југословенској културно-уметничкој сцени између два светска рата, са посебним нагласком на односе уметности и политике. Истражују се односи зенитизма и надреализма, као критичких и еманципацијских авангардних уметничко-теоријских појава и уметности „критичког реализма” (Лукачев појам) која се везивала за праксу илегалне уметничке групе „Живот”, југословенског револуционарног друштвеног покрета и комунистичке партије. Читање поменутих односа отвара простор за комплексно сагледавање одређеног континуитета авангардних културно-уметничких пракси у измењеним друштвено-политичким околностима тридесетих година 20. века које одликује убрзана фашизација друштва и близина рата.*

Кључне речи: *авангарда, зенитизам, надреализам, социјална уметност, критички реализам*

Године 1932. године, уметник Мирко Кујачић је организовао самосталну изложбу у Павлићу *Цвијета Зузорић* на Калемегдану, у оквиру које је изложио два, за наше истраживање, специфична рада; на једном платну, премазаном белом бојом, поставио је изношене радничке цокуле док је на другом, „окачио” везу лука.¹ Први рад је назвао *Зимски мотив*, други *Корен београдске уметности*. Изложбу је пратио и каталог са Кујачићевим манифестом у коме се јавно изјашњава против владајућег стања у тадашњој ликовној уметности, критикујући између осталог и свој дотадашњи рад. Уметник се на отварању појавио у плавој радничкој кошуљи и пред публиком прочитао свој манифест, проглашавајући борбу против доминантних буржоаских концепција уметности, против чисте уметности, против уздизања уметничке личности, „против традиције”, „вечне лепоте” и „индивидуалистичке мисли”, а за „човечанску мисао”, „поезију напретка” и за колективну уметност правде.² Кујачићева изложба и *Манифест* имали су ефекат догађаја у Бадијувском смислу (Alain Badiou)³ на београдској прогресивној културно-уметничкој сцени; како можемо сазнати из тадашње дневне штампе и периодике велики број посетилаца је био присутан на самом отварању, док се данима након изложбе извештавало о „интересантном” догађају на Калемегдану.

Рад се враћа на примарну архивску грађу, како би покушао да избегне наслаге историчарско-уметничких и теоријских интерпретација које су настајале у периоду након Другог светског рата, условљеног хладноратовском политиком у међународном позицирању Југославије и њене културне политике. Таква перспектива је самим тим утицала и на доминантне модернистичке наративе о предратној „социјалној уметности”, углавном једнодимензионално тумачене кроз симплификовану дихотомију (уметничке) аутономије насупрот (партијске) хетерономије. У тако постављеном оквиру појаву „социјалне уметности” четврте деценије у југословенској уметности не треба читати у супротности са авангардним уметничким праксама претходних деценија, већ управо као њихов специфични континуитет. Јер, „социјална уметност”, то јест „критички реализам” (Лукачев термин)

1 Рад је писан у оквиру истраживања спроведеног на Интердисциплинарним докторским студијама Теорије уметности и медија, Универзитета уметности у Београду, као део дисертације под насловом „Теорија и пракса критичке левнице у југословенској култури (југословенска уметност између два светска рата и револуционарни друштвени покрет)”.

2 Кујачић, М. (1932) *Мој манифест*, Београд: Штампарско издавачко предузеће „Време”.

3 Видети: Бадију, А. (2013) *Budjenje istorije*, Београд: Centar za medije i komunikacije.

јесте наставак авангардних уметничких пракси, али у измењеним околностима, под којима се мења и сам (авангардни) уметнички језик, али и „спољашње” друштвено-политичке околности, које (друштвене) праксе уметности и револуције *поново* доводе у везу.⁴ У том смислу, „авангардно”⁵ се у уметности критичког реализма огледа у промени места и улоге уметности у измењеним политичким околностима и обостраној свести о нужности преклапања њихових пракси. У таквој ситуацији, револуционарни чин постаје борба уметника за промену средстава за производњу и производних услова рада. Унутар уметничког поља, борба за промену средстава за производњу дешава се преузимањем медија графике као оног који омогућава лаку доступност и масовну репродукцију⁶, док се борба за мењање производних услова рада дешава на плану организовања уметника и уметница за боље радне и животне услове. Оснивањем илегалне уметничке групе *Живот*⁷ у којој је Мирко Кујачић био једна од кључних фигура а која је била у вези са револуционарним друштвеним покретом (радничким, студентским, женским), иницирањем покрета *Бојкоташа* и *Салона независних*, серијом контра-изложби које су за циљ имале побољшање излагачких и радних услова у оквиру тада јединог званичног изложбеног простора у Београду, Павиљона *Цвијета Зузорић* на Калемегдану, те организовањем *левог уметничког фронта*, неминовно, оваква уметничка пракса имала је своје материјалне учинке и на политичком плану. Она је била само још један у низу (уметничких) доприноса политици Народног фронта која је водила ка хоризонту Народно-ослободилачке борбе и (настанку) социјалистичке Југославије.

4 Овде се наслањао на тезе о уметности и револуцији Гералда Раунига (Gerald Raunig), као и Џон Робертса (John Roberts). Видети: Raunig, G. (2006) *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Novi Sad: Kuda.org i Futura; Robert, J. (2015) *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso.

5 Појам авангардног употребљавам на начин како овај појам у новом читању формулише Џон Робертс, у којем поново ишчитава важност авангардних уметничких пракси. Видети: Robert, J. нав. дело.

6 Видети тезе Валтера Бењамина (Walter Benjamin) изнесене у тексту: Уметничко дело у веку своје техничке репродукције у: Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

7 Уметничка група *Живот* је основана 1934. године. Један од њених покретача је био управо Мирко Кујачић у чијем је атељеу група и била оформљена. Остали чланови и чланице групе или њихови сарадници у различитим временским периодима су били: Ђорђе Андрејевић Кун, Ђурђе Теодоровић, Драган Баја Бераковић, Јосип Бепо Бенковић, Радојица Живановић Нос, Владета Пиперски, Винко Грдан, Стеван Боднаров, Бранко Шотра, Бора Барух, Боба Ђорђевић, Вера Чохаџић, Данијел Озмо, Воја Димитријевић, Пиво Караматијевић, Моша Пијаде и други.

На примеру Мирка Кујачића и његовог односа са појединим протагонистима зенитизма и надреализма, истражујемо постојање авангардних тенденција у покрету „критичког реализма” четврте деценије 20. века, пре свега у Београду, али са свешћу о југословенском карактеру поменутих уметничких пракси. Док је у додир са зенитизмом дошао у Паризу преко директног контакта и дружења са Љубомиром Мицићем и његовим братом Бранком Ве Пољанским у периоду између 1926. и 1928. године, надреалистичке утицаје Кујачић је добијао нешто касније и то зближавањем са Радојицом Живановићем Ноем, по свом доласку у Београд из Париза. Иако су Мицић и зенитизам као покрет били оптуживани за (каснији) „србизам”, „десничарење” и „национализам”,⁸ у периоду излагања часописа (1921–1926) то је био еклектични и експериментални југословенски авангардни покрет који је критиковао буржоаско друштво и његове вредности, отворено артикулисао комунистичке идеје, промовисао совјетску авангардну уметност и европску лево оријентисану авангарду. Како сматра Сезгин Бојник (Sezgin Bojnik) који се у својој студији бавио детектовањем марксистичко-лењинистичких корена зенитизма анализирајући филм *Сплав Медузе* Карпа Године, комунизам зенитизма има смисла уколико се првенствено разуме као нешто што је културне, и специфично, синематске природе: „Овај културни – или уметнички – комунизам, истовремено ограничава политизацију авангардне уметности. Главни разлог тог ограничавања јесте разумевање комунизма као мржње према буржоазији, која замењује порицање марксистичко-лењинистичке теорије анархонихилистичком негацијом буржоазије и популистичког норматива.”⁹ У зенитистичким текстовима идеологом „Москву” треба схватити као радикалну трансформацију свакодневног живота и његов политички значај који добија након Октобарске револуције, која је оставила траг на читав зенитистички покрет, што се може видети и на примеру његове еклектичне авангардистичке естетике под утицајем руске авангарде. Сезгин Бојник у свом тексту закључује „да је ефекат Октобарске револуције далеко дубљи и снажнији него што се обично признаје” и да је задатак нових читања историјских авангарди „инсистирање на исправном идентификовању ових тренутака прожимања политике и уметности без прихватања норми и

8 Видети: Маркуш, З. (2003) *Зенитизам*, Београд: ИП Сигнатуре.

9 Bojnik S. Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine, u: *En Garde 20/21*, priredio Dimitrijević, B. (2016), Beograd: Heinrich Boll Stiftung i CZKD, str. 68–76.

концепата које успостављају реакционарни дискурси историје уметности.”¹⁰

Међутим, управо су реакционарни дискурси које Бојник помиње допринели да зенитизам и критички реализам скоро уопште нису довођени у везу, током читаве фазе („социјалистичке”) модернистичке историје уметности и критике, у којој је зенитизам најчешће сматран „националистичким” изродом југословенске авангарде. Ипак, чак и летимичним враћањем на само последњи број овог часописа, те читајући поново у целости већ поменути текст *Зенитизам кроз призму марксизма*, може се стећи утисак колико је зенитизам био под утицајем марксизма, руске лево оријентисане авангарде и тадашњих пролетерских борби. Како у свом истраживању о зенитизму истиче Ирина Суботић, Љубомир Мицић не само да је био филозоф, песник и есејиста, већ и организатор многих догађаја, али и промотор интернационалне авангарде у тадашњој Југославији. Поред промовисања и објављивања радова многих интернационалних уметника, Мицић је организовао једну од најзначајнијих интернационалних изложби у тој деценији која је засигурно извршила утицај на политизовану уметничку сцену. Током априла 1924. године у Музичкој школи *Станковић*, отворио је велику *Међународну Зенитову изложбу нове уметности* која је обухватала преко сто кубистичких, конструктивистичких, експресионистичких, футуристичких и зенитистичких радова уметника из Белгије, Данске, Бугарске, Немачке, Холандије, Француске, Русије, Италије, Румуније, Мађарске, САД и Југославије тако смештајући целокупан зенитистички покрет на интернационалну мапу прогресивних уметничких покрета насталих након Првог светског рата.¹¹ Поред тога што је руска авангарда у часопису *Зенит* била најзаступљенија, ту су се могли прочитати текстови у одбрану нове друштвене заједнице, протести против антирусизма у Краљевини СХС, захтеви за успостављањем политичке сарадње и дипломатских односа са једином социјалистичком земљом, апели за помоћ гладнима у Русији, итд. Занимљиво, Кујачићево име се спомиње и поводом састанка футуриста и зенитиста у Паризу октобра 1925. године, о чему је објављен и скраћени интервју у *Зениту* бр. 37 у којем се јасно чита да се Бранко Ве Пољански у улози представника Зенитизма, ограђује од њихових исказаних симпатија за италијански фашизам, својатања зенитизма и паљења словенског дома у Трсту.

¹⁰ Исто, стр. 76.

¹¹ Видети: Суботић, И. (2000) *Од авангарде до аркадије*, Београд: Клио. Ауторка наводи да се изложба у главним цртама може реконструисати преко 25. броја часописа *Зенит*, који је истовремено и њен каталог.

Састанак се десио у Паризу након Маринетијевог предавања под називом *Футуризам или пасатизам, фашизам или антифашизам*, на коме је поред Бранка Ве Пољанског био присутан и Мирко Кујачић.

Кујачић ће бити сведок и посматрач (можда и маргинални протагониста) формирања надреалистичког покрета, бурних збивања око и унутар покрета, читалац њихових семиналних публикација, полемика и расправа које су произвели на сцени југословенске критичке левице, затим, унутрашњих сукоба и контрадикција и коначног гашења покрета.¹² Све се то збивало у релативно кратком временском периоду између 1929. и 1932. године, када је и Кујачић већину свог времена проводио у Београду, размишљајући и припремајући свој лични јавни „обрачун” са постојећим друштвеним оквиром, буржоаским концептом уметности, и покушајем одговора на питање: *шта да се ради?* коначно артикулисаним кроз поменути *Мој Манифест*. Посебно ће сусрет и каснија дугогодишња сарадња са Радојицом Живановићем Ноем, даље политизовати његов рад и допринети ближој вези са надреалистичким покретом и читавом лево-оријентисаном авангардистичком струјом, под чијим утицајем је Кујачић експериментисао са различитим уметничким формама и изразима; у сликарству, перформансу, глуми, ликовној критици, графичи, дизајну.

У том смислу, питање односа надреалистичког покрета и покрета критичког реализма јесте од несумњиве важности. Разлог више да се поново осветли овај однос лежи и у (недовољно истицаној) чињеници да су многи протагонисти југословенског надреализма наставили своје ангажовање у оквиру (хетерогеног) покрета *левог уметничког фронта* који делује током читаве четврте деценије 20. века. Већ је и сам Протић увидео ту органску повезаност која ће често бити стављана у други план, нарочито у каснијим интерпретацијама чувеног „сукоба на левици” у којима ће акценат бити стављен на сукоб, то јест, „непремостиве разлике”¹³ у много већој мери од оног момента „заједничког”.¹⁴ Такав *органски* однос надреализма и критичког реализма се на парадигматичан начин рефлектује у уметничко-теоријском раду Радојице Живановића Ное, који производећи *заједничко* ова два уметничка феномена међусобно их преплиће, надовезује, судара. Ное Живановић је био једини сликар

12 О новом, исцрпном читању надреализма видети: Sretenović, D. (2016) *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik.

13 Видети нпр: Lasić, S. (1970) *Sukob na književnoj ljevici*, Zagreb: Liber.

14 Протић, М. Б. нав. дело, стр. 327.

међу надреалистима књижевницима, који тенденцију ка „социјалној уметности” показује већ у часопису *Немогуће*, а нарочито поводом анкете *Челуст дијалектике*. Као такав, он је најчешће био тек успутна појава приликом књижевно-теоријских анализа овог покрета и/или пратећег феномена „сукоба на левици”. Истицан је његов скромни сликарски опус, док је његов критичарско-теоријски рад углавном био на маргини, давањем много већег простора ауторима овог покрета који су пре свега деловали у пољу књижевности и стога најчешће означавани као кључни (на пример, Марко Ристић, Коча Поповић, Ване Бор, и др.).¹⁵ С друге стране, није довољно истицан ни као важна (теоријска) фигура социјалног покрета на београдској сцени, самим тим што је читав покрет у уметности превише олако довођен у везу са „харковском политиком”, те карактерисан као „догматски” и „тенденциозно”, чиме су и ликовни критичари и теоретичари унутар овог покрета, најчешће и сами били дисквалификовани. Додатно, за разлику од надреалистичког покрета који је превасходно био књижевно-теоријски покрет, а само својим једним делом „ликовно-визуелни” (оличен у раду Ное Живановића који се касније придружује групи *Живот и левом уметничком фронту*) покрет критичког реализма је доминантно био „ликовно-визуелни”, иако је и покрет социјалне књижевности био значајан. Један од разлога за такву промену можемо детектовати и у самом медију којим су деловали.

Оно што су неоспорни утицаји надреализма као покрета на „социјалну уметност” јесу манифестни карактер својствен већини авангардних покрета, текстови праћени визуелним експериментима, часописи, затим колективни дух који прозилази из политике покрета свесно окренуте марксизму и комунизму, спајајући га са тада новом и авангардном психоанализом, као и експериментисање са различитим техникама у пољу визуелне уметности, отклон од сликарства као инхерентно буржоаске технике, у правцу других медија и формата. Међутим, док су надреалисти експериментисали

15 Дејан Сретеновић у књизи *Урнебесни кликер*, тумачења надреализма пре свега као књижевне авангарде, приписује касном откривању визуелне продукције надреализма. Тек је 1969. године први пут ова страна надреалистичке активности јавно изложена у Музеју савремене уметности у Београду захваљујући тадашњем директору Музеја, Миодрагу Б. Протићу. Ради се о изложби *Надреализам – Социјална уметност*, у оквиру циклуса *Југословенска уметност XX века*, на којој је изложен 121 експонат индивидуалних и колективних радова свих чланова групе који су изводили визуелна дела: Оскара Давича, Милана Дединца, Ђорђа Костића, Душана Матића, Марка Ристића, Луле и Александра Вуча, Николе Вуча, Ванета Живадиновића Бора и Радојице Живановића Ноа. Видети више: Sretenović, D. нав. дело, стр. 29.

са широким дијапазоном различитих техника и жанрова (од фотографије, колажа, цртежа, акварела, графике, асамблажа, па све до фотограма, декалкоманије и *cadavre exquis*) протагонисти „социјалне уметности“ свесно и политички бирају графику као најподеснији и свима доступан репродуктивни масовни медиј. Занимљиво, и Дејан Сретеновић, аутор недавне студије о надреалистичком покрету, изгледа да упада у модернистичку замку, перпетуирајући тезу о надреализму „као последњој југословенској књижевно-уметничкој историјској авангарди“¹⁶ тако посредно и непосредно дисквалификујући могућност континуитета авангардних пракси у оквиру широко практиковане „уметничке левнице“ у литератури најчешће (уопштено и непрецизно) дефинисане као „социјална уметност“. А управо та контрадикција изражена кроз чувени „сукоб на левници“, уколико се посматра из перспективе *дијалектичке целине* и *органске* везе, говори у прилог томе да југословенски надреализам јесте био авангардна пракса чији се специфични континуитет огледа у критичкој¹⁷ уметности левнице, то јест, критичком реализму који му следи.

Када размишљамо о континуитету конкретних уметничких пракси, неопходно је имати у виду да укупно раздобље међуратног периода на југословенском подручју обилује различитим политичким и економским кризама, али за разлику од прве половине двадесетих година коју карактерише релативна привредна стабилност и раст захваљујући привременој стабилизацији капитализма, период који обухвата крај треће деценије па све до почетка Другог светског рата, јесте период великих економских и политичких криза, пауперизације становништва, друштвених немира, радничких штрајкова, све учесталијих појава фашизације друштва и његове нормализације у свакодневици. Предратна Југославија је била једна од насиромашнијих земаља у тадашњој Европи, упркос богатим природним ресурсима и економска полуколонија Запада¹⁸ док је привреда у већини почивала

16 Исто, стр. 107.

17 Више о појму, концепту и традицији критичке уметности видети у: Vesić, J. (2013) *Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi, Frakcija, časopis za izvedbene umjetnosti*, br. 68/69, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost. Према Јелени Весић, таква уметничка пракса која се развијала из доктрине саморефлексије и самокритике уметничког система, за циљ је имала да кроз критику институције уметности настале у либералном грађанском друштву, уметност врати у животну и друштвену праксу, враћајући се тиме и на питања начина производње и потрошње, кроз перспективу политичке економије и марксистичке теорије уметности.

18 Suvin, D. (2014) *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, str. 183.

на страном (немачком) капиталу, који је, у годинама које су долазиле, заузимао доминантну позицију у рударству, индустрији и банкарству.

У таквој друштвено-политичкој клими, током 1928. и 1929. године, више спонтано, а у годинама од 1930. до 1932. године па све до краја деценије, на један организованији начин, јавља се *леви фронт у уметности*, који окупља читав низ лево оријентисаних интелектуалаца, књижевника и књижевница, уметника и уметница, културних радника и радница, који, услед режимске диктатуре и репресије, проналазе алтернативне просторе за уметничко и политичко деловање. Они делују кроз низ часописа који су стално и изнова излазили – док су претходни забрањивани или гашени услед полицијске цензуре или материјалних неприлика, различитих излагачких формата и других културно-уметничких програма на читавом југословенском простору. У оквиру поменутог фронта, чланови и чланице групе *Живот* радиће на праксама сарадње ширег прогресивног фронта, уметничког и политичког, нарочито важног у периоду између 1935. и 1939. године када различити догађаји, из месеца у месец, дана у дан, постају потенцијални окидач радикалних друштвених промена.

Кујачић је *де факто* био у директном контакту са локалним авангардним покретима – пре свега са зенитизмом и надреализмом. Он јесте био и у контакту са „париском школом”, нарочито у оквиру академије Андреа Лота, у којем је од 1926. године, са повременим прекидима, студирао сликарство. Његов *Манифест* је структурно постављен у духу зенитистичке метрике и слоговности¹⁹. Док одбацује тада доминантне утицаје париског сликарства, нарочито кубизма, узоре за „нову” уметност тражи у раду Георга Гроса, немачког утицајног протагонисте *новог објективизма* док као једине локалне узоре наводи загребачку групу *Земља*. Његова експлицитно марксистичка теорија уметности формулисана у фрагментима и у манифестној форми, једна је од најтемељнијих артикулација проблема уметничког рада у капиталистичком (уметничком) систему и с тим у вези, положаја уметника као „елитног” најамног радника. Такво материјалистичко извођење места уметности у капиталистичкој производњи, управо је на трагу зенитистичких марксистичко-лењинистичких манифестних еклектичних творевина, али и надреалистичких (прото)алтисеровских фројдо-марксистичких анализа које су можда најексплицитније изречене у недовољно пажљиво прочитаној студији

19 Петковић, В. нав. дело, стр. 79.

*Положај надреализма у друштвеном процесу*²⁰, поготово у њеном последњем делу где се експлицитније говори о амбивалентном положају интелектуалаца, те „дијалектичне зависности поезије и социјалног”. С овим другим, утицај постаје очигледнији, када се има на уму блиски временски оквир њиховог штампања као и међусобна повезаност протагониста. Покрети историјске авангарде у југословенској култури (у овом нашем случају – зенитизам, нарочито надреализам) негирају одређења инхерентна аутономној уметности: изолованост од животне праксе, индивидуалну производњу, као и њој одвојену рецепцију – баш као што то чине и револуционарне праксе *критичког реализма* у југословенској међуратној уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

- Badjiu, A. (2013) *Buđenje istorije*, Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Bojnik S. Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film „Splav meduze” Karpa Godine, u: *En Garde 20/21*, priredio Dimitrijević, B. (2016), Beograd: Heinrich Boll Stiftung i CZKD.
- Davičo, O., Kostić, Đ., Matić, D. (1932) *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Raunig, G. (2006) *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, Novi Sad: Kuda.org i Futura.
- Robert, J. (2015) *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London: Verso.
- Sretenović, D. (2016) *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik.
- Suvin, D. (2014) *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd.
- Vesić, J. (2013) Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, br. 68/69, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Бор В. и Ристић, М. (1931) *Анти-Зид*, Београд: Надреалистичка издања у Београду.
- Кујачић, М. (1932) *Мој манифест*, Београд: Штампарско издавачко предузеће „Време”.
- Маркуш, З. (2003) *Зенитизам*, Београд: ИП Сигнатуре.

20 Davičo, O., Kostić, Đ. i Matić, D. (1932) *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Beograd: Nadrealistička izdanja.

ВИДА КНЕЖЕВИЋ

Протић, М. Б. (1970) *Српско сликарство XX века*, Београд: Нолит.

Суботић, И. (2000) *Од авангарде до аркадије*, Београд: Клио.

Ћетковић, В. (1991) *Социјална уметност у Србији између два рата*, Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду.

Vida Knežević
University in Belgrade

AVANT-GARDE AND CRITICAL REALISM

FRAGMENTS OF CONTINUITY IN YUGOSLAV CULTURE AND ART IN THE INTERWAR PERIOD

Abstract

This paper deals with a re-reading of avant-garde and critical art practices that were emerging and developing in the interwar period in Yugoslavia, and their interrelations. Unlike dominant modernist art-historical analyses that see a discontinuity and breakup with the avant-garde practices that pre-date it – in the “socialist art” of the fourth decade of the twentieth century – this research is trying to read the above mentioned art practices as a certain continuity and with organic coherence. Through a case study of artistic practices of Mirko Kujačić, the paper will show strong influences of Zenithism and Surrealism on the “socialist art”, defining it the art of “critical realism” (term by Lukács). It is stated that one can find avant-garde tendencies in the art of critical realism that take on different art methods and forms due to the changed socio-political circumstances, fast fascistization of the society and the proximity of war. In such political atmosphere, the avant-garde currents are reflected in the “temporal overlaps” of art and politics.

Key words: *avant-garde, Zenithism, Surrealism, socialist art, critical realism*