

## krinka vidaković petrov

Građanska kultura je anahronično-haotična, pod pritiskom individualne vrednosti, zasnovana na konzumiranju. Balansirajući između osnovnog zahteva da obezbedi stalno visoke profite i promene stilova zbog originalnosti, koju unosi odjednom, ali očekujući profite (analiza ovog problema je šokantna anticipacija onoga što je za naše vreme predskazao A. Mol u »Psihologiji kiča«). Buržoaska kultura, s obzirom na njenu istinsku patologiju, podstiče produkciju artikala, koji narkotizuju svest konzumenta, prema kultu jedinstvenog genija i stalnoj tenziji između statusa quo i onoga što bi ljudi želeli da dosegnu. Između ostalog, to je neefikasna i varljiva tendencija »ulepšavanja« stvarnosti.

Proleterska kultura (socijalistička u punom smislu te reči) obeležena je stvarnim monizmom, koji ispunjava ponor između materijalizma i spiritua- lizma, ta koja je i ta koja treba da bude. Cilj će ovde biti jedinstvo praktične misli, osećanja i volje. Između kreacije i produkcije svih tipova stalno je pro- žimanje, pošto one teže istim naučno-tehničkim principima organizacije društvenog života. (Otuda artistska produkcija povećava kvalitet – svrhu – funkcionalne osobine proizvedenog predmeta, i ona na taj način akumulira društveno-kreativnu energiju, koja je razasuta svuda). Osnovna ideja je kolektivizam zasnovan na solidarnosti i kooperaciji stvaralaca, čiji svesni metodi kreacije u svakoj sferi, njihova maksimalna racionalnost i efikasnost, neometano dosežu društvenu harmoniju. Svakodnevi život koji se ruši u besmislenim akcijama i prepuštanju, pojavljuje se kao snažan i stabilan kad prođu vekovi. Takođe, nešto što je vekovima bilo haotično kretanje – do- bija duboki smisao. Pošten i plodan rad u stvaralačkom elanu (model je ovde radnik u velikoj fabrici, grupa koja postaje stvarna »klasa po sebi« u Marksovom smislu) vodi prema boljem i boljem društveno-ekonomskom poretku. I stalno potpunija društveno-ekonomska harmonija postaje os- novni smisao ljudske egzistencije.

5. Procena Arvatovljevog koncepta, situirana u vreme i prostor, izgleda drugačije. (Jasno je da se estetski aspekt njegovog koncepta ne može od- vojiti od pogleda na svet.) Drugačije od filozofske i istorijske perspektive koju mi, koristeći preimućstvo iskustva prema njegovom dobu, možemo imati. Iz perspektive tog konteksta, revolt produktivista protiv mita umetnika- sveštenika potpuno je opravdan, posebno u svetlu društvenog preokreta. U tom kontekstu da se shvatiti sva oštrina (a ponekad i slepoća) polemika. Ar- vatov i njegov političko-estetski žargon (na primer, otkrivanje menjševičko- oportunističkih tendencija kod svih koji su napadali tektološki utilitarizam koji je on reprezentovao).

Ako se posmatra razvoj civilizacije kulture i umetnosti u SSSR-u, kao i u drugim delovima sveta, do naših dana: jasno je da propaganda Arvatova predstavlja više mitološko nadmetanje nego teorijski koncept. I baš u tome je velika opasnost. Pominjano poređenje E. Zamjatinovog antiutopijskog romana »Mi« sa utopijskim projektima Bogdanova, sadržanim u njegovim pri- čama »Crvena zvezda« (1907) i drugim, bilo je neobično instruktivno. Zamja- tin je istovremeno bio olako shvatan i kao reakcionarni utopijski romantik. To se posebno javljalo i drugde u sovjetskoj praksi već nakon 1927. Princip od svega dotaknute tektologije zahteva od umetnika da bude inženjerski akt osnova za žrtveni sistem autoritativnog despotizma. Nakon Bogdanov- šao je Makarenko da pomogne rukovodstvo. Imao je identičnu koncepciju terapije razvoja u naučnom, metodičkom smislu. Ona je bila zasnovana na potpunoj zavisnosti od pojedinih kolektiva, establišmentu fabričke disci- pline kao univerzalnom vezivnom modelu, organizovanom kroz umetnost i na neki način jasno služeći socijalnoj svesti (propaganda). Istina, proletkul- tovo prekidanje sa celom kulturom srednje klase bilo je u stvari pomirljivije (Nik fb (Bogdanov nakon 1917. nije više zvučao tako ekstremno; Lenjin je iskoristio poznati Pletnjijev članak, koji se odnosio na političku taktiku, da smanji uticaj i aktivnost proletkulta). Ali je, takođe, proročko-utopijska vizija Bogdanova, koja je vodila iz autentičnog, harmoničnog i otvorenog razvoja svake ličnosti u savršeni komunistički kolektiv, u praksi krenula ka političko- vojnoj društvenoj organizaciji, sa nezamenljivim standardnim nosiocima re- volucije na čelu. Monizam (kao mesijanska pojava) obrnuo se u vizantijsku hijerarhijsku strukturu.

Umetnost – najzad, zbog nerazvijene tehnologije, o čemu je nepre- stano govorio Arvatov – nije bilo moguće »elektrifikovati« i »prekrojiti«, ali je iznenađujuće izgled dekreta iz 1930. koji je metodički planirao pravila »nor- malizacije« i »standardizacije«. Arvatov je zamišljao razvoj tih procesa pot- puno drugačije, sami efekti, međutim, bili su isti onom što je njegova doktri- narna misao začela kao estetsko-ideološku kombinaciju. Razvoj slučaja u SSSR-u i u drugim zemljama organizovanim po principu naučno-tehnološke utopije, ne ubeđuje u mogućnost ravnopravnog, paralelnog razvoja. Ispada da je idealizacija tehnološko-naučnog društva riskantan i čak opasan izazov u situacijama aktuelnih kriza i ekološkim problemima. Umetnik-sveštenik fetišizma, priroda pisana velikim slovima i nedokučivost vezana za nesvesne i načelno iracionalne osnove ljudske misli, ne sme – ni na koji način – biti zarobljeni od Mislce-Mašine-Hiperdružnizovane-Tehnologije fetišizma koji je lansirao Arvatov, a danas ga nastavljaju A. Tofler (i ovde ga je Arvatov pre- vazišao proričući njegovu dedukciju, pišući 1926. da će mas-producija, kroz naprednu tehniku, omogućiti heterogenost mogućnosti, umesto nji- hove unifikacije) ili Fuller. Takođe je zastrašujuće slična Absolutna Harmonija u viziji Bogdanova, danas popularnom Skinnerovom »valden dva«.

U naše vreme lako je braniti sva ta načela od kojih se produktivizam jed- nom zauvek želeo osloboditi za dobrobit budućnosti ljudskog roda. Još jed- nom je jasno da je put u raj posut davaljnim kamenjem. . .

Prevela Zoja Karanović

Ono što se u Španiji naziva avangardnom književnošću javilo se u godi- nama između 1918. i 1930. To kratko ali burno razdoblje otvara se ultraiz- mom, čiji je prvi manifest (*Ultra*) objavljen 1918. godine. Mada je bilo više potpisnika, autor ovog dokumenta bio je R. Kansinos Asens, koji je postavio zahtev za novom (ultraističkom) umetnošću, koja bi bila plod radikalne ob- nove. Time je očigledno bio objavljen zahtev za stvaranjem jedne drukčije umetnosti, ali se ona uglavnom definisala načelom poricanja postojeće um- etnosti, odnosno književnosti, koja je u oblasti poezije – na koju je ultraiz- zam najviše pažnje obraćao – identifikovana kao dekadentni modernizam (*rubendarismo*) i *novecentismo*). Prema tome, ultraizam se od početka po- kazao u svom ikonoklastičkom vidu, mada su njegove ambicije – ponovno proživljavanje *Postanja* – premašivale ovaj negativni princip. Ne sasvim slu- čajno, termin *avangarda*, preuzet iz vojničke terminologije, označavao je pre svega način delovanja (probaj fronta, rušenje protivnika), a ne način postojanja (konsolidaciju, izgradnju). Prema tome, njegov agresivni nastup predstavljao je prvu fazu u borbi za novu umetnost.

Pored ovih odlika – zahteva za novim, negativno određenjem prema sta- rom, agresivnost – ultraizam je imao specifičan vid delovanja, a to je delo- vanje više kroz časopise nego kroz knjige. Ako se igde značaj periodičkih publikacija ne može prenebregnuti i preceniti, to je u slučaju radikalnih avan- gardnih pokreta kao što je bio ultraizam. On je praktično živeo kroz ovakve publikacije koje su nicale na sve strane, gaseći se u mnogim slučajevima kao pahuljice snega koje se tope čim dodirnu tlo: mnogi časopisi trajali su koliko i kretanje pahuljica u vazdušnom prostoru, a taj kvalitet dinamičnosti ugrađen je u samo jezgro ultraizma.

Preteča ultraističkih časopisa bio je anarhistički *Los Quijotes* (1915 – 1918). Izvesni postojeći časopisi kao *Grecia* i *Cervantes*, počev od 1918, pod uredništvom Kansinos Asensa, prihvatili su ultraističku orijentaciju. Ča- sopis *Ultra* izlazio je od 1921. do 1922, a njemu se 1921. pridružuje i *Table- ros*. Posle toga, pokrenuto je niz drugih avangardnih glasila u Madridu i un- utrašnjosti, ali u samoj prestonici najveći uticaj tokom dvadesetih godina imali su *La Gaceta Literaria*, koju su pokrenuli E. Himenes Kabaljero i G. de Tore, i *La Revista de Occidente*, koju je uređivao Ortega Gaset.

Mada je ultraizam, rušeći ostatke rubendarizma, objavljivao svoj »poče- tak od nule«, poznato je da mladi članovi ove spontano oformljene grupe nisu samo izražavali ideje koje su lebdela u vazduhu posleratne Evrope. Oni su se istovremeno nadovezivali na preteče iz prethodnog pokolenja, među kojima su značajnu ulogu odigrali Kansinos Asens, R. Gomes de la Serna, H. R. Himenes i Ortega Gaset. Oni su pomogli pokretanje španske avan- garde da bi je u različitim vidovima i u različitoj meri podržavali. Među mla- dim ultraistima pesnicima bili su V. Uidebro (kao začetnik kreacionizma) H. Diego, H. Larea, P. Garfias, A. del Valje, E. Montes, H. L. Borhes (kao pes- nik, teoretičar i kasniji propagator ultraističkih ideja u Latinskoj Americi), G. de Tore (kao pesnik, teoretičar i istoričar književnosti) i drugi.

U nastojanju da osmisli opšte obrise svoje teorije, ultraizam je polazio od osnovne ideje o autonomiji umetnosti i potrebe za njenim čišćenjem od svega vanumetničkog u njoj. Prenoseći ove postavke na teren poezije, Bor- hes je istakao sledeća ultraistička načela: 1) svođenje lirike na njen osnovni element – metaforu; 2) odstranjivanje vezivnog tkiva i beskorisnih prideva; 3) odstranjivanje ukrasa, sentimentalizma, opisa, objašnjenja i namerne ne- buloznosti; 4) sinteza dvaju ili više metafora u jednu, čija se sugestivnost na ovaj način proširuje. Tradicionalni pesnički oblici na čelu s »grešnim« sone- tom se odbacuju, ukida se rima, ritmu je data potpuna sloboda, sintaksički sistem se razbija, prostu metaforu zamenjuje metafora na kub. A opšta osuda patetike i sentimentalnosti išla je naruku onome što će Ortega Gaset 1925. nazvati dehumanizacijom umetnosti, čiji je plod bila i antiknjiževnost, »Zastupamo nepokolebljivu antiknjiževnost – pisali su ultraisti – koja će uništiti sve. Već smo objavili da književnost više ne postoji: nju je ubio ultraiz- am. Otuda naslov naše najavljene ankete, upućene i mladim i starim profesio- nalcima: Zašto još uvek pišete?«

Ako je Bog umro, nije čudo što su ultraisti objavljivali smrt književno- sti: njeno okretanje samoj sebi, bavljenje samom sobom, njeno pretvaranje u kritiku književnosti. Razvijanje ovakve samosvesti nužno se izražavalo kroz humor i ironiju, koji su predstavljali sredstva dehumanizacije, njenog čišćenja od vanknjiževnih činilaca, njene radikalne sekularizacije i odricanja od transcendentalnosti. Nova stvarnost modernog velegrada – s oblakode- rima, liftovima, telegrafima, avionima, automobilima – izgnala je iz svoje sre- dine prirodu, isto kao što su ultraisti iz svoje antipoezije izgnali ruže i labu- dove. U ultraističkoj prozi odvija se preporod humora: »Humor je najpotreb- nija racionalna dužnost, piše g. dela Serva, na njegovom jastuku trivijalnosti pomešanih s ozbiljnostima, čovek se najbolje odmara. . . Humor je kada vi- dite da sve hramlje, šta je sve efemerno i konvencionalno, kako nešto pada u ništa pre no što je palo, kako je nešto blisko apsurdno a misli da nije. . .«

Još jedan omiljeni postupak ultraističkih pesnika bio je pokušaj proži- manja verbalnog i vizuelnog. Pod uticajem Apolinerovih kaligrama i poku- šaja prevodenja verbalnog na plan vizuelnog, ultraistički časopisi vrveli su

napomena: Ovaj tekst je koncept na kojem je S. Moravsk, temeljio svoje usmeno izlaganje na simpo- zijumu u Goluhov

od grafičkih eksperimenata, a težnja ka prevladavanju barijere između verbalnog i vizuelnog izražavanja se u oduševljenju novom umetnošću — filmom. Nemi film tog vremena bio je plod tehničkih inovacija, a ultraisti su na početku isticali značaj tehnike u stvaranju nove umetnosti. Činjenica da se »podhrtaavanje haljine na vetru moglo preneti u jednu aluminijumsku kutiju« — kako je pisao Dali — otvorila je nove mogućnosti umetničkog stvaranja, koje su pre toga bile nazmislive. Ultraistički pesnici pozdravljali su nemu umetnost jer je ona samim svojim tehničkim sredstvima naglašavala dihotomiju između umetničke i vanumetničke stvarnosti, a činili su to slaveći Čaplina i filmsku komediju toga vremena (kasnije su Bunjuel i Dali saradivali na stvaranju *Andaluzijskog psa* i *Zlatnog doba*, delujući u Španiji kao propagatori nadrealističkih ideja).

Internacionalizam je bio vrlo izražena odlika avangardnih pokreta koji su u prihvatanju egzotičnih kultura Azije, Afrike i Amerike videli sredstvo rušenja sopstvene dekadentne tradicije. A na svom terenu nastojali su da naglase zajedništvu ideja i da uspostave međusobnu komunikaciju. Tako je uspostavljena i veza između našeg zenitizma i španskog ultraizma. Španci su pozdravili pojavu *Zenita*: nastojali da saraduju s njim. U vezi s tim, posebno treba pomenuti Visentea Uidobra i Giljerna de Torea.

Čileanski pesnik Visente Uidobro prešao je u Evropu da bi se nastanio u Parizu 1916. godine. Tu se sprijateljio s mnogim piscima i slikarima, među njima s Reverdijem, Pikasom i Grisem. U toku 1917. saradivao je u časopisu *Nord-Sud*, a sledeće godine otišao u Madrid, gde je širio nove avangardne ideje iz Pariza. Pisao je i na španskom i na francuskom. Prilikom boravka u Madridu, objavio je dve nove knjige pesama: *Poemas articos* (*Arktičke pesme*) i *Ecuatorial* (*Ekvatorial*). Iste godine objavio je i delo *Espejo del agua* (*Ogledalo vode*), u kojem pesma *Arte poetica* iznosi osnovnu temu njegove teorije kreacionizma: ne podržavati prirodu, već stvarati kao što čini ona. Odlike njegove poezije — humor, futuristički motivi, metaforika tipografski eksperimenti, razbijena sintaksa — objavljivane u ključnim ultraističkim časopisima, javiče se kasnije kod samih ultraista, naročito u stvaralaštvu Laree i Diega, koji su bili pod Uidobrovim direktnim uticajem. Još jedna pojedinost čini Uidobra zanimljivim: on je jedan od dvojice ultraista čije su pesme objavljene u časopisu *Zenit*. U slučaju Uidobra to je bila pesma *Bay-Rum* iz zbirke *Arktičke*

Giljermo de Tore odigrao je veoma značajnu ulogu u ultraizmu, ne toliko kao pesnik (objavio je knjigu *Helices, Propeleri*) koliko kao teoretičar pokreta. Čovek koji je bio »ministar spoljnih poslova«, poznavalac evropskih avangardnih pokreta i istoričar književnosti. Zapažanja o ultraizmu i ostalim evropskim izmima izneo je u nizu članaka objavljenih u časopisima, a kasnije ih je okupio u posebnoj knjizi (*Avangardna književnost u Evropi*, 1925). Ljubomir Micić je i s njim uspostavio vezu, tako da je između njih dolazilo do razmene informacija. Verovatno zahvaljujući toj vezi, *Zenit* je u više mahova donosio vesti o španskim avangardnim časopisima, isto kao što je u španskom *Tablerosa* objavljena informacija o Lj. Miciću, *Zenitu* i zenitizmu. Iz jednog broja našeg časopisa (1922) saznajemo: da jedan broj *Tablerosa* donosi prikaz o *Zenitu*, ističući ga kao *la torre de Babel* (babilonski toranj) i prikaz o *Paris brennt*-u Ivana Golla, za koga veli španski pesnik G. de Torre da je *Lucifero zenitista* Iste godine *Zenit* je objavio pesmu G. de Torea *Cgarlot* (1922). U pismu od 7. I 1926. (odgovoru na Micićevo pismo od 16.XII 1925), Tore se izvinjava Miciću što mu nije poslao traženi članak, ali obećava da će mu uskoro poslati svoju tek objavljenju knjigu o evropskoj avangardi. Tom prilikom mu čestita petogodišnjicu izlaženja *Zenita*, moleći Micića da mu pošalje jubilarni broj časopisa i njegovo delo *Aeroplan bez motora*,

Ovakvi pokušaji povezivanja avangardnih pokreta u Evropi išli su ka idealu komunikacije i rušenju nacionalnih barijera: bilo da je reč o državnim granicama, jezicima ili kulturama. Neki pesnici su pisali na više jezika, drugi su prevodili, časopisi su objavljivali i prevode i originale, ljudi su putovali i vraćali se s novim iskustvima. A u tim okolnostima, avangardni pokreti koji su najavljujivali novu epohu izražavali su pozitivni stav prema oktobarskoj revoluciji, koja je obećavala ostvarenje tog ideala. Među španskim ultraistima, najglasniji u pozdravljanju revolucije bio je upravo Borhes, koji je u svojim *Crvenim psalmima* tada pisao o »bajnetima« koji na svojim vrhovima nose »jutra sutrašnjice«.

Ultraizam, kao prva faza španske avangarde, bio je zasnovan na negativnom principu poricanja postojećih vrednosti i najavljanja novih. Razdoblje njegovog delovanja bilo je međuvreme koje nije moglo dugo potrajati. Tako je talas rušenja i radikalnog, ultraističkog avangardizma, posle nekoliko godina, smanjen talasom manje radikalnog, ali zato konstruktivnog avangardizma, čiji su nosioci bili članovi pokolenja 27. Pesnici iz ove grupe — Lorca, Alberti, Alonso, Salinas, Giljen, Sernuda, Diego i drugi — razvijali su se (osim H. Diega) na margini ultraizma, da bi došlo do punog izražaja posle njegovog jenjavanja. Ublažavajući ultraističku agresivnost i isključivost, oni su ipak preuzeli neke od njegovih tekovina. Njihova polazna tačka bila je revalorizacija domaće književne tradicije, koja se manifestovala u rehabilitaciji Gongore. Nastavljajući usmerenost na metaforu kao osnovni element lirike, oni su Gongoru proglasili ocem moderne španske poezije, a time izvršili i restauraciju forme na račun anarhične bezobličnosti: pesma je, po njima, morala biti svesno izvedena i čvrsta konstrukcija, više matematika metafora, a tradicija se nije mogla totalno negirati, već obnoviti. Ovo je bio nužan korak u pravcu ostvarenja ideala nove poezije, koja se morala zasnovati na pozitivnom stvaralačkom načelu. Međutim, ma koliko da je pokolenje 27. odstupalo od ultraističkog radikalizma, ono je mnoge elemente i preuzelo od svojih prethodnika, razvijajući ih dalje u drugoj polovini dvadesetih godina. Značaj ultraističke faze bio je u tome što je on raščistio teren španske književnosti i otvorio prozor u svet, podstičući evropeizaciju Španije bez koje ne bi bila moguća kasnija »nacionalizacija« njene književnosti.

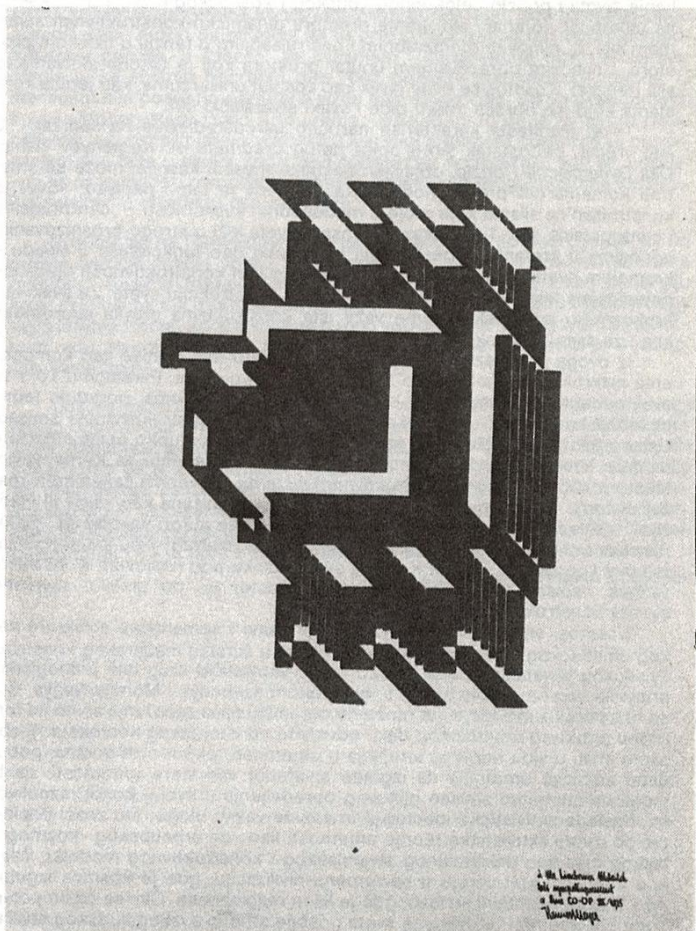
Neki španski kritičari smatraju da posle 1930. avangardna književnost u ovoj zemlji više ne postoji. Te godine je E. Himenes Kabaljero pisao: »Današnji trenutak je vreme retrogarde. Čas rezervista. U Španiji ostaje samo specifično politički sektor u kojem avangarda (smelost, mladost, subverzija) još uvek može da deluje«. Treba uzeti u obzir da se ovo događa samo šest godina pre izbivanja građanskog rata, a to je bilo razdoblje opšte politizacije. Ranih tridesetih godina književnost polako pravi zaokret: dehumanizova-

vana poezija počinje da se re-humanizuje, a rezultat ovog procesa bila je socijalno-angažovana književnost. Međutim, mnogi pesnici — učesnici ultraizma i članovi pokolenja 27 — nisu se odriicali teze o autonomiji književnog stvaralaštva, mada su se kao ljudi mahom opredelivali za levicu, odnosno republiku. Najupadljiviji izuzetak što se prvog tiče bio je Alberti, koji je uoči i za vreme rata zastupao tezu o »uličnoj poeziji« i »emergentnoj umestnosti«. Posle rata, većinu je čekalo izgnanstvo.

Rezimirajući stanje u španskoj poeziji međuratnog razdoblja (1918 — 1936), može se reći da je ovo razdoblje podeljeno u tri faze. Prva faza identifikuje se s pojavom i gašenjem ultraizma, predstavnika radikalne avangarde koja je, polazeći od načela umetničke autonomije, poricala tradiciju u ime apsolutne slobode; ova koncepcija podrazumevala je princip dinamičnosti, eksperimentacije, transformizma, efemernosti; pokret se odlikovao i veoma izraženom težnjom za otvaranjem komunikacije i rušenjem barijera — između žanrova, između različitih medija, između umetnosti, između jezika i kultura; ova antipoezija težila je da razbije gotovo sve elemente pesničke forme osim metafore. Drugu fazu predstavlja neogongorizam pokolenja 27, koji je nastavio da razvija neke elemente ultraizma (teza o autonomiji umetnosti, usmerenost na metaforu), dok je druge poricao, okrećući se nacionalnoj tradiciji, vršeći rehabilitaciju Gongore, potvrđujući formalna načela pesničkog stvaralaštva. Ultraizam je bio značajan manje po delima koja je stvorio, a više po delima čije je ostvarenje teža između negativnog načela rušenja stare poezije i pozitivnog načela stvaranja nove poezije. Drugim rečima: ono što su ultraisti najavljujivali — a to je bila nova poezija — ostvarili su pripadnici pokolenja 27. Treća faza odlikuje se poricanjem osnovnog principa kako ultraista tako i neogongorista, principa o autonomiji umetnosti. Kako je već istaknuto, teren delovanja avangarde pomeren je iz domena poezije u domen politike, tako da se fokus interesovanja premešta iz pesničke u vanpesničku (društveno-političku) stvarnost. Većina pripadnika pokolenja 27. odbila je to da učini, mada su kao građani podržavali političku avangardu, odnosno levicu.

Ono što je karakteristično za ove nepune dve decenije španske poezije, ono što ovo razdoblje čini drukčijim od ostalih, to je brzina kojom su se orijentacije na izgled smenjivale i činjenica da je jedan pisac u toku samo petnaest godina mogao proći kroz sve tri faze, od ultraizma, preko neogongorizma, do socijalne poezije. Načela promene, eksperimenta, poricanja i samoporicanja i subverzivnosti utemeljena su upravo zahvaljujući avangardi u užem smislu reči — ultraizmu. Od *non plus ultra* ostalo je samo *ultra* — ići dalje, po svaku cenu.

U posleratnom razdoblju španska književnost razvijala se na dva koloseka: predratna avangarda našla se uglavnom u izgnanstvu, dok je u samoj Španiji nastupio period naglašenog konzervatizma. Prvi znak oživljavanja interesovanja za avangardu u posleratnoj Španiji javio se tek 1975. kada je u Madridu održana veoma uspešna izložba s temom »Poreklo avangarde u Španiji«, a posle toga pojavilo se više publikacija o ovom pitanju, koje su se pridružile onima objavljenim u inostranstvu. Iz perspektive ratnih i poratnih vremena (posle 1936), avangardna književnost dvadesetih godina zvučala je zaista kao labudova pesma španske književnosti uoči potresa koji je vratio sve satove unazad.



Hannes Meyer, CO-OP III, 1925. Ilustracija, vl. Narodni muzej, Beograd