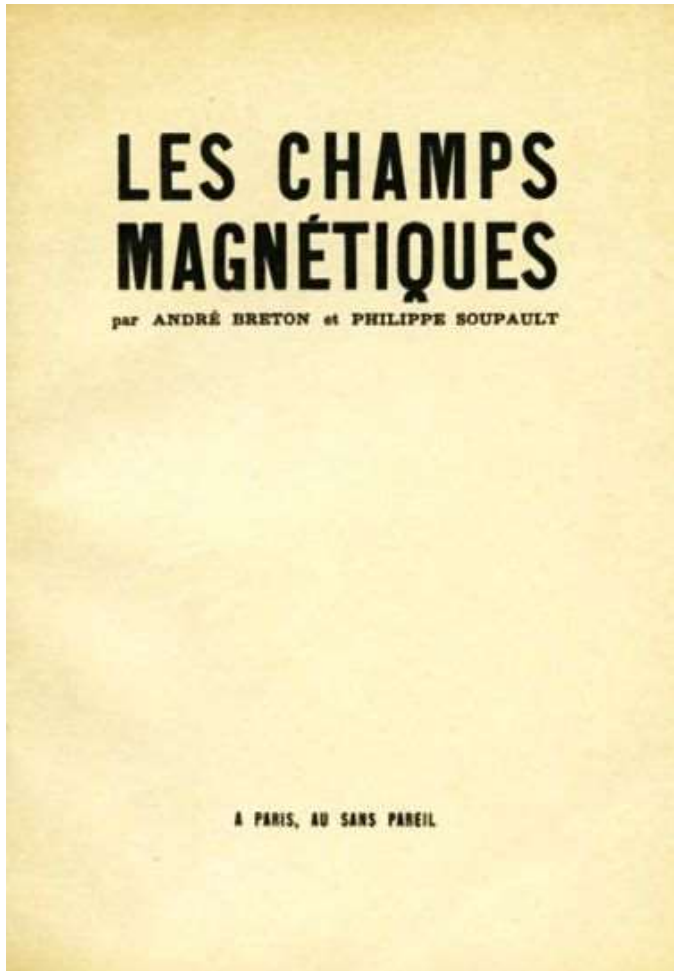


НАДРЕАЛИЗАМ



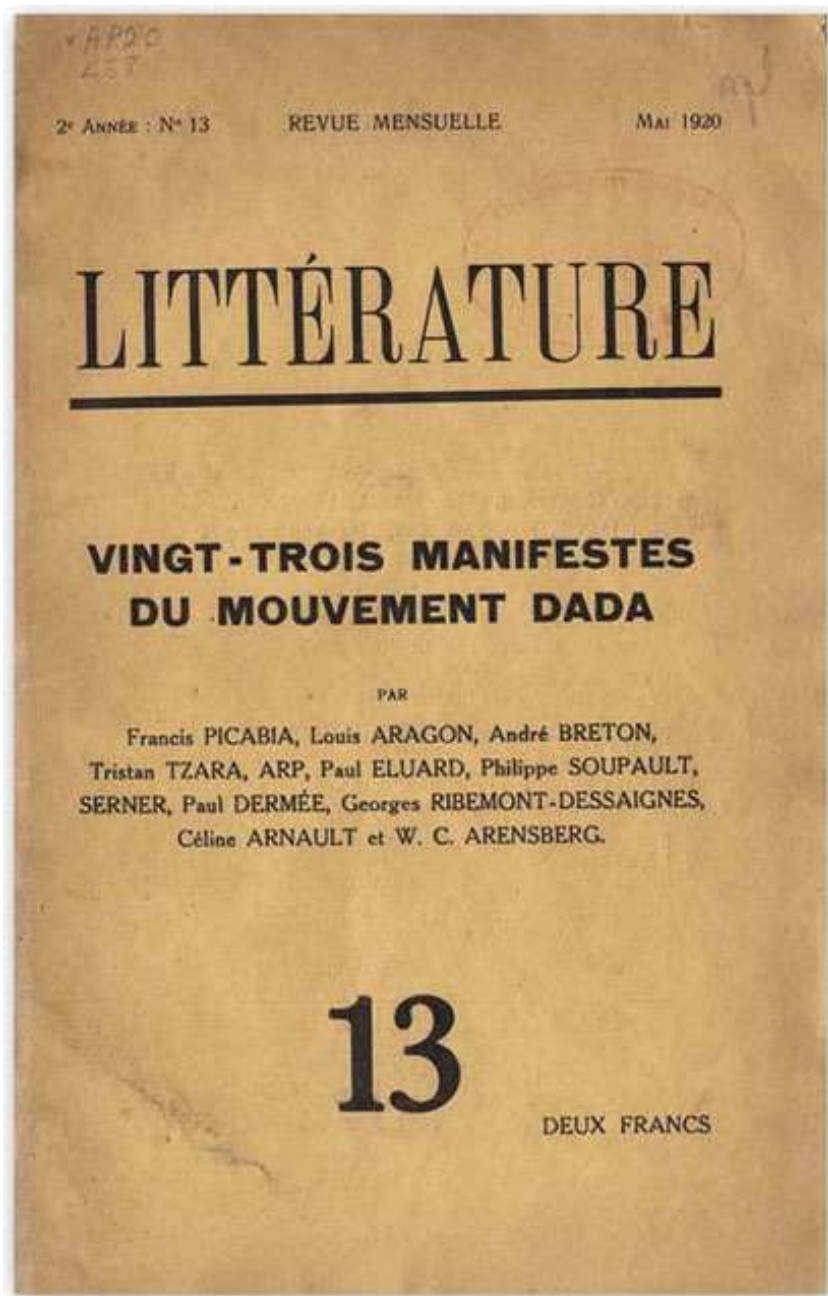
Појам „надреализам“ увео је у теоријски дискурс француски песник **Гијом Аполинер** 1917, анализирајући балетску представу *Парада* Руског ансамбла Сергеја Дјагиљева, а подразумевајући под тим способност апстрактног мишљења. Потом овај термин користе песници Андре Бретон и Пол Елијар, као и други сарадници париског часописа *Књижевност*. Међутим, концепт књижевног и уметничког покрета означеног као надреализам, артикулисан је тек након гашења Даде, почетком двадесетих година. Био је то први авангардни покрет поникао у Француској.

Андре Бретон и идејна исходишта надреализма

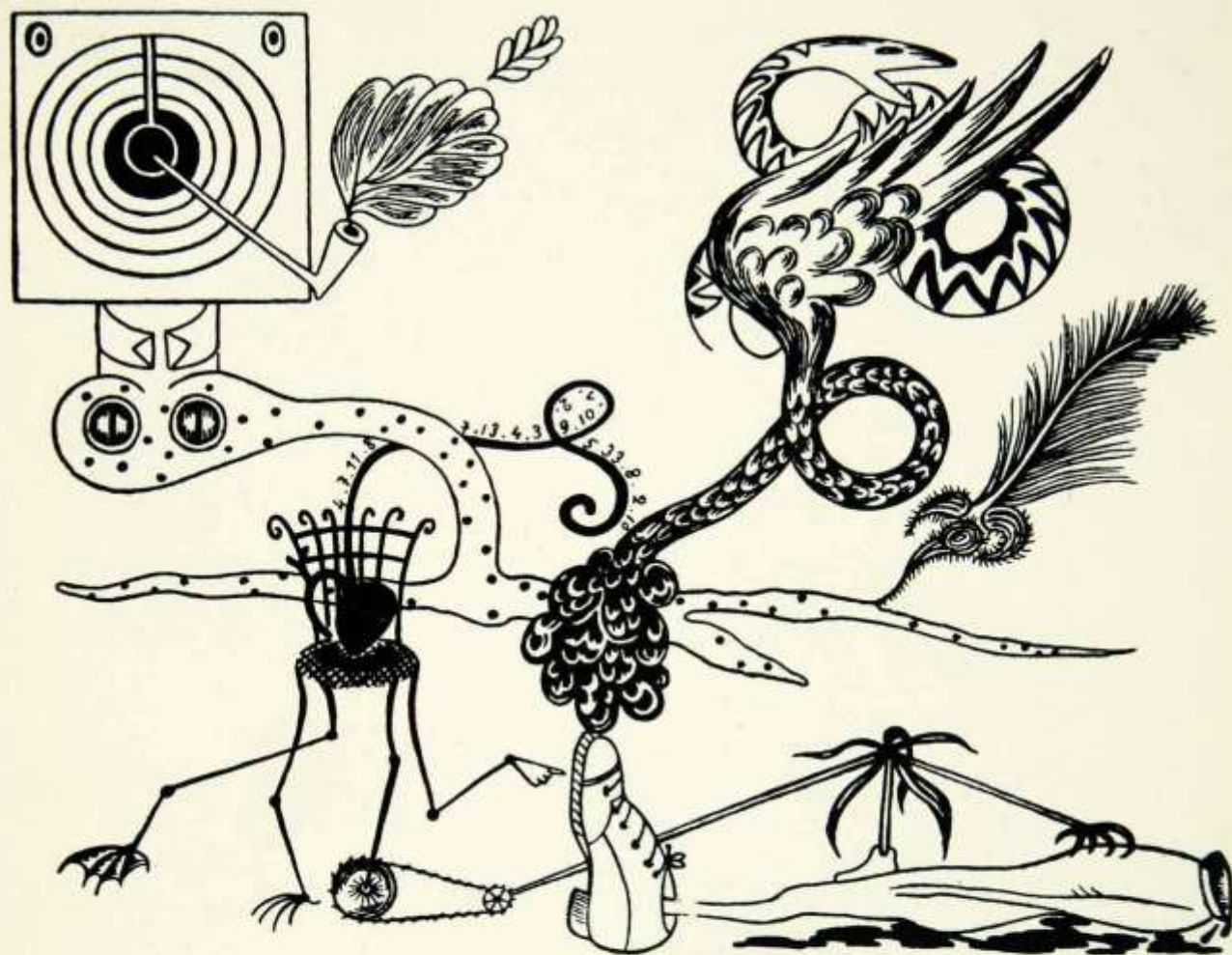


После Првог светског рата група француских писаца инспирисана делима књижевника Артура Рембоа, Бодлера, грофа Лотреамона и Маркиза де Сада, као и савременика Алфреда Жарија и Аполинера, започела је артикулацију **естетике ирационалног**. Бретон је био разочаран чињеницом да је дадаизам постао институционализован, те је иницирао побуну којом је прекинут Конгрес Даде у Паризу 1922. Заједно са Филипом Супоом, испитивао је могућности аутоматског писања. Резултат су били текстови објављени у збирци **Магнетска поља** (1922). **Аутоматско писање**, као један од креативних принципа надреализма, Бретон је дефинисао у **Манифесту 1924**. као „диктат мисли у одсуству сваке рационалне контроле, изван сваке естетске и моралне преокупације“. Исти принцип стварања, без претходно смишљене теме, структуре и коначног резултата, примењиван је и у ликовним експериментима.





Године 1922, Бретон је постао уредник часописа **Књижевност** и окупио шири круг сарадника, уметника и писаца чији су рад и схватања били блиски његовим идејама. Међу њима су били Френсис Пикабија, Ман Реј и Макс Ернст. Ова неформална група се редовно састајала у Бретоновом и Елијаровом стану, где су расправљали о значају **чудесног, ирационалног и случајног** у сликарству и поезији, полазећи од **Лотреамонове** чувене фразе о „случајном сусрету шиваће машине и кишобрана на столу за сецирање“. Експериментални поступак који су практиковали на тим сеансама био је **cadavre exquis**, у преводу „изврсни леш“. Реч је о старој салонској *игри*, у којој би један од учесника написао део реченице, затим пресавио папир како би сакрио текст, додао га следећем учеснику који би дописао реч или фразу. Када се круг заврши, тако настала, често провокативна, духовита и алогична реченица била је наглас прочитана. Приликом једне такве игре настала је реченица „Изврсни леш ће попиту младо вино“, по којој је овај експеримент добио име.



38. THE EXQUISITE CORPSE: Greta Knutson, Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara

Када је исти метод 1930. примењен на **колективни цртеж** Андре Бретона, Валентина Игоа, Грете Кнутсон и Тристана Царе, резултат је био у складу са њиховим тежњама ка *неочекиваним* ефектима. Дадаисти су први испитивали улогу **случаја**, насумичности и коинциденције у креативном процесу, а њихови радови настали по том принципу представљали су основ ликовних експериментација надреалиста.



Подстакнути трауматичним искуствима и катастрофалним последицама Првог светског рата, надреалисти су велику пажњу поклањали *менталној оболелости, изолацији и отуђености* човека од друштва и природе. Главни топоси надреализма били су: **сан, љубав и лудило**. Из размена идеја и искустава везаних за наведене преокупације проистекао је Бретонов **први Манифест надреализма 1924**, у којем је надреализам дефинисан као: „чист *аутоматизам* којим се жели изразити, вербално или писано, стварно функционисање мисли. Диктат мисли, у одсуству сваке рационалне контроле, изван сваке естетске или моралне преокупације“. Такође, прецизирано је да се надреализам „базира на вери у вишу реалност извесних облика асоцијација [...] у свемоћ сна и у слободну игру мисли“. Бретон је проучавао психоаналитичке теорије и методе лечења **Сигмунда Фројда**, из чијих је поставки извео тезе о значају сна и подсвесног, као и употребу метода **слободних асоцијација**, која допушта да речи и представе наговесте друге речи и представе мимо наметања рационалних веза или логичног поретка. Ослањајући се на дадаистички принцип **јукстапозиције** (алогичне односе речи или слика), надреалисти су веровали да могу приступити *подсвесном*.

Да је Бретон надреалистичко стање духа схватао као открића у којем се **поништавају** све супротности и **разлике између сна и јаве**, говори у прилог одломак из његовог **другог Манифеста надреализма 1930:**

„Постоји извесно стање свести у којем се живот и смрт, стварно и замишљено, прошло и будуће, изрециво и неизрециво, високо и ниско, не опажају више као противуречности“. То су за надреалисте биле подсвест, машта, сан.





Успостављање ових принципа као темеља надреалистичке идеологије и Бретонов ригидни став неминовно су довели до раскола и иступања појединих аутора из покрета. У суштини, само је мали број припадника доследно спроводио у уметничкој пракси ове принципе, а њихови радови били су формално-језички крајње хетерогени. Заједничка су им била само идејна полазишта. **Прва изложба надреалиста одржана је 1925. у париској галерији Пјер.** Тада су била приказана дела Арпа, Де Кирика, Ернста, Клеа, Ман Реја, Масона, Мироа, али и Пикаса. Исте године групи се прикључио Ив Танги. **Галерија надреалиста отворена је 1927.** изложбом у којој су, осим поменутих уметника, учествовали Дишан и Пикабија. Потом, покрету приступају Салвадор Дали и Рене Магрит.

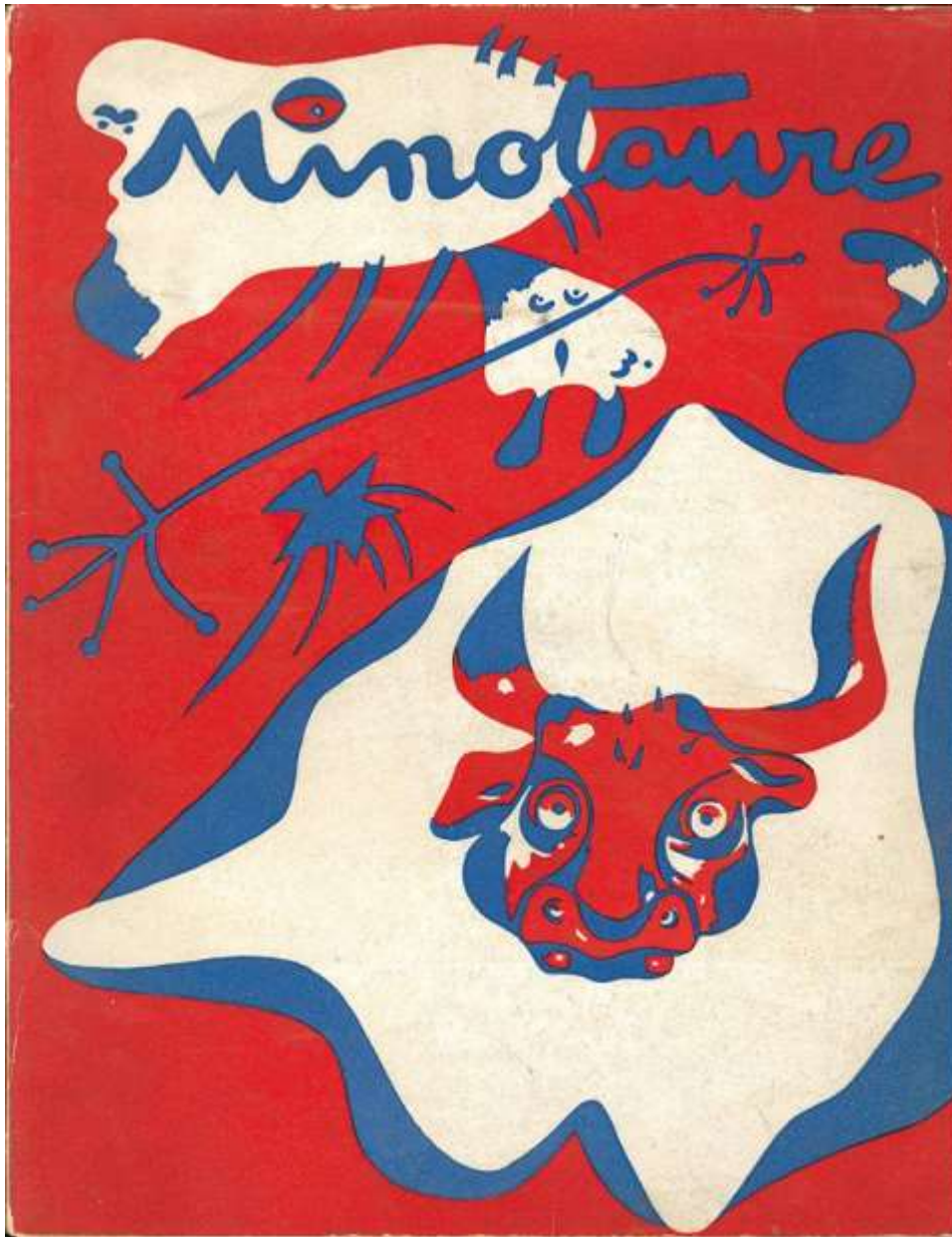
Политички контекст надреализма



Надреализам није био револуционарни покрет само у књижевности и ликовним уметностима, него и у политици. Као покрет артикулисан је у време продубљене политичке кризе, финансијског колапса и успона тоталитарних режима у Немачкој, Италији и Русији, који су изазвали моралне дилеме и егзистенцијалну стрепњу у редовима авангарде. Под Бретоновим уредништвом концепција часописа **Надреалистичка револуција** је током двадесетих година стајала чврсто на линији **идеологије комунизма и дадаистичког анархизма**. Сматрајући да су системи владавине утемељени на традиционалним вредностима и рационалној логици довели до најкрвавијег рата у дотадашњој историји, надреалисти су прокламовали да је свака влада непожељна, а да је принцип ирационалног прикладан како за уметност, тако и за све друге сфере друштвеног живота. На тим премисама настојали су да артикулишу *социјално ангажовану, лево оријентисану уметност*.



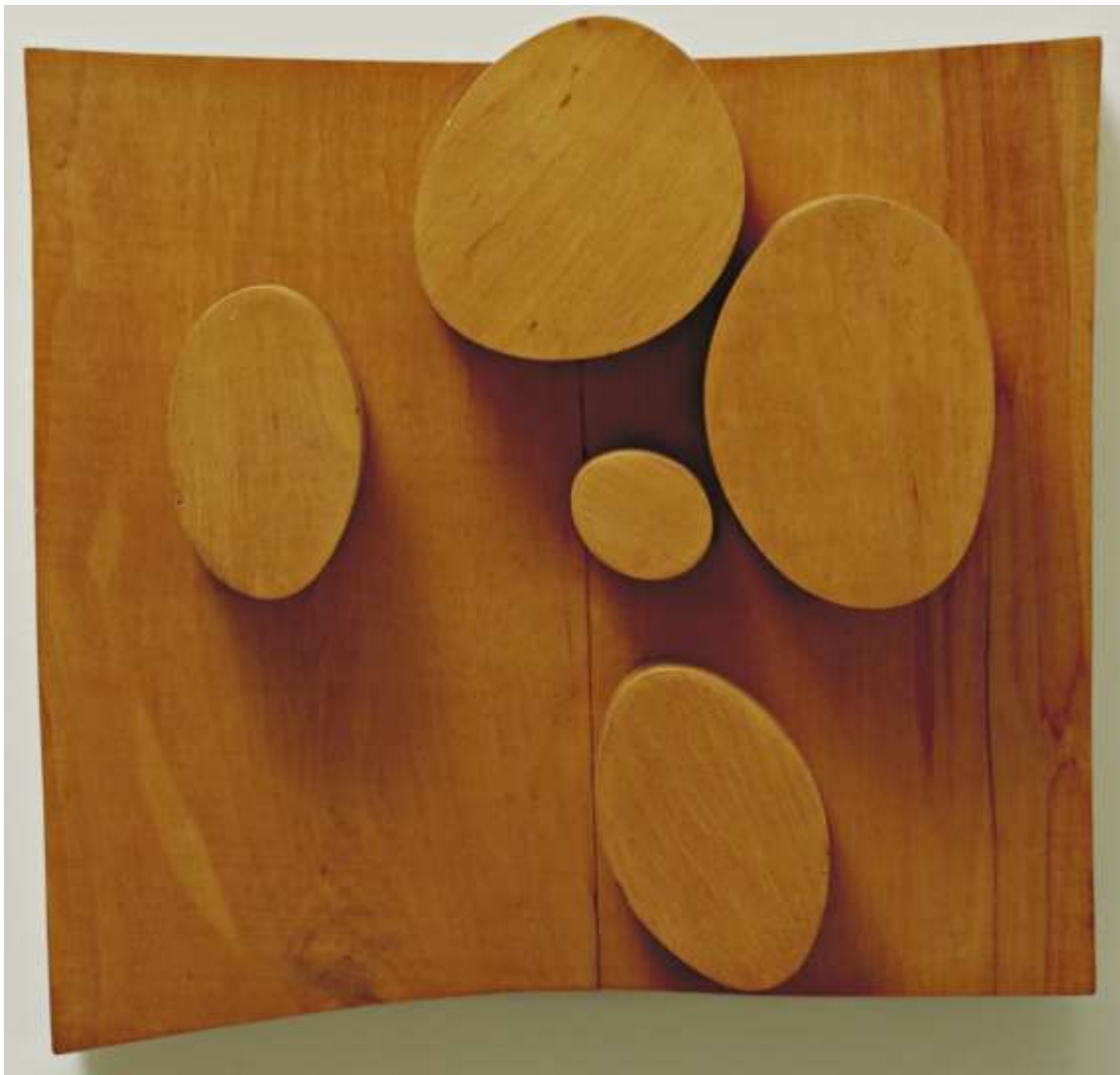
Октобарска револуција и ширење комунистичких идеја били су прикладан идеолошки оквир протестног деловања и уметничког испољавања надреалиста. **Луј Арагон**, **Пол Елијар** и **Пикасо** приступили су Комунистичкој партији Француске, а после увођења директивне естетике соцреализма у СССР-у (1932), били су на страни умереније и прогресивније линије коју је заступао Лав Троцки. Већ око 1930. дошло је до идеолошког раскола унутар надреалистичког покрета, па је Бретон регрутовао нове сараднике. Тада започиње „други талас“ надреализма, а покрету се прикључују Дали (1929), Алберто Ђакомети (1931) и Магрит (1932), а нешто касније Пол Делво, Ханс Белмер, Оскар Домингез и други ликовни уметници, мада је број књижевника био далеко већи. Групе и изложбе надреализма биле су организоване широм Европе, али и САД и Јапану. Упркос експанзији, сукоби унутар покрета довели су до осипања чланства и отупљивања критичке оштрице. Један број уметника, као што је Пикасо, били су прихваћени, али никада нису званично припадали надреалистичком покрету.



Године 1933, покренут је часопис **Минотаур**, који је окупљао надреалисте, али су његови сарадници били и уметници другачијих опредељења, попут Матиса, Дерена, Пикаса, Кандинског.

Две струје надреализма: апстракција и фигурација

- Од самог оснивања надреалистичког покрета сликарство његових интернационалних припадника развијало се у два правца.
- Први, чији су главни представници били: Арп, Миро, Масон и Себастиано Антонио Мата, био је биоморфни или условно речено **апстрактни** надреализам. Њихова дела била су заснована на принципима аутоматизма или случаја, а резултати су били блиски апстракцији прожетој елементима асоцијативног.
- Другу, **фигуративну** струју надреалистичког сликарства репрезентују дела Ернста, Далија, Тангија и Магрита. То су хиперреалистички представљене сцене и представе, које су биле визуелно читљиве, али издвојене из уобичајеног реалног контекста и комбиноване на алогичан начин (принцип јукстапозиције). Оне приказују визије изведене из маште и подсвести, настале мимо рационалне контроле, мада је Дали експлицирајући свој „параноични критички метод“ тврдио да има контролу над својим подсвесним. Иако креативна, ова илузионистичка струја није имала тако снажан и далекосежан утицај на даљи развој уметности, као што је случај са апстрактним крилом надреализма.



ХАНС/ЖАН АРП (1886–1966) један од експонената циришке Даде и активни учесник њеног париског огранка, године 1924. настанио се у Паризу и прикључио новооснованом надреалистичком покрету. Током двадесетих, правио је бојене рељефе у дрвету, као и слике на картону са аплицираним елементима сачињеним од несликарских материјала, који су им дали карактер обрнутих рељефа. Од тада Арпова уметност се везује за **апстрактне облике** органског порекла. Са Ван Дузбургом и супругом Софи Тојбер учествовао је у декорисању кафеа „Обет“ у Стразбуру, а његови мурали (у међувремену уништени) били су примери асоцијативне биоморфне апстракције. Доминантни у његовом делу постали су мотиви пупка и печурке. Током 1930/31. направио је неколико рељефа у дрвету, који представљају верзије ранијег, дадаистичког *Колажа аранжираног по законима случаја* (1916/17).

Један од њих је рељеф ***Предмети аранжирани према законима случаја/Пупак (1930)***, у којем је на закривљену дрвену плочу аплицирао овалне форме које представљају универзални симбол људског живота. Осим тога, правио је рељефе са канапом, који је пуштао да слободно, спонтано падне на папир, а потом би га фиксирао за подлогу, слично Дишановим експериментима.



Почетком тридесетих година, Арп је дао иновативан допринос надреалистичкој скулптури у којој, такође доминирају органске, овалне форме. Као и Бранкуси, био је склон компактној маси као фундаменту скулптуре и својим радовима снажно је утицао на вајаре, као што су Калдер, Мур и Хепворт. Паралелно са бојеним рељефима, креирао је скулпторалне форме наизглед независне од случаја, које су гравитирале ка централној маси. **Глава са три досадна предмета (1930)** јесте прво у низу таквих дела иницијално изведених у гипсу. Три објекта, идентификована као бркови, мандолина и мува, постављена су на аморфну, овалну масу. Њихово порекло везује се за Арпове приповетке, у којима је аутор себе описао како шета са три „досадна“ елемента на лицу. Предмети нису били причвршћени за главу, пошто је Арп желео да их посматрач помера и на тај начин увео елемент случаја и покрета у скулптуру. Овим радовима отворене структуре и значења давао је наслове тек након реализације.

Генерално, називао их је „хуманом конкретизацијом“, јер чак и форме које немају порекло у природи могу бити, како је говорио, „конкретне и чулне, као лист или камен“. Ван Дузбург је као прикладнији термин за Арпове беспредметне радове засноване на примарним формама и бојама предложио синтагму „конкретна уметност“.

Под „хуманом конкретизацијом“ Арп је подразумевао следеће:

Конкретизација означава природни процес кондензације, јачања, коагулације, згушњавања, срастања. Њоме именујемо очвршћење масе и згрушњавање земље и небеских тела, означавамо солидификацију, масу камена, биљке, животиње, човека. Конкретизација је нешто што ниче.

Ова дескриптивна, манифестна дефиниција скулптуре као дестилације живота представљала је супротност конструктивистичкој тврдњи о примату простора у том медију и била је од пресудне важности у каснијој артикулацији енформелног исказа.

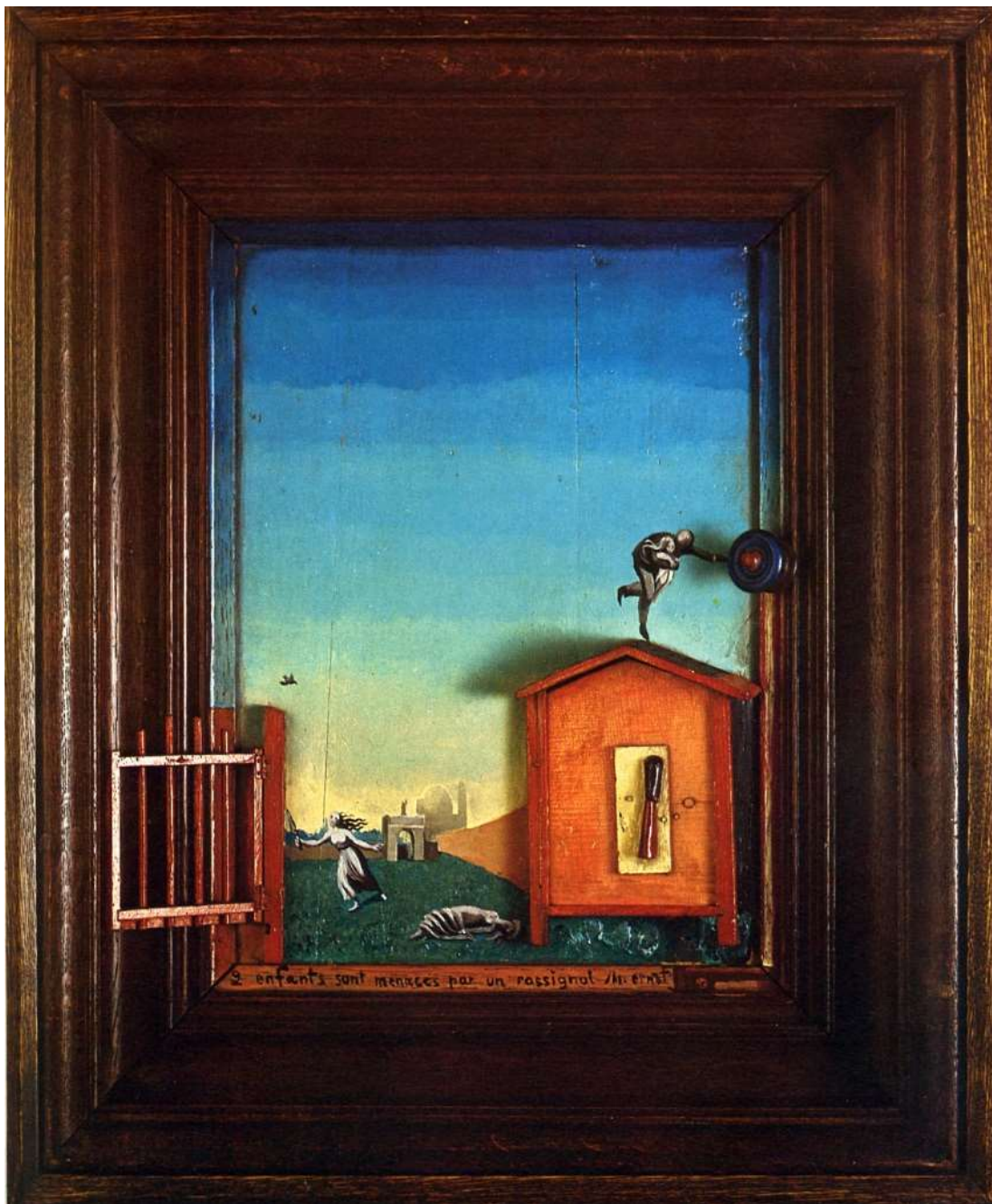




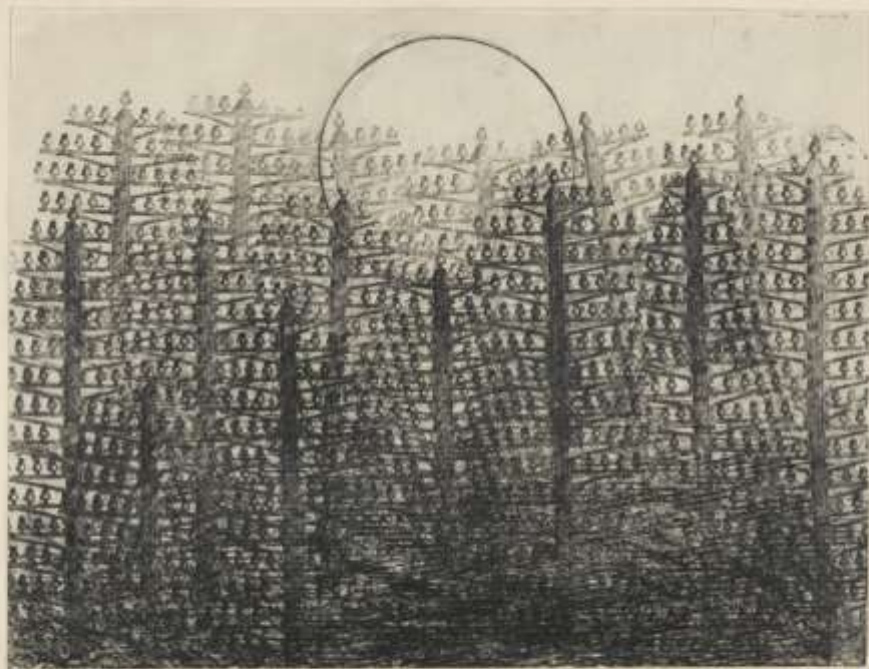
Арпова уметност се у наредном периоду мењала, али су се форме које су асоцирале на сирене, змије, облаке, лишће, кристале, шкољке, семе, воће, цвеће, константно појављивале, сугеришући идеју раста, метаморфозе, трансформације, снова и тишине. Паралелно, радио је рељефе и колаже, а **Колаж из 1937.** настао је тако што је Арп уништио један старији рад. Он је **колажно-монтажним поступком** прекомпоновао дело, повезујући постојеће елементе у нови аранжман апстрактних форми повезаних оловком исцртаним кривим линијама. Технику нехајног цепања хартије и спонтаног проливања боје наставио је да практикује и у другим радовима, јер му је давала више слободе. Арпови радови изведени на овај начин били су значајни за послератни амерички апстрактни експресионизам.



Иако су сарађивали на заједничким пројектима, Арп и **МАКС ЕРНСТ** (1891–1976) имали су посве различит приступ сликарству, колажу и скулптури. Арп је нагињао апстрактном, органском надреализму у којем форме асоцирају на природне мотиве и процесе, а Ернст, који се инспирисао готичким и Де Кириковим делима, постао је предводник фигуративне струје надреализма са прецизно, реално представљеним и читљивим формама, иако искривљеним, деформисаним или алогично компонованим. Слика **Слон (1921)** представља механичко чудовиште чије сурла/реп (црево) има бели оковратник и крављу лобању на крају. Обезглављени женски торзо позива чудовиште гестом руке, на којој је црвено-жута рукавица. На првом, рационалном нивоу читања слике, представљене фигуре делују неповезано. Неке делују претеће (слон), друге необјашњиво (торзо), а треће реферирају на смрт (лобања). Инспирацију за слона Ернст је нашао у силосу за складиштење жита у Јужном Судану. У реализацији ове слике примењен је принцип колажирања, комбинован са реалистичким поступком Де Кирикових радова. То је слика отвореног значења, намењена перцепцији на нивоу подсвесног или маште.



Ернст се преселио из Келна у Париз 1922, где је наставио уметничку активност. На слици **Славуј напада децу (1924)**, комбиновао је стил примењен приликом сликања *Слона* и технику дадаистичких асамблажа. У нестварном, декириковски конципираном пејзажу разазнајемо две девојчице које је преплашио славуј: једна је пала на земљу, а друга јури птицу ножем. Елементи аплицирани на платно – кућа на десној и отворена капија на левој страни, појачавају зачудни карактер, фантастику призора. Фигура на врху куће држи у наручју једну девојчицу и покушава да дохвати округлу, стварну кваку причвршћену на рам слике. Наслов, уписан на рам, настао је пре реализације слике, према стиху из Ернстове надреалистичке песме.



Шума и сунце 1931.

Од 1925. Ернст активно партиципира у надреалистичком покрету и ради цртеже изведене техником трљања, које је назвао **фротажима**. Поступак се састојао у постављању хартије на неравну површину, преко које се трља графитном оловком или угљеном. Тако настао приказ био је резултат случаја, али га је Ернст свесно постављао у нови контекст, истовремено стварајући нове, непредвидиве призоре или асоцијације. Осим за серију цртежа, техника фротажа послужила је Ернсту и као подстицај за увођење у дело неуметничких материјала различите текстуре – дрвета, тканине, тапета, лишћа.



Поступак **фротажа**, комбинован са техником **гратажа** (гребања), примењивао је у сликама, као што је ***Хорда (1927)***. Она одражава мрачну атмосверу Ернстових надреалистичких композиција. Монструозне и злокобне фигуре, налик дрвећу, као да опомињу на сукобе и разарања Европе у Првом светском рату.



Ернст је 1941. емигрирао у САД, а његово и присуство других надреалиста у Њујорку током Другог светског рата, имало је пресудан утицај на даљи развој америчке уметности (апстрактни експресионизам). Ернстова протестна реакција на експанзију нацизма добила је пуни израз на платну ***Европа после кише (1940–1942)***, које представља својеврсни ламент над ратом разореним Старим континентом. У том делу применио је **декалкоманију**, још једну техничку инвенцију надреализма, тачније шпанског уметника Оскара Домингеза. Она је подразумевала постављање папира или стакла на површину са још влажном бојом, а потом и њихово повлачење по површини, што је резултирало изненађујуће, непланираним текстуралним ефектима и конфигурацијама.



С временом, Ерст је креирао читаву менажерију хибридних створења, а себе најчешће идентификовао са птицом. Фантастично биће названо Лоплоп је у његовим делима фигурирао као сурогат аутопортрета. На слици **Надреализам и сликарство (1942)**, названој према истоименом Бретоновом програмском тексту, приказано је птицолико створење глатких, облих и модификованих делова људског и тела змије и птице. Насликано је деликатним тоновима и „аутоматским“ поступком, чији је резултат био апстраховање призора. Наиме, Ернст је ту применио особен аутоматски поступак цурења боје, коју је кроз отвор на лименки пуштао да капљу по платну. Ту технику „цурења“ до крајњих консеквенци елаборирао је Џексон Поллок на великим апстрактним сликама из педесетих година.



Године 1934, Ернст је почео да ради скулптуре на подстицај пријатеља Ђакометија. Први Ернстови скулпторски радови били су јајолики, велики каменови, по чијој је површини урезивао арповски апстрактне, биоморфне облике. Затим је извео неколико скулптура, за које је у гипсу направио одливке „готових предмета“. Основу скулптуре **Едип II (1934)** чине ведрa постављена на граници губитка равнотеже. Средином четрдесетих година, инспирисан културом америчких Индијанаца, ради серију фронтализованих бронзаних фигура, као што је **Краљ се игра са краљицом (1944)**, по узору на Пикасове скулптуре из истог периода.





ХУАН МИРО (1893–1983) уметник шпанског порекла, од 1920. повремено живи и ради у Паризу. Инспирисан активностима дадаиста и делима Клеа, од 1923. предност даје подстицајима које је црпео из властите маште. У Паризу се повезао са Бретоном и надреалистичким кругом, што је дало додатни подстицај његовом опредељењу за фантастику.



Слика ***Карневал Арлекина*** (1924/25) једно је од Мироових првих надреалистичких дела заснованих на неспутаној машти и халуциногеној визији. Амбијент собе, врви од необичних, разноликих облика живота. Са леве стране налазе се високе мердевине, о које су закачене стилизоване форме уха и ока. Десно од мердевина је човеколика глава у облику диска, тужног погледа и увијених бркова, а главу придржава дугачка, извијена цев. Поред је некакав инсект плавих крила, који искаче из кутије. Око ове групе представљени су различити, хибридни организми. Мироов свет је брижљиво насликан и необично жив, чак и када су у питању неживи објекти. Удахнути живот неживом, била је главна преокупација уметника надреалиста.

Осим маште, Мироове фантастичне визије имале су и друге изворе. Док су се неке заснивале на формама из природе, друге су далеке изворе имале у средњовековној уметности или подстицаје црпеле из слика других надреалиста. Било да лебде било да поскакују по тлу, та створења испуњавају читав простор слике лишене композиционог фокуса. На *Карневалу Арлекина*, као и другим сликама из двадесетих година, Миро композициону структуру слике гради на растеру дијагоналних линија, које се назиру испод наслага боје. Ова слика била је први пут приказана на његовој самосталној изложби у Паризу 1925, а потом и првој изложби надреалиста одржаној исте године.



На неколико Мироових дела из овог периода приметна је и тенденција ка фигурацији и поједностављивању, насупрот апстрактности и комплексности *Карневала*. Слика **Пас који лаје на месец (1926)** поседује магичну једноставност. И на њој се јавља мотив мердевина, који је за Мироа био симбол трансценденције, споне са другим, неземаљским светом. Међутим, овог пута мердевине су постављене у ненасељени, пусти ноћни пејзаж, место испуњено тамним слутњама, које наликује на призор из сна.

Типични пример „надреалистичког објекта“ је Мироова инсталација **Објект** (1936). Она се састоји од дрвеног цилиндра у чијем се средишту налази дрвена нога у ципели са високом потпетицом, која попут фетиша имплицира типично надреалистички еротизам. Око цилиндра се налазе други предмети, као што је препарирани папагај, о чије је постоље окачена лопта од плуте која виси на врпци. Цела инсталација постављена је на постоље направљено од полуцилиндра, по чијем ободу „плива“ црвена риба. Јукстапозиционирањем, тј. спајањем у реалности неспојивих предмета надреалисти су се користили да би шокирали посматрача и подстакли нове асоцијације. Готовим предметима служио се и Дишан, али је Миро у „надреалистичким објектима“ одбацио његову естетску индиферентност.

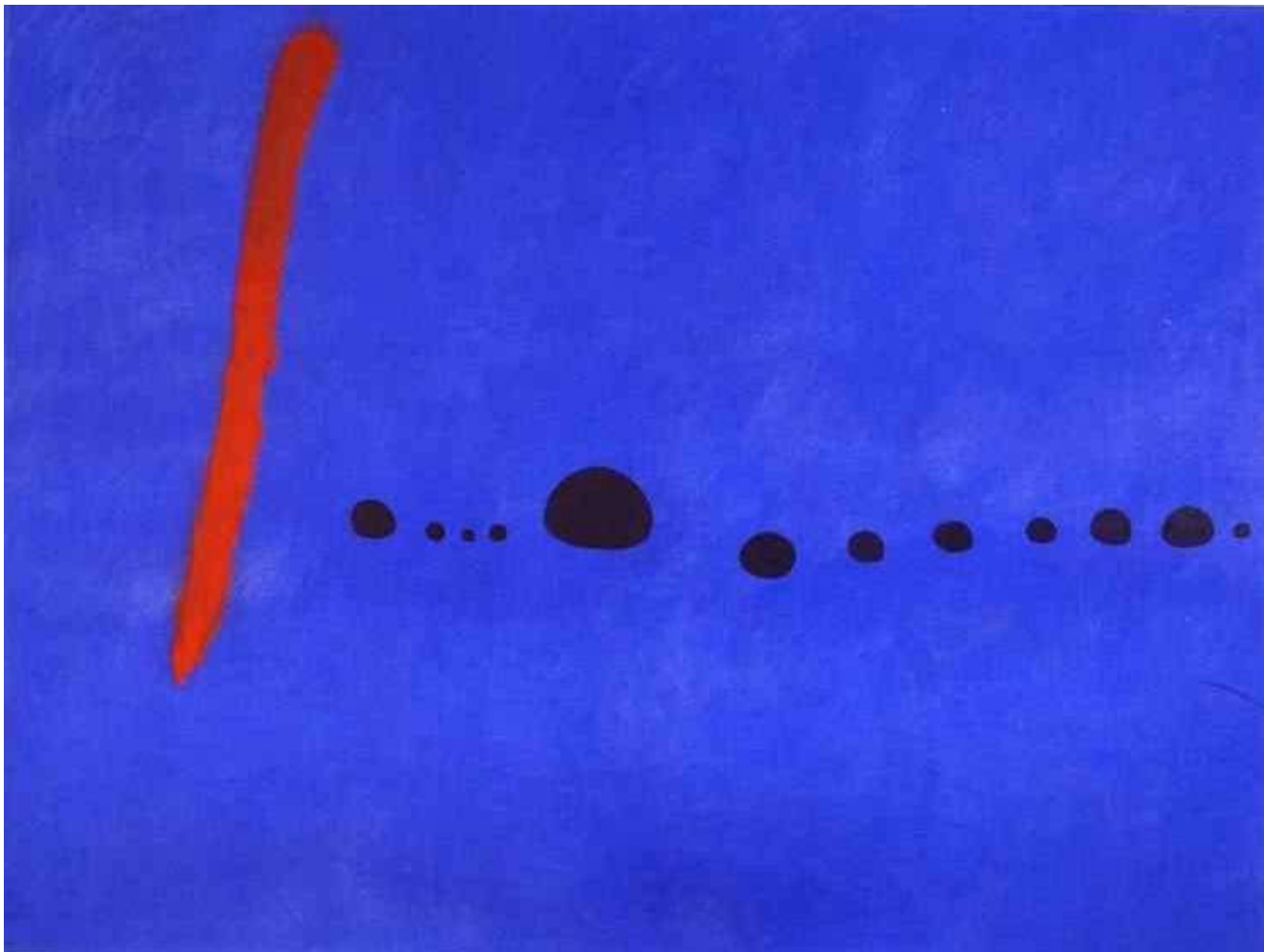




Током тридесетих година Миро је реализовао серију слика базираних на колажима, а састављених од новинских исечака аплицираних на картон. Мотиви, попут алата, машина, намештаја и посуђа, били су подстицај у артикулацији органско-апстрактних облика, којима је Миро понекад додавао лица или фигуре. На апстрактни карактер ових слика упућују и њихови неутрални називи, као на пример **Слика (1933)**. Иако потпуно лишено реалног предметног мотива, ово платно својим необичним, тајанственим формама нуди могућност мноштва различитих асоцијација и семантичких учитавања. Мироови органско-апстрактни облици најближи су Арповом биоморфизму.



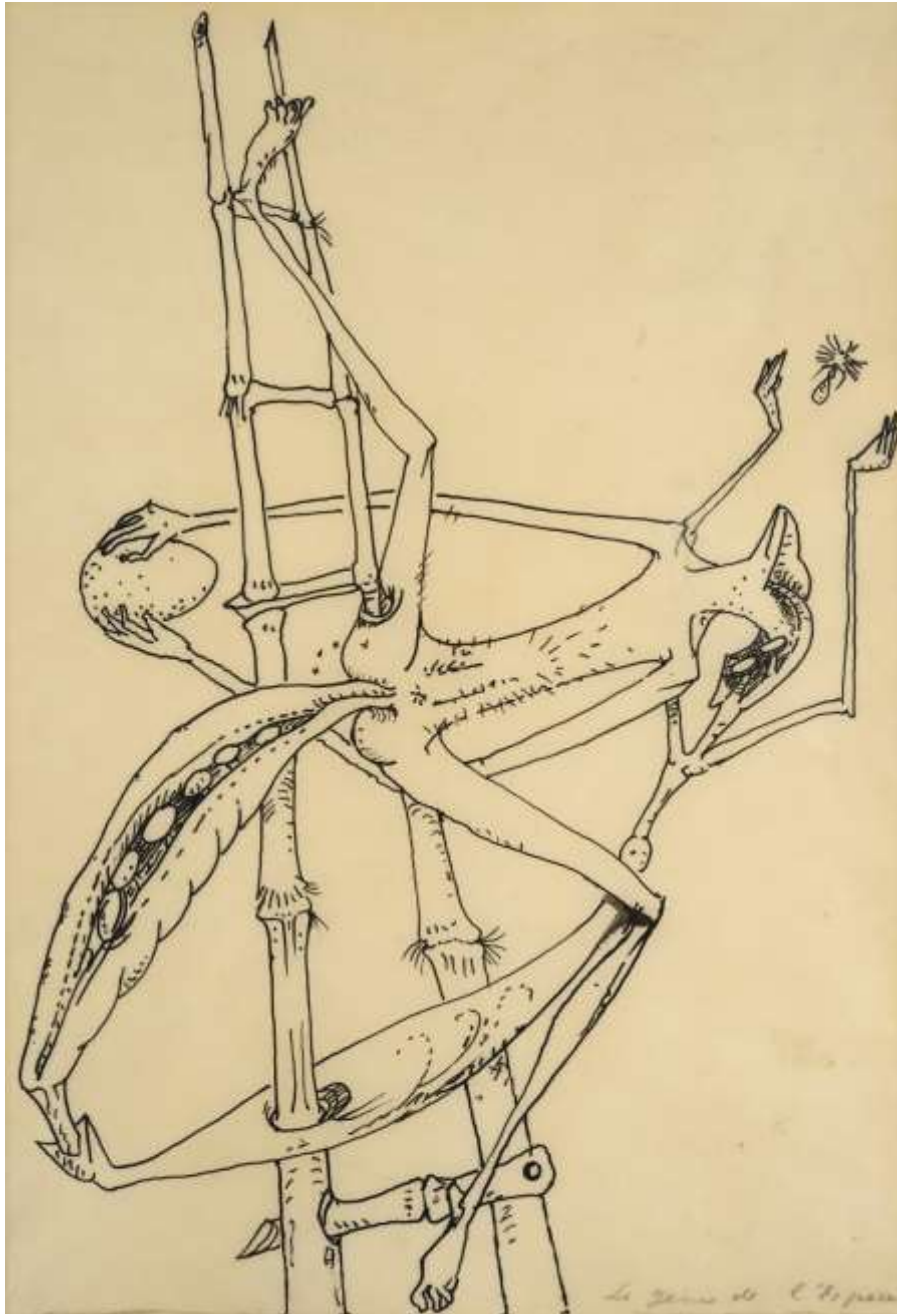
По избијању Другог светског рата Миро је био приморан да се врати у Шпанију где је, после победе у Грађанском рату (1936–1939) власт преузео диктаторски режим генерала Франка. Вишегодишња изолација и пореба за ауторефлексијом, подстакле су Мироа на истраживања мистичке литературе (езотерија, алхемија, окултизам) и слушање музике Моцарта и Баха. Ноћ, музика и космос, постали су главни извор његовог надахнућа. На страхоте Грађанског рата Миро је реаговао апстракцијом изведеном из искуства његових надреалистичких дела из двадесетих година. Током 1940/41. реализовао је серију гвашева малих димензија, као што је овај са називом **Констелације бр. 31 (1940)**, који спада у домен органске апстракције лирског призвука. Ови радови проистекли су из Мироове заокупљености идејом летења и трансформације, која се јавила док је посматрао миграцију птица, сезонско обнављање лептира и померање планета и галаксија. Први пут јавно изложено 1945, ово дело снажно је утицало на експоненте америчког апстрактног експресионизма.



Пред крај Другог светског рата Миро се определио за још смелије облике и боје. Слика **Плаво II (1961)** великог је формата и представља парадигму „сликарства обојеног поља“. На плаву основу нанет је вертикалан потез црвене и црне овалне форме, постављене у хоризонталном низу налик на трагове. Још током двадесетих година плаво је постало омиљена Мироова боја, која је имала метафоричко значење земље снова.



Осим слика, у том периоду
Миро је радио и скулптуре.
Месечева птица (1966),
представља увеличану верзију
мале бронзане скулптуре
Птица из 1944. Масивна глава
у виду полумесеца, фалусне
израслине и енергичан став,
подсећају на древне култне
предмете и Арпове скулптуре.



АНДРЕ МАСОН (1896–1987) трауматична искуства Првог светског рата доживео је непосредно на фронту и жестоко нападао друшво, те је једно време био лечен у клиници за ментално оболеле. Надреалистичком покрету прикључио се 1924, али га је његов антиконформистички и борбени темперамент убрзо довео у сукоб са Бретоном. Из групе је иступио 1929, да би јој се поново прикључио током тридесетих и дефинитивно је напустио 1943. године. Током **1925.** Масон је у часопису *Надреалистичка револуција* редовно објављивао илустративне прилоге, **цртеже** бруталних и садистичких призора проистеклих из искуства рата или сцене сексуалног разврата инспирисаних делима Маркиза де Сада.



Борба риба (1926) пример је Масонових „пешчаних“ слика, насталих наношењем лепка и песка на платно. Наслаге песка наговештавале су форме, које су биле нестварне, ирационалне. Потом је наносио линије и мале количине боје, понекад директно из тубе, како би оформио пластичка жаришта/аморфне конфигурације (слично каснијим, енформелним радовима). Тако је настајао приказ који подсећа на сцену која се одвија у води, мада је аутор тврдио да се заправо ради о антропоморфној риби. Слично Ернстовој техници фротажа и овде је удео случаја у креирању приказа велик. Међутим, Масон је чврсто веровао да је уметност последица свесне, естетске одлуке, па је убрзо престао да ради „пешчане“ слике.



Крајем тридесетих година, а после трогодишњег боравка у Шпанији, Масон се приближио фигуративној струји надреализма. Сликао је чудовишта, једва препознатљиве митолошке фигуре под утицајем Пикаса и, вероватно, Далија.

Типичан пример је слика **Пасифаја (1943)**, инспирисана хибридним бићем (получовек полубик) из грчке митологије. Како се Пасифаји није допао Посејдон, грчки бог мора, она је кажњена љубављу према биковима. Из такве љубави рођен је Минотаур. Масонова намера била је да визуализује сексуални чин између жене и животиње, али тако да је немогуће разлучити њихове форме. Ова тема постала је Пикасова опсесија, а Џексон Поллок ју је насликао исте године кад и Масон. Почетком Другог светског рата Масон је емигрирао у САД, а његови радови изведени у маниру аутоматизованог експресионизма умногоме су утицали на експоненте америчког сликарства акције.



ИВ ТАНГИ (1900–1955) сликар аутодидакт, од 1922. живео је у Паризу, где се прикључио надреалистичком покрету и постао сарадник часописа *Надреалистичка револуција*. Године 1926, он прави значајан напредак како у техници, тако и сликарском исказу заснованом на слободи имагинације. Слика ***Мама, тата је рањен*** (1927), садржи све одлике његовог укупног опуса. Једна од њих је бесконачна перспективна дубина, сугерисана валерима и јасном линијом хоризонта, као и огроман празан простор (као код Де Кирика), тачније опустели пејзаж у којем обитавају амбивалентне органске форме као реминисценције на Арпове биоморфне скулптуре.



После путовања по Африци 1930/31, када се суочио са бљештавом светлошћу и живим бојама стеновитих афричких пејзажа, Танги је почео прецизније да дефинише форме. Простор на Тангијевим сликама из тридесетих година подсећа на подводни свет, а његово порекло се везује за уметникова сећања, успомене из детињства, када је лета проводио на обалама Бретање (екстремне плиме и осеке). Сликајући у илузионистичком, хиперреалистичком маниру, Танги је на тим сликама нереалне форме учинио стварним, готово опипљивим. Његов допринос надреалистичком дискурсу огледао се у примени реалистичких техника при стварању фантастичних призора.

По пресељењу у САД 1939, Танги је наставио да евоцира и елаборира свој опустошени универзум. У слици ***Умножени лукови (1954)*** простор је испунио маштовитим конфигурацијама све до новоуспостављене линије хоризонта, како би створио загонетну, надреалну и злослутну сцену, својеврсну „костурницу света“.



САЛВАДОР ДАЛИ (1904–1989) био је глобално познати, ексцентрични и контроверзни шпански уметник, чије је име постало синоним за надреализам. Далијеви самосвојни иконографски мотиви, било стварни било фиктивни, проистекли су из каталонске фолклорне традиције, а пре свега из његових сећања и екстатичног темперамента обележеног фантазијом, фрустрацијама и мегаломанијом. На Академији уметности у Мадриду стекао је класично сликарско образовање, а модерно сликарство Пикаса, Де Кирика и Кара открио је посредством часописа *Valori plastici*, гласила италијанског покрета *Novocento* (*Нови век*). У формативном периоду, на Далија је пресудан утицај имала Фројдова психоаналитичка теорија везана за тумачење снова и подсвести, која му је пружила одговоре на унутрашње немире и еротске фантазије, који су га морили још од раног детињства. У периоду тражења властитог израза, 1925–1927, паралелно је радио слике изведене у духу Пикасовог и Гријевог кубизма, Ле Корбизијеовог и Озанфановог пуризма, Пикасовог неокласицизма, те реализма холандског мајстора 17. века, првенствено Вермера ван Делфта.

Током 1927. Дали је боравио у Паризу и преко Мироа успоставио контакт са носиоцима надреалистичког покрета, којем се званично прикључује 1929. Због непремостивих идеолошких разлика Дали долази у сукоб са Бретоном, а потом и Елијаром, коме је преотео супругу Галу 1934.

Тада је одлучио да слика у „константној махнитости индиковане параноје“. Истовремено, формулисао је теоријску основу својих слика, одређујући их као „параноично-критичке“.

Уметничку стварност градио је на властитим визијама, сновима, сећањима и психопатолошким исклизнућима. Развио је вештину прецизног минијатуристичког користића нескладне, али светле или дречаве боје, а поступак сликања темељио на илузионистичкој, хиперреалистичкој парадигми. Свет снова, маште и подсвести желео је да прикаже реално, „убедљивије“ од саме природе, а своје слике називао „фотографијама сликаним руком“.

Повод да елементе стварног транспонује у фиктивни свет, често су биле сасвим ординарне ствари: сат, инсект, клавир, телефон (надреалистички објект из 1936-38), стара графика или фотографија, којима је давао значење фетиша. Тврдио је да су крв, распадање и измет његови основни мотиви. Обичне предмете је некада постепено, а некада изненада преображавао у грозоморне и кошмарне призоре, којима је уверљивост и изражајну снагу давала његова прецизна техника.

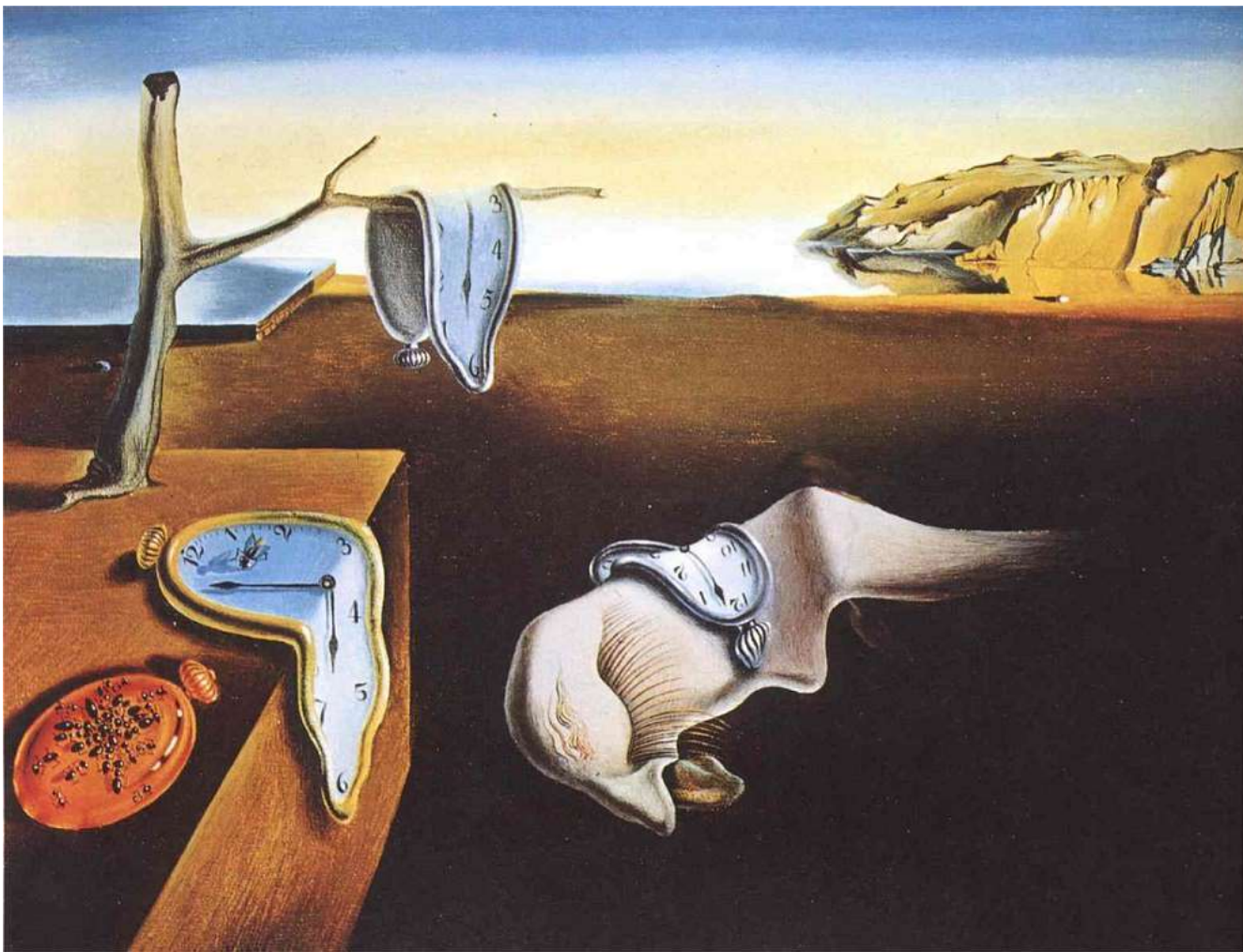




У сарадњи са шпанским синеастом **Луисом Буњуелом** снимио је два надреалистичка филма ***Андалузијски пас (1929)*** и ***Златно доба (1930)***. Искуства рада у филмском медију примењивао је у сликарству, што се манифестовало у растакању слике, њеној метаморфози, кадирању, дуплирању или мултиплицирању предметног мотива.

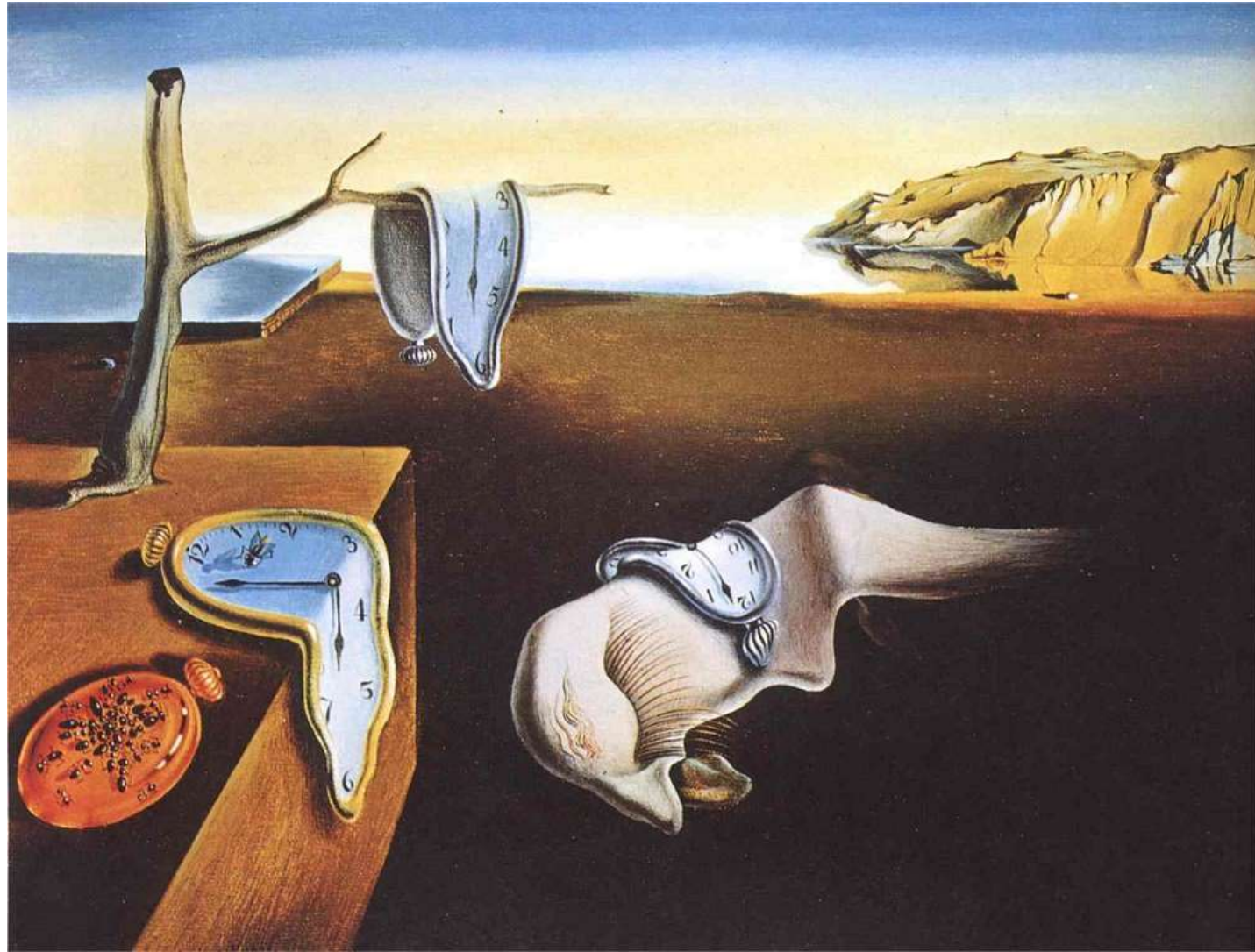


Хиперреализам који је Дали практиковао приликом уобличавања уметничке визије достиже климакс у делу **Прилагођавање жеље (1929)**. То је слика-колаж малог формата: две лавље главе исечене из књиге постављене су на објекте који подсећају на камење или љуске од јаја. Ови необични облици бацају тамне сенке на пуст пејзаж (као код Де Кирика) и служе као оквир осталим мотивима, укључујући и рој мравца у доњем десном углу. У једној од сцена из *Андалузијског пса*, мрави се комешају на људском длану. Мрави се појављују и на каснијим Далијевим сликама, као што је *Истрајност памћења*, али ту прелазе преко џепног сата. Инкарнација лавље главе коју је Дали насликао, појављује се у горњем левом углу колажа поред групе фигура ближе центру композиције. У романсираној аутобиографији *Тајни живот Салвадора Далија* (1942), уметник наводи да је овај рад настао у време када се удварао Гали. Стање тешке сексуалне анксиозности навело га је да своје жеље прикаже у виду застрашујућих лављих глава.



Још пре 1930. Дали је напустио декириковске метафизичке пејзаже и заронио у свет насиља, крви и распадања. Од својих радова покушао је да направи својеврсну илустрацију фројдовских теорија, које је покушао да примени на свој унутрашњи свет. Када би почињао да слика, полазио је од мотива који би му први пао на памет, а затим низао асоцијације, мултиплицирајући слике прогањања или мегаломаније. Свој „параноично-критички“ метод дефинисао је као „спонтани метод ирационалног знања, заснованог на интерпретативно-критичким асоцијацијама делиричних феномена“. Као и већина надреалиста, Дали се противио уметности која је, уместо садржајем, суштински била одређена формалним аспектима. Слика **Истрајност памћења (1931)** заправо пориче сваки формални експеримент везан за апстракцију у 20. веку.

Минуциозна техника коју диктира мали формат, има порекло у делима фламанских мајстора 15. века, док колорит, заснован на неприродним бојама, подсећа на хромолитографије из 19. века. Простор је бескрајан као на Тангијевим пејзажима и представљен фотографски реално. У такав амбијент Дали поставља сатове натприродне величине, уз неприродне атрибуте и потпуно ван логичног контекста (јукстапозиција). Током читаве каријере био је опседнут морфологијом меког и тврдог. Профил велике главе, која као да нема унутрашњу коштану структуру, лежи на земљи. Преко главе, комодe и гране дрвета које израста из исте, пребачени су мекани џепни сатови. Дали је ове форме описао као „мекани, екстравагантни, усамљени, параноично-критички Камамбер времена и простора“. Метаморфоза, у којој материја прелази из једног стања у друго, фундаментални је аспект Далијевог надреализма. Меко стање у скулптури истраживао је амерички експонент поп-арта Клез Олденбург током шездесетих.





Током тридесетих година Далијеве слике су осцилирале између необуздане фантазије и необичне, тихе атмосфере. Том типу припада слика ***Гала и Милеова Молитва непосредно уочи доласка коничних анаморфоза (1933)***. У дну јако осветљене собе налази се аматерска фотографија насмејане Гале, испред које седи загонетни мушкарац леђима окренут посматрачу, претпоставља се Владимир Иљич Лењин. Изнад отворених врата је репродукција слике Милеове *Молитве* која, према Далијевом тумачењу изведеном из Фројдових теорија, представља симбол женске сексуалности. Иза отворених врата, из сенке провирује монструозно-комична фигура, претпоставља се Максима Горког, са јастогом на глави. Не постоји никакво логично објашњење за овакво супротстављање познатог, реалног и фантазмагоричног, а Далијев приказ демонстрација је принципа јукстапозиције чији ефекти изазивају нелагоду код посматрача.



Уочи Шпанског грађанског рата, Дали је у Паризу насликао ***Меку конструкцију са куваним пасуљем: предсказање грађанског рата (1936)***. То је ужасан, потресан приказ психолошког мучења и физичке патње, формално конципиран према описима из романа Франсоа Раблеа *Гаргантуа и Пантагруел* (16. век). Гаргантуанска фигура, изобличеног лица растављена на делове, као да сама себе кида „у делиријуму самодављења“, тврди Дали. Делови тела разбацани су по земљи и леже међу зрнима пасуља. Упркос атмосфери бруталности и страха која провејава овим приказом, Дали је на Грађански рат реаговао на исти начин као и на нацизам или фашизам – својеврсном себичношћу. Због одбијања да се прикључи јавној осуди Хитлера, дошао је у сукоб са осталим припадницима групе надреалиста, претежно лево оријентисаних.



Попут већине прогресивних европских уметника, Дали је 1940. емигрирао у САД, где је сликао портрете и уживао у улози надреалистичког агента и провокатора. Већ је био познат и прихваћен у елитним круговима, али је врхунац популарности доживео креирајући **сценографије за филм и позориште**, надреалистичке објекте и дизајнирајући накит.



До преокрета у Далијевој каријери дошло је 1941, када је обзнанио своју намеру да „постане класик“ вративши се високој ренесанси Рафаела као узор. Године 1948, трајно се враћа у Шпанију, а после 1950. посвећује хришћанској религиозној уметности, којом велича Христа и мистерију богослужења.



РЕНЕ МАГРИТ (1898–1967) је, после неколико година нередовних студија на Академији лепих уметности у Бриселу и тражења самосвојног израза, суочен са Де Кириковом сликом *Љубавна песма*, 1923. драстично променио свој уметнички идиом. Већ 1926. на самосталној изложби изложио је своја прва надреалистичка дела настала под утицајем Де Кирика и Ернста. Крајем исте године придружио се белгијским уметницима окупљеним у неформалну групу, назора блиских париским надреалистима. По доласку у Париз 1927, постаје активни члан надреалистичког покрета. Исцрпљен френетичном и полемичком атмосфером у групи, долази у сукоб са надреалистима и враћа се у Брисел 1930.



Магритова дела захтевају посебан, интелектуално-филозофски приступ и начин читања визуелних представа као кода или система знакова. Томе у прилог говори слика **Непоузданост слике/Перфидност слике (1928/29)**, на којој је прецизно и реалистички насликана лула. Испод ње, подједнако прецизно исписана је порука „Ово није лула“. Управо ово дело демонстрира Магритову фасцинацију односом језика и слике, вербалног и визуелног, јер оно што видимо на слици заиста није стварни предмет. Том сликом Магрит подрива склоност људи да о сликама говоре као о предметима који су на њима приказани. Слична идеја исказана је и у слици **Лажно огледало (1929)**, на којој је приказано људско око у којем се рефлектује небо са облацима. Овим делом у надреалистичко сликарство уведена је тема илузионистичког пејзажа као слике, али не природе.

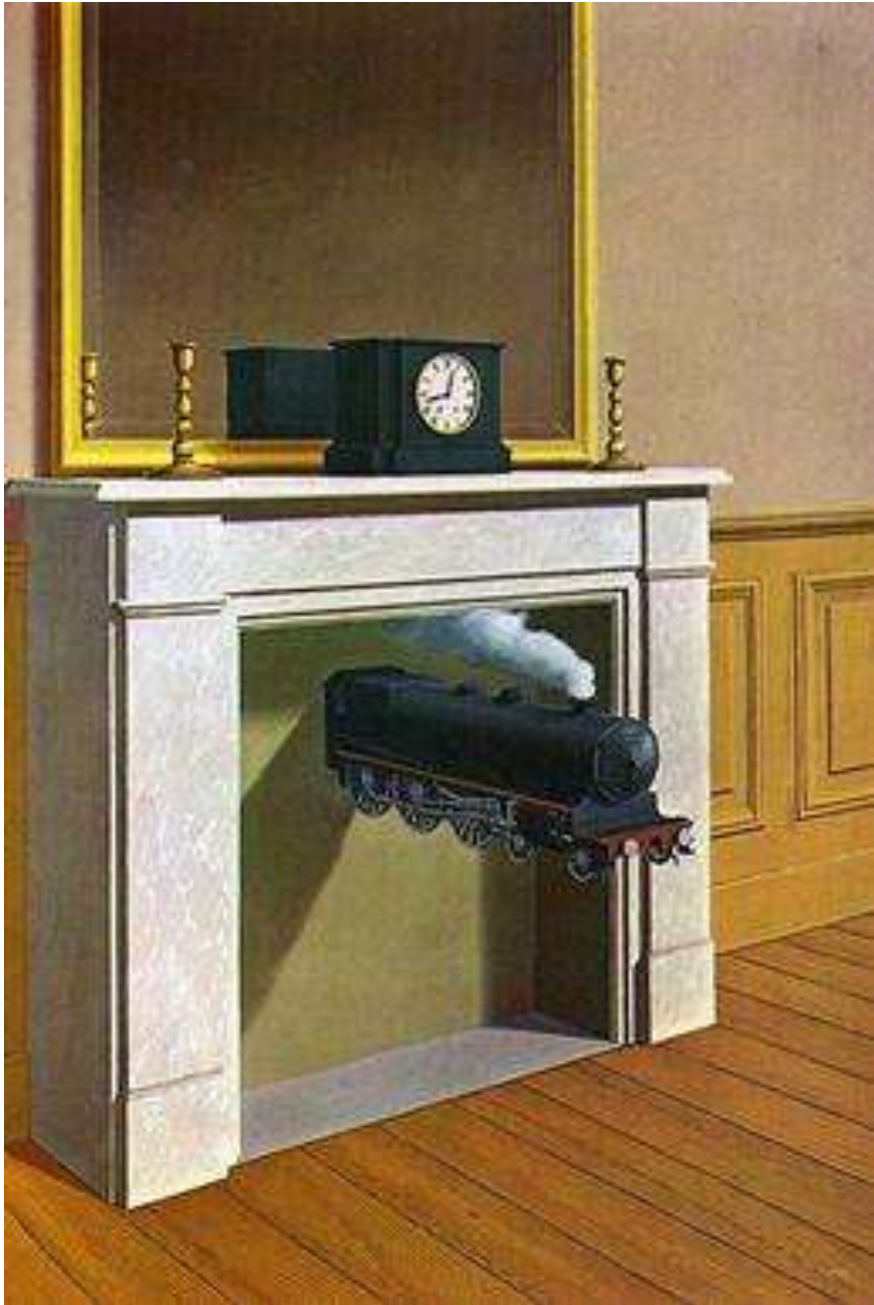
Уз повремене екскурсе у другачије изражајне идиоме, Магрит је у наредним годинама наставио да слика истоветне теме на хиперреалистички начин, са незнатним изменама. Са париским надреалистима поново је успоставио сарадњу 1933. и до краја четврте деценије насликао кључна дела свог опуса, која одликује једноставност и статичност композиције. **Људско стање (1933)** је слика на којој је представљен пејзаж, уоквирен прозором. Испред прозора постављена је слика на штафелају, која се „наставља“ и „допуњује“ део пејзажа који је њом заклоњен. Начин на који се Магрит овде поиграо темом „слике у слици“ и проблемом стварног простора и просторне илузије, веома је маштовит и инвентиван. Његово решење имплицира да слика није мање стварна од пејзажа, а да су обоје у суштини насликана фикција. Из визуре посматрача насликано дрво постоји и „у насликаној соби и напољу, у стварном пејзажу“.





Магритове визуелне досетке понекад делују ужасно, бизарно и парадоксално (*Мадам Рекамије* 1949). Слика са називом *Портрет* (1935) је приказ језовите мртве природе, на којој су веома прецизно насликани парче шунке на тањиру, нож и виљушка, боца вина и чаша. Сто на којем се налазе, сведен је на светли правоугаоник. На средини одреска шунке, постављено у центар тањира, посматра нас људско око.





На слици ***Заустављено време (1938)***, у ординарну сцену Магрит уводи елемент неочекиваног – из камина излази мала локомотива претварајући исти у неку врсту кућног, железничког тунела. Могуће је да су возови са Де Кирикових слика надахнули Магрита. Атмосфера злослутне енигме на слици ***Љубавници (1928)***, са представом заљубљеног пара са лицима прекривеним драперијом, такође подсећа на Де Кирика, али ју је Маргит постигао самосвојном емоционалном уздржаношћу и невероватном техничком прецизношћу.



У Европи су Магрита сматрали маргиналном фигуром надреализма, а у послератној Америци његове прецизне, реалистичке слике деловале су анахроно и незанимљиво, посебно онима који су били наклоњени надреалистичкој поезици Мироа или Масона. Реафирмацији Магритовог дела значајан допринос дали су протагонисти поп-арта, који су умели да цене његов смисао за иронију, тајанствене поруке и хладни реализам. Опус овог уметника чини јединствен и оригиналан сегмент у корпусу европског надреализма, а његов утицај на доцнију уметност и комерцијални дизајн био је огроман.



Белгијски сликар **ПОЛ ДЕЛВО** (1897–1994) релативно касно, око 1935. прихвата надреализам. Доминантан мотив његових надреалистичких слика су жене, углавном наге, а ређе одевене у чедне викторијанске хаљине. Понекад су у композицији присутни парови љубавника, али су мушкарци углавном неуредно одевени школарци, зачуђујуће несвесни присуства жене. Основну формулу Делвоових дела чине: пространи пејзаж, замишљени актови у шетњи, одевени мушкарци, а на слици ***Улазак у град* (1940)** је то полуодевени младић који проучава велику мапу. У средњем плану приказан је и пар загрљених жена (хомосексуализам), као и господин са полуцилиндром који, док хода, чита новине. Психолошка повученост и неповезаност актера сцене својствена је фигурама Пјера дела Франческе, а Делво ју је применио на протагонисте своје слике у комбинацији са дозом надстварног. Његов свет сновиђења прожимају осећања носталгије и туге, која чак и еротичне актове трансформише у етерична и нестварна бића.

ХАНС БЕЛМЕР (1902–1975) немачки уметник, такође је припадао другом, каснијем таласу надреализма. Као и Рудолф Белинг, током тридесетих година радио је необичне конструкције, које је називао „луткама“ (*Лутка* 1935). То су колажно-монтажне творевине које представљају младе жене. Јасно дефинисани делови њиховог тела: глава, руке, торзо, ноге, перике, стаклене очи, гениталије, растављени су и прекомпоновани у најразличитијим, еротичним или мазохистичким склоповима. Белмер је фотографисао ове фетишистичке објекте, чији се наговештени садизам веома допадао надреалистима, а фотографије су објављене у једном од бројева часописа *Минотаур* 1935. Ова врста фотографије, за коју сам аутор ствара објекте или аранжира сцене које ће снимати, добија пандан у делима послератних уметника као што је Синди Шерман.

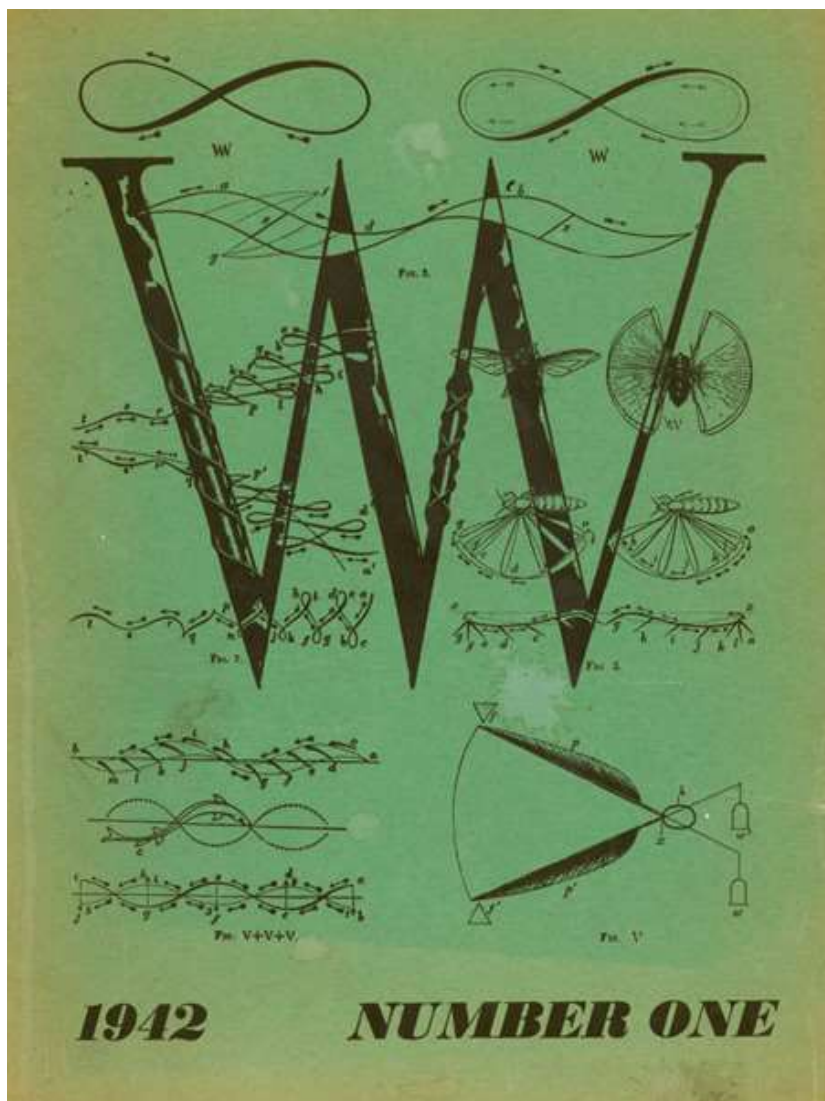




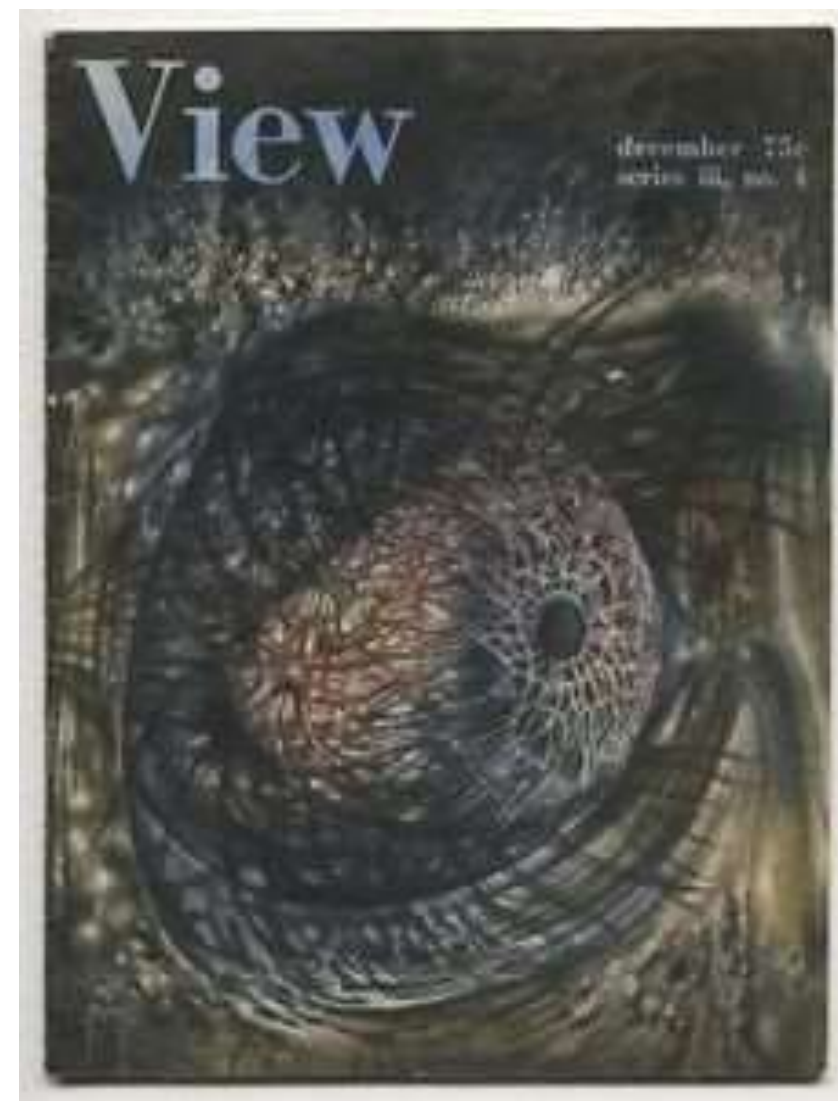
Током тридесетих година надреалистички покрет привукао је и неколико надарених ауторки, као што је берлинска уметница **МЕРЕТ ОПЕНХАЈМ** (1913–1985). Године 1932. она долази у Париз да студира сликарство, а преко Ђакометија 1935. улази у круг надреалиста. Осим што је била чест модел на фотографијама Ман Реја, за собом је оставила велики број слика, цртежа и скулптура. Међутим, првенствено је позната по надреалистичком објекту ***Крзнени доручак (1936)***, састављеном од шоље, тањира и кашичице обложених крзном кинеске газеле. Идеја за „шољицу обложену крзном“, која је постала архетип надреалистичког објекта, родила се у једном кафеу док је разговарала са Пикасом о накиту са крзном, који је намеравала да прави. У њеној креацији надреалистичког објекта овај симбол дома и префињених друштвених односа грађанске класе претворен је у длакави предмет, који је истовремено и еротичан и одбојан, односно пркоси ставовима доминантне мушке културе.

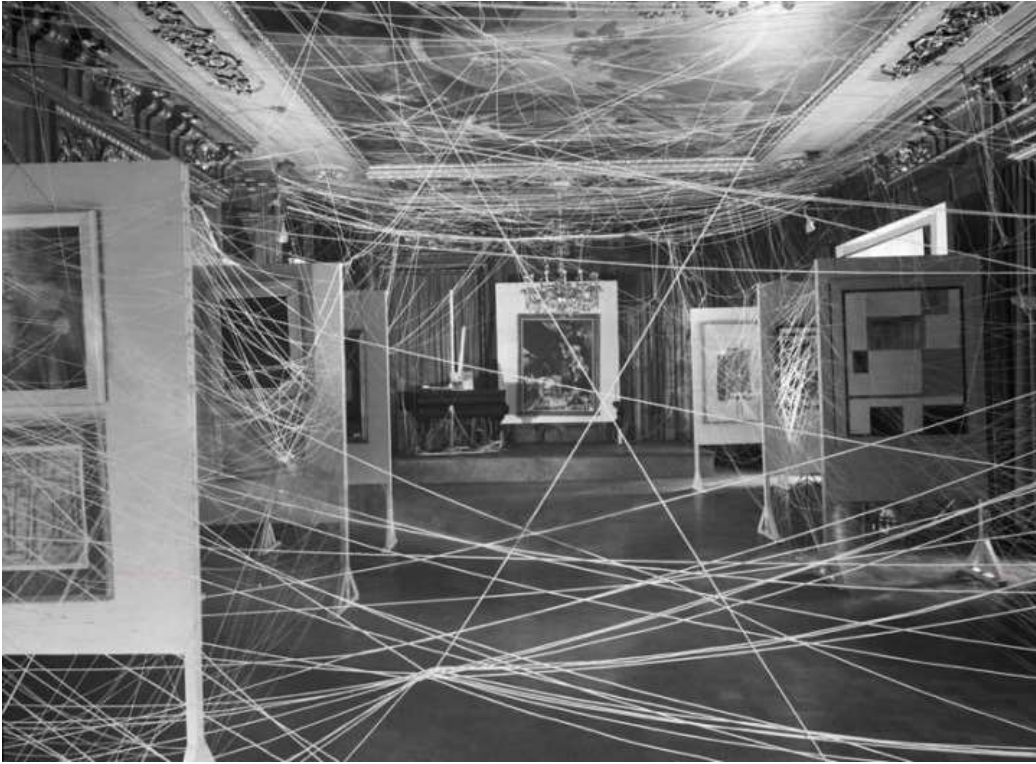


ЛЕОНОРА КЕРИНГТОН (1917–2011), британска уметница и књижевница, године 1937. са Максом Ернстом отишла је у Париз, где се прикључила надреалистима. Загонетна сцена на аутопортрету **Кафана код белог коња (1936/37)**, порекло води из келтске митологије и сећања Керингтонове на детињство, која су била исходишта њене уметности. Уметница је себе приказала у белим панталонама за јахање, док руку пружа хијени, а изнад главе јој лебди бели дрвени коњић. Бели коњ који се види кроз прозор, представља симбол ауторкине ослобођене личности, али и фројдовски симбол сексуалне жеље. По избијању Другог светског рата Керингтон је доживела нервни слом и емигрирала у Мексико. На њеним мексичким сликама мистични симболи алхемије и окултног упућују на далеке узор у Бошовим делима.



САД: још током тридесетих година интересовање Американаца за надреализам било је усмерено првенствено ка Салвадору Далију и његовим делима, будући да су она у извесном степену интегрисала америчку реалистичку традицију. Године 1936. у Музеју модерне уметности у Њујорку одржана је изложба *Фантастична уметност, Дада и надреализам*, а неколицина угледних америчких колекционара и бизнисмена обезбедила је финансијску подршку и помоћ надреалистичком покрету. Њујоршки надреалистички часописи **VVV** и **Поглед (View)** покренути почетком четрдесетих, представљали су платформу за размену идеја између европских надреалиста и локалних следбеника покрета.





Центар активности надреалиста постаје Њујорк, где је 1942. одржана изложба *Први документи надреализма*. **Марсел Дишан** је поставио инсталацију која је представљала просторију премрежену дугим конопцем, попут џиновске паукове мреже, реферирајући на комплексну административну процедуру кроз коју су морали да прођу европски уметници да би имигрирали у САД. Исте године за Галерију савремене уметности, чијем је оснивању значајан допринос дала Пеги Гугенхајм, чувена америчка колекционарка модерне уметности и једно време супруга Макса Ернста, архитекта **Фредерик Кислер** је начинио другу надреалистичку инсталацију. Он је пројектовао собу надреализма са конкавним зидовима на које су биле окачене надреалистичке слике, а на биоморфне столице постављени су надреалистички објекти. До повратка Гугенхајмове у Венецију, њена Галерија је функционисала као нека врста салона и места размене идеја и искустава америчких и европских уметника.

Током четврте деценије, радови Чилеанца Мате и Кубанца Лама, унели су свежину у већ посустали надреалистички покрет. Обојица су повремено боравила у Европи и кретала се у кругу париских надреалиста.



СЕБАСТИЈАНО АНТОНИО МАТА (1911–2002) студирао је архитектуру у Ле Корбизијеовом пројектантском бироу у Паризу, где је 1937. упознао Бретона и прикључио се надреалистичком покрету. Године 1939. емигрирао је у САД, а његова самостална изложба у Њујорку 1940. имала је пресудан значај за формирање Аршила Горког, једног од носилаца америчког апстрактног експресионизма. Матина слика ***Несрећа мистицизма (1942)***, ослања се на решења Масона и Тангија, а представља храбар искорак у апстракцију. Вишезначни, аутоматски ток, од пламене светлости до најтамније сенке, наговештава несталност универзума.

ВИЛФРЕД ЛАМ (1902–1982) у Европу долази 1923, када наставља студије сликарства у Мадриду. Као учесник Шпанског грађанског рата на страни републиканаца, осваја симпатије Пикаса, који га повезује са надреалистичким кругом у Паризу. По избијању Другог светског рата, са Бретоном и Масоном одлази на Мартиник, али се 1942. враћа на Кубу. На великој композицији **Џунгла (1943)** сублимира искуства надреализма и кубанске културне традиције. Она приказује густ тропски пејзаж раскошних боја, настањен чудним створењима дугих удова и глава које подсећају на афричке маске. Ова хибридна бића, људи-животиње окружени бујним, фантазмагоричним растињем, упућују на Ламове везе са надреализмом. Његова уметност је током педесетих година, када уметник живи и ствара на релацији Куба – Француска, снажно утицала на припаднике групе КоБРА.

