

НАДРЕАЛИЗАМ И ПИКАСО

Године 1925. Андре Бретон је изјавио да је **Пабло Пикасо** (1881–1973) један од надреалиста, али то у случају овог уметника нипошто није значило императивну идентификацију са покретом. Пикасо никада није био надреалиста нити је званично припадао надреализму. Међутим, иако га нису интересовали подсвесно, свет снова и маште, његова дела су задирала дубоко у људску психу и била израз снажних емоција, а наглашени еротицизам и бруталност његове уметничке визије чинили су га блиским надреализму. Пикасо је гајио велике симпатије према надреалистичкој групи, излагао је са њеним експонентима и у њиховом гласилу *Надреалистичка револуција* 1925. објавио неколико цртежа, а Бретон је у истом часопису публиковао текст посвећен *Госпођицама из Авињона* и репродуковао Пикасове колаже и слике.





Слика **Три плесачице/Плес** (1925) указује на Пикасово удаљавање од класицистичких цртежа насталих током претходних месеци. Три женске фигуре у екстази плешу пред француским балконом. Плесачица у центру као да је заустављена у покрету и прикована за простор у положају распећа. Контуре женске фигуре са леве стране су геометризоване, а зглобови савијени под оштрим углом. Горњи део тела је неприродно савијен, а на лицу се читава болан грч. Због положаја који заузима у односу на средишњу, „разапету“ фигуру, женска фигура са леве стране често је поређена са представама жене која, у подножју крста, оплакује Христа. Тема распећа је тада посебно окупирала Пикасову пажњу, а да би насликао ово дело он се користио кубистичким средствима: полиперспективност, комбиновање пуног анфаса и профилног изгледа, скривени профил или профил-сенка (фигура с десне стране), преклапање планова, позитиван и негативан простор. Немир којим ово дело одише, могао је бити рефлекс Пикасових несугласица у браку са Олгом Кокловом или, пак, смрти пријатеља, сликара Рајмона Пићота, чија се профилна сенка разазнаје на прозору (слично Де Кирико).



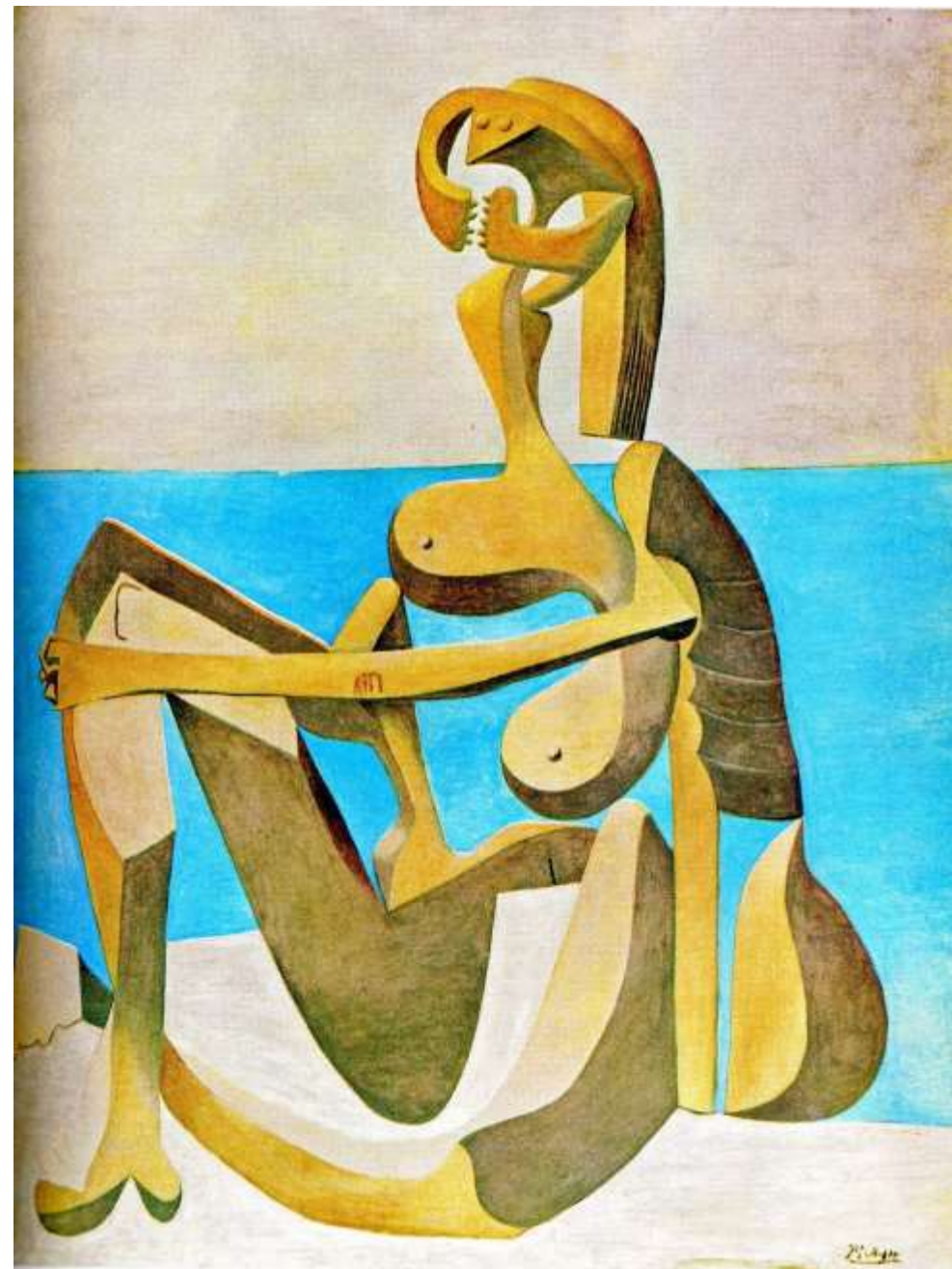
Распеће (1930) је једно од малобројних Пикасових религиозних композиција, изразито личног карактера и субјективног призвука. Он је радио цртеже блиске овој хришћанској теми, која је утицала на композиционо решење слике *Три плесачице*. Палету примењену на *Распећу* чине: јарко црвена, жута и зелена, које делују непримерено теми. Међутим, Пикасо готово никада није поштовао конвенције. На платно малог формата успео је да смести групу раскомаданих фигура, које се толико разликују по величини и третману, да је тешко одгонетнути садржај слике. Препознају се тек поједини фрагменти. Мала црвена фигура на врху мердевина, закива Христову руку за крст. Ожалошћена Богородица налази се испред крста, а њено лице искривљено је гримасом.

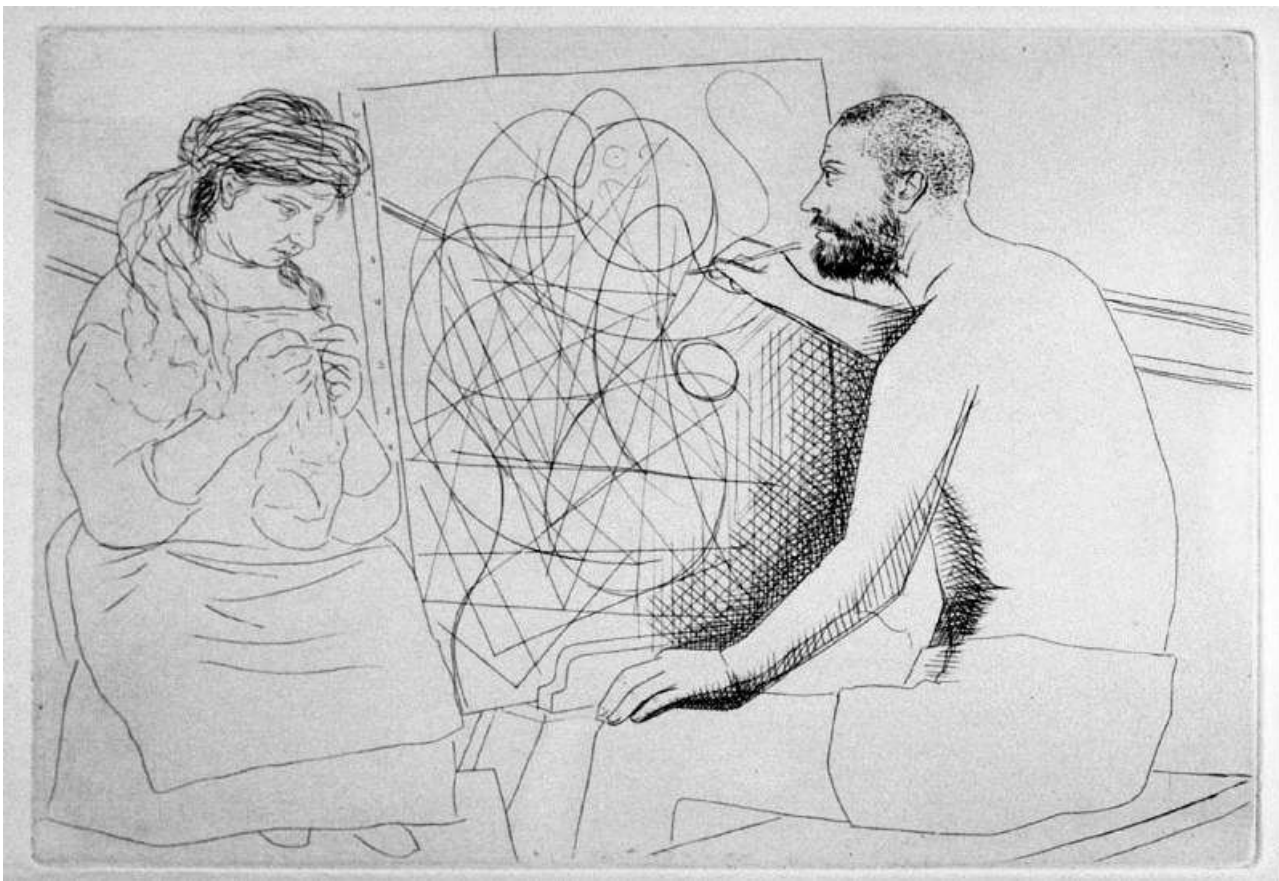
У првом плану два војника коцком одређују коме ће припасти Христова одећа, а њихова тела су готово потпуно деформисана драстичним, наглим скраћењима. У *Распеће* су уткане многе идеје различитих провенијенција, међу којима су старе легенде и древни ритуали (упливи примитивизма). Јасно се читавају само осећања патње и агонија, чији је далеки узор Гриневалдов *Изенхајмски олтар*.

Жестина и немир прожимају и слику **Велики акт у црвеној наслоњачи** (1929). Тема је ванвременска. Пикасо је приказао жену која седи у црвеној фотељи прекривеној белом тканином, док се у позадини види део зида са зеленим тапетама, са дезенираним цветним мотивима. Тело жене је развучено и деформисано. Глава је забачена, али не у страсном заносу, већ у болној екстази. Тај експресивни ефекат постигнут на овој слици, Бретон је назвао „конвулзивном лепотом“. Пикасове слике настале током тридесетих година одраз су његових сложених љубавних веза и односа, а одликују их интензивне или засићене боје. Још крајем треће деценије, када је његов брак дошао у кризу, актерке Пикасових слика попримиле су изглед чудовишта. Тек 1932. када је почео да слика портрете младе Мари-Терез Валтер, експлицитни еротизам изгубио је бруталност и жестину својствене надреализму.



Од 1928. Пикасо ради скице фигура рашчлањених на необичне облике, налик костима. Варијанте ових крајње еротизованих „коштаних фигура“, наставио је да ради и током четврте деценије. Пример је ***Купачица која седи*** (1930), која је делом костур, а делом окамењена женска форма. У тој амбиваленцији, она подсећа на чудовиште које се одмара на медитеранском сунцу. Истовремено, она поседује равнодушност лепотице која ужива у сунчању и перфидност богомољке (омиљеног инсекта надреалиста), која се спрема да нападне. Најзад, *Купачица која седи* пример је примене негативног, инверзног просторног решења.

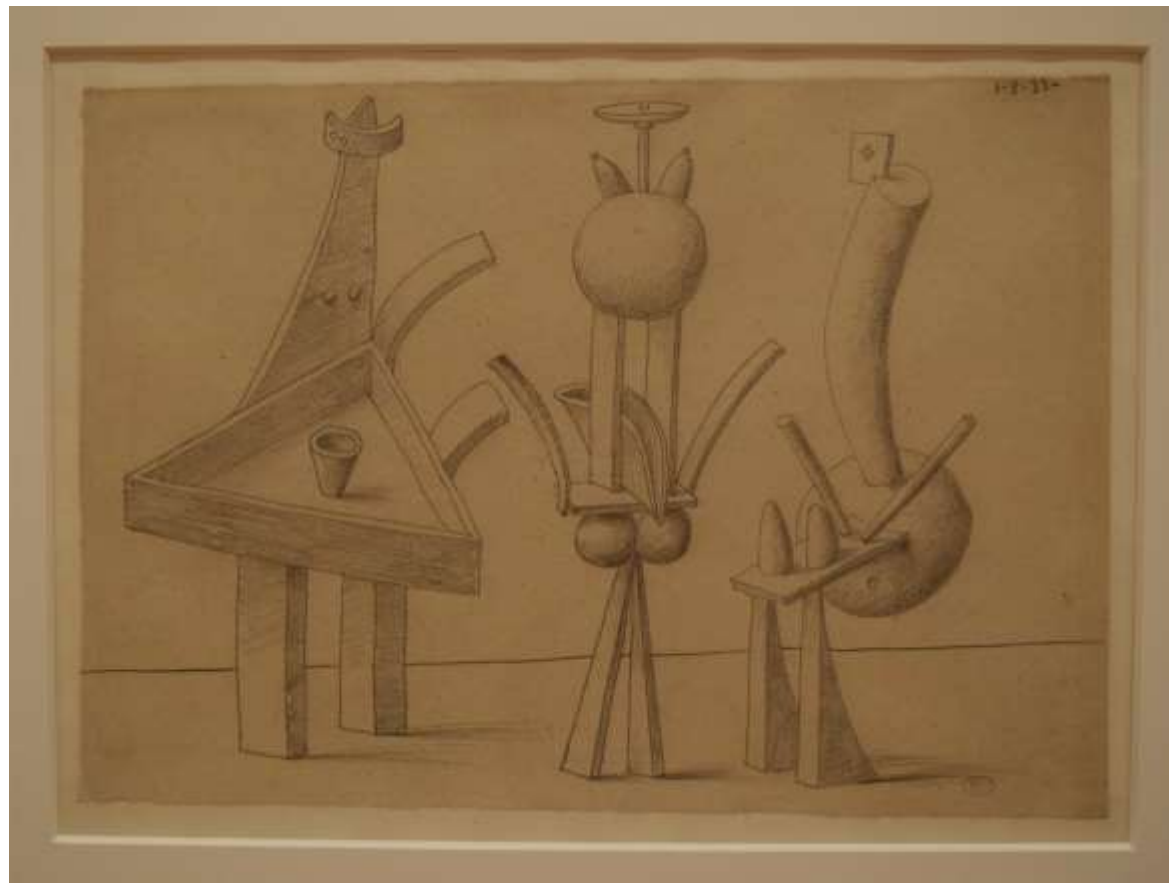
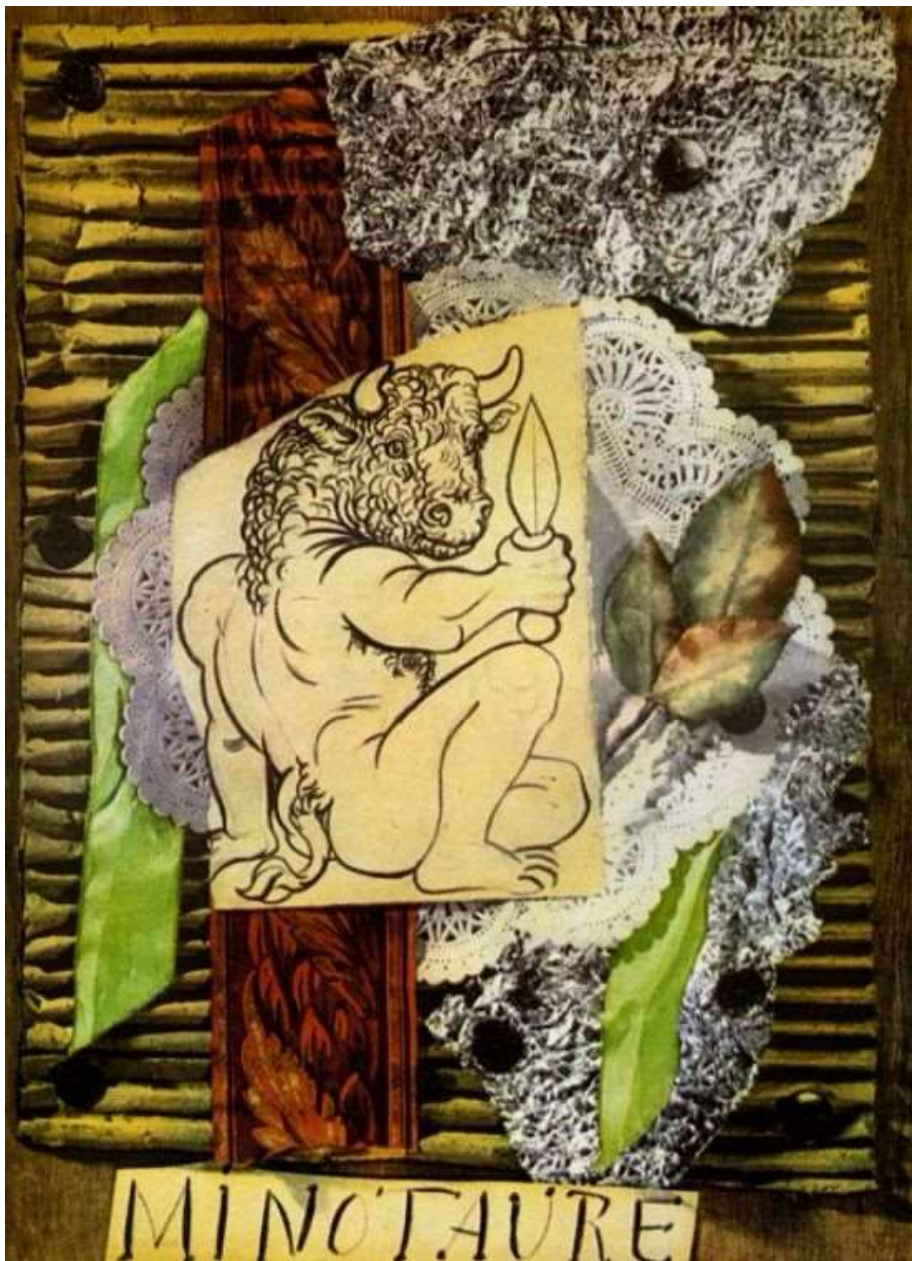




Уметник у атељеу била је једна од омиљених Пикасових тема. Током каријере повремено јој се враћао, истражујући природу воајерског односа уметника према моделу. Могуће је да ово интересовање подстакао Амброаз Волар, који је од Пикаса наручио илустрације за Балзаков роман *Непознато ремек-дело* (издање 1931). Роман говори о сликару који десет година ради на портрету жене, а крајњи резултат је мноштво нереференцијалних линеарних конфигурација. Пикасове илустрације, као што је **Сликара и модел** (1927), указују на његово неповерење у чисту апстракцију и покушаје да се „наслика невидљиво“. На истоименој, изразито геометризованој композицији **Сликара и модел** (1928), стварност и илузија замениле су места. Пикасо је сликара и његов модел приказао као надреалистичке симболе, док „насликани“ профил на платну делује реално.



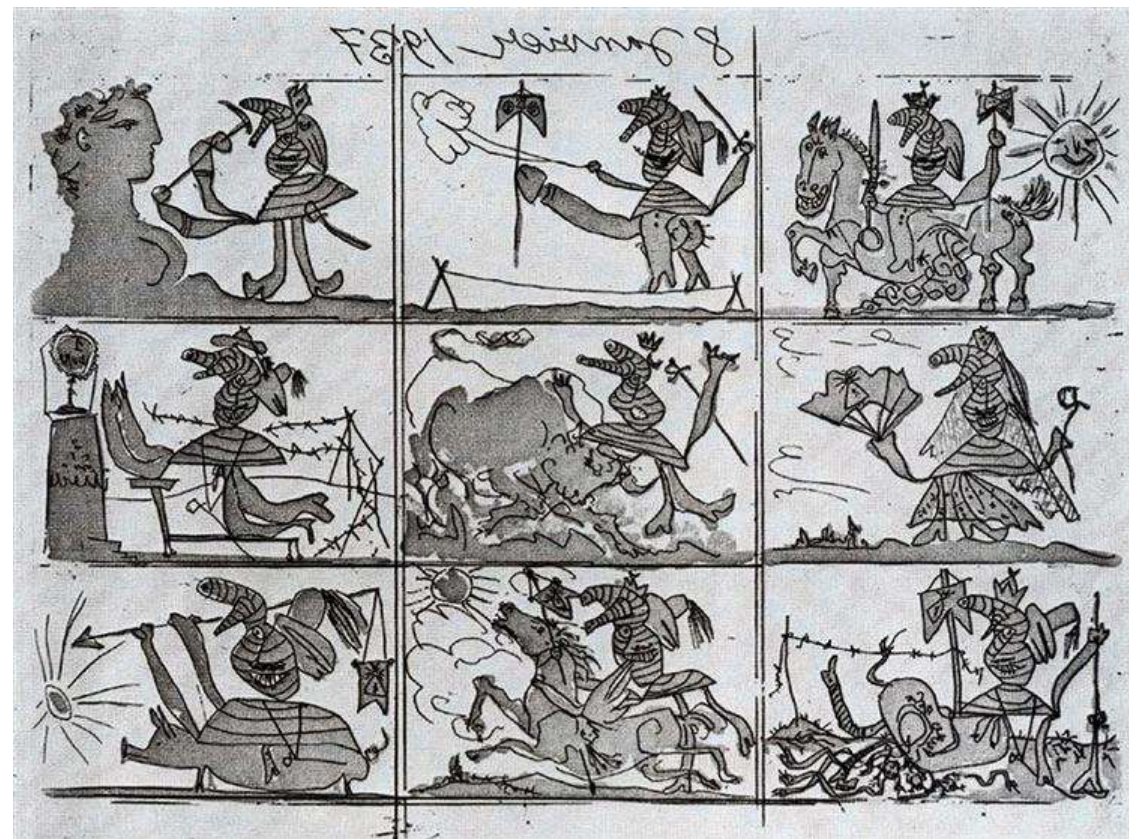
Током 1932. Пикасо је насликао неколико лирских представа жена, а та промена у изразу вероватно је рефлекс његових осећања према Мари-Терез. Иако су њих двоје постали љубавници још 1927, док је она била малолетна, њен лик се појављује на Пикасовим сликама током тридесетих, када су почели да живе заједно. Магични портрет **Девојка пред огледалом** (1932), у којем је Пикасо комбиновао класицистичку композицију и кубистички простор, једна је од кључних слика овог периода. Она доноси спој блиставо бојеног декоративног патерна и деликатних криволинијских ритмова. Девојка која је заокупљена посматрањем себе, у огледалу види не само одраз свог лика, већ и неку врсту мистериозног *alter ega*. У одразу у огледалу, нежни облици лица девојке попримају непријатно тамне облике, а њен поглед као да понире у подсвест, у дубину душе.



Поменуто дело било је Пикасова инспирација за **колаж** за насловну страницу првог броја надреалистичког часописа **Минотаур** (1933). У том броју репродукована је и серија Пикасових цртежа *Анатомија* (1933), који приказују женске фигуре конструисане од апстрактних облика или предмета из домаћинства, као што су **Три жене** (1933). Ови Пикасови алогични цртежи најближи су поетици надреализма.



Фигура Минотаура, чудовишта са античког Крита, полубик-получовек, био је део надреалистичког тематског репертоара, а Пикасо га је први пут обрадио на једном колажу из 1928. Такође, Минотаур је главни мотив и серије његових графика насталих 1933. за Амброаза Волара. Током 1933/34. Пикасо је цртао и сликао окрутне сцене борби с биковима, а врхунац представља бакрорез **Минотауромахија** (1935). На композицији је приказано мноштво фигура које представљају реминисценцију на уметников живот и сећања на Шпанију: Гојини цртежи, жене на прозору, фигура слична Христу која се пење уз мердевине, девојчица са цвећем и свећом као симбол невиности, распорени коњ који њишти, док на леђима носи мртву жену у раздераној одећи тореадора. Симболичка значења Минотаура, односно бика у Пикасовим делима су вишеструка. Он је метафора за неразумну, бруталну, сирову снагу, сексуалну моћ и агресију, а истовремено је симбол Шпаније и самог уметника.



Једно од најзначајнијих Пикасових дела из тридесетих година јесте **Герника** (1937), настала као протестна реакција уметника на ужасе шпанског Грађанског рата, тачније на немачко бомбардовање овог баскијског града. Пикасо је био на страни шпанских републиканаца, који су се борили против диктаторског режима фашистичког генерала Франсиска Франка. Јануара 1937. уметник је направио две графике које садрже неколико епизода, које прати песма **Франкови снови и лажи** (1937). Генерал је представљен као чудовиште са репом уместо главе, док бик симболизује побуњену Шпанију. На овим графикама први пут је приказана жена која оплакује своје мртво дете, а која се појављује касније и у *Герници*.



Пикасо је за Шпански павиљон на Светској изложби у Паризу 1937. насликао **Гернику**, монументалну композицију која приказује катастрофу разарања истоименог баскијског града. Мотиви, као што је коњ који њишти и друге деформисане фигуре изведене су из Пикасових радова насталих током двадесетих година, док су структура композиције и монохромна палета изведени из искуства аналитичког кубизма. Осим палог ратника у доњем левом углу, сви актери слике су жене. Ипак, централна жртва је прободени коњ, који се као мотив јавља и у Пикасовом циклусу бакрореза *Минотауромахије* (1935). Стилски *Герника* припада тенденцији „нови реализам“.



Током настајања *Гернике*, мотив који га је опседао била је жена која плаче. На истоименој слици и графици, ***Жена која плаче*** (1937), приказана је жена шиљатих прстију која приноси марамицу лицу, док сузе, налик на ексере, лију из очију, деформисаних и децентрираних. Снажно осећање туге и трагике, на овим радовима и претходном делу, одраз је Пикасове реакције на потресне догађаје у његовој родној Шпанији.

Чудновате представе на Пикасовим сликама и скулптурама током тридесетих проистекле су из уметникове реакције на рат и капитулацију републиканске Шпаније пред фашистичким режимом генерала Франка. Лобање животиња које се од 1939. често појављују у Пикасовим делима, везане су за смрт мајке и пријатеља, скулптора Хулиа Гонзалеса 1942. Преминулом пријатељу посветио је слику ***Мртва природа са лобањом бика*** (1942), која одише достојанственом атмосфером, али мрачним слутњама. Лобања је насликана нијансама сиве и постављена испред крстоликог рама француског прозора, иза којег се види само дубока ноћна тама. Слика припада мртвим природама типа *memento mori*.





СКУЛПТУРА

„Коштане фигуре“ у серији слика оживеле су Пикасово интересовање за скулптуру. Уз техничку помоћ пријатеља, шпанског скулптора Хулиа Гонзалеса, Пикасо је почео да ствара гвоздене конструкције. Оне су, заједно са Гонзалесовим скулпторалним делима, означиле почетак скулптуре од кованог гвожђа, као водећег материјала модерне скулптуре, који је подразумевао овладавање техником аутогеног заваривања. Пикасова **Жена у башти** (1929/30) је отворена конструкција, у којој је фигура сачињена од кривих, линеарних елемената и апстрахованих „органских“ облика. У питању је један од најмонументалнијих примера скулптуре од кованог гвожђа. Лице жене је троугао, док је њена, ветром шибана коса, начињена од жице. Уместо утробе направљено је огромно „зрно пасуља“, а диск испод њега је Пикасов уобичајени симбол за женске гениталије. Иницијална верзија овог дела била је направљена од завареног и осликаног гвожђа, а на Пикасов захтев Гонзалес је направио бронзану реплику.



Пикасо је врло често и много радио у глини и гипсу. Углавном су то биле масивне главе жена, које су одражавале криволинијски стил Пикасових слика из тог времена, комбинован са елементима грчко-римског цртежа. Затим су то торзои, који се претварају у антропоморфна чудовишта, или су то „реалистички“ моделоване животиње (**крава**). Посебну групу чине различите скулпторалне инвенције у којима је имплементирао готове предмете слично Дишановом реди-мејду. Међу њима је најпознатија **Глава бика** (1943) настала јукстапозиционирањем два елемента (седишта и кормана старог бицикла), која је веома блиска надреалистичком објекту. Она је сведочанство Пикасове инвентивности и дара за препознавање креативних, изражајних потенцијала најједноставнијих предмета из животног окружења.

Опсег Пикасовог експеримента у медију скулптуре постаје јаснији након његовог дела **Човек са овцом** (1943). Оно је изведено конвенционалном техником као гипсани модел, који је потом изливен у бронзи. Ова скулптура алудира на ранохришћанске представе Христа – Доброг пастира, предводника и заштитника нејаких и угњетених. Такође, њено порекло се везује за старозаветне и паганске ритуалне сцене жртвовања животиња. Ово дело заузимало је посебно место у његовом париском атељеу, као „симбол вере у човечанство“, али и тенденције „повратка реду“.





Хулио Хуан Гонзалес (1876–1942) био је шпански уметник који се, осим скулптуром, бавио и сликарством. Пикаса и Бранкусија упознао је у Паризу 1900, а деценију касније почео је да прави маске техником ковања гвожђа. Потом је савладао технику аутогеног заваривања и **1927.** направио прве скулптуре од гвожђа. **Серија маске** изведена је од металних лимова. Судећи по нацртима, оштре, геометријске контуре ових маски проистекле су из јасно дефинисаних сенки које јака сунчева светлост ствара на површини. Оне припадају асоцијативној апстракцији, а њихова структура нема паралеле у повести фигуралне скулптуре.





Осим апстрахованих глава (**Глава тунел**), које подсећају на кубистичке просторне конструкције, Гонзалес је од 1931. ковањем и лемљењем реалиовао отворене, линеарне конструкције, у којима су масивни делови чинили оквир који дефинише празнине (**Глава** 1935). Разлика између ових и конструкција које су радили Габо и руски конструктивисти није само у техници, него и у чињеници да Гонзалес није напустио асоцијацију на реални свет, иако је његова замисао у основи била апстрактна.

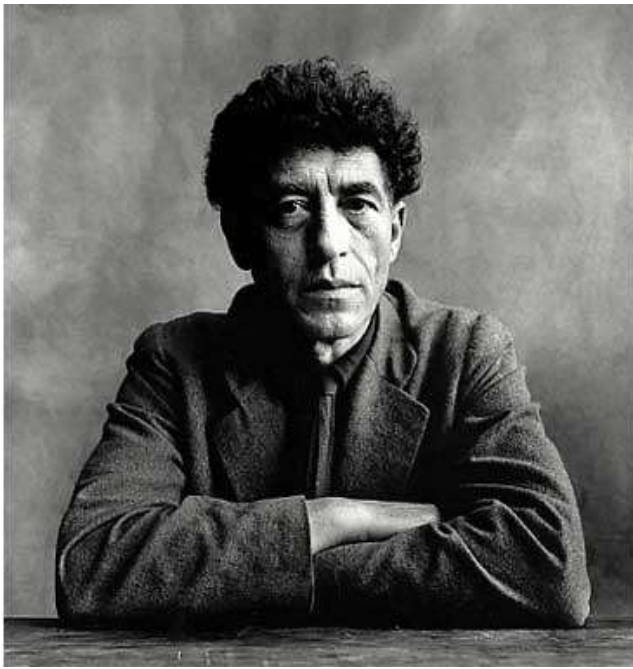


Упоредо са конструкцијама у металу, Гонзалес је наставио да ради натуралистичке портрете и маске. Таква је **Монсерат** (1937), глава и маска шпанске сељанке која представља симбол Каталоније и отпора фашизму. На Светској изложби у Паризу биле су постављене у Шпанском павиљону, и заједно са Пикасовом *Герником*, припадају дискурсу „новог реализма“.



Скулптура ***Господин кактус*** (1939)
представља бодљикаву и агресивну
индивидуу, али и новог актера у
Гонзалесовом опусу. Првобитно је била
направљена од кованог гвожђа, а затим је у
више примерака изливена у бронзи. Могуће
је да ови оштри, агресивни облици указују
уметникову протестну реакције на победу
фашиста у Барселони, која је означила крај
Грађанског рата у Шпанији. По концепцији и
инвенцији овај рад припада
надреалистичком дискурсу.





Италијански скулптор **Алберто Ђакомети** (1901–1966) творац је нове скулпторалне форме човека. Године 1922, преселио се из Италије у Француску, где се три године усавршавао у париском атељеу Антоана Бурдела. Ђакометијеви први самостални радови настали су под утицајем Липшицових скулптура, али и примитивизма - ритуалних предмета Африке, Океаније и праисторијског периода. Његова скулптура **Жена кашика** (1926/27) представља фронтални надреалистичко-примитивистички тотем, вероватно инспирисан северноафричким Дан-кашикама које је видео у Етнографском музеју у Паризу. Она, такође, подсећа на праисторијску фигуру плодности и концептуално је сродна Бранкусијевим делима.

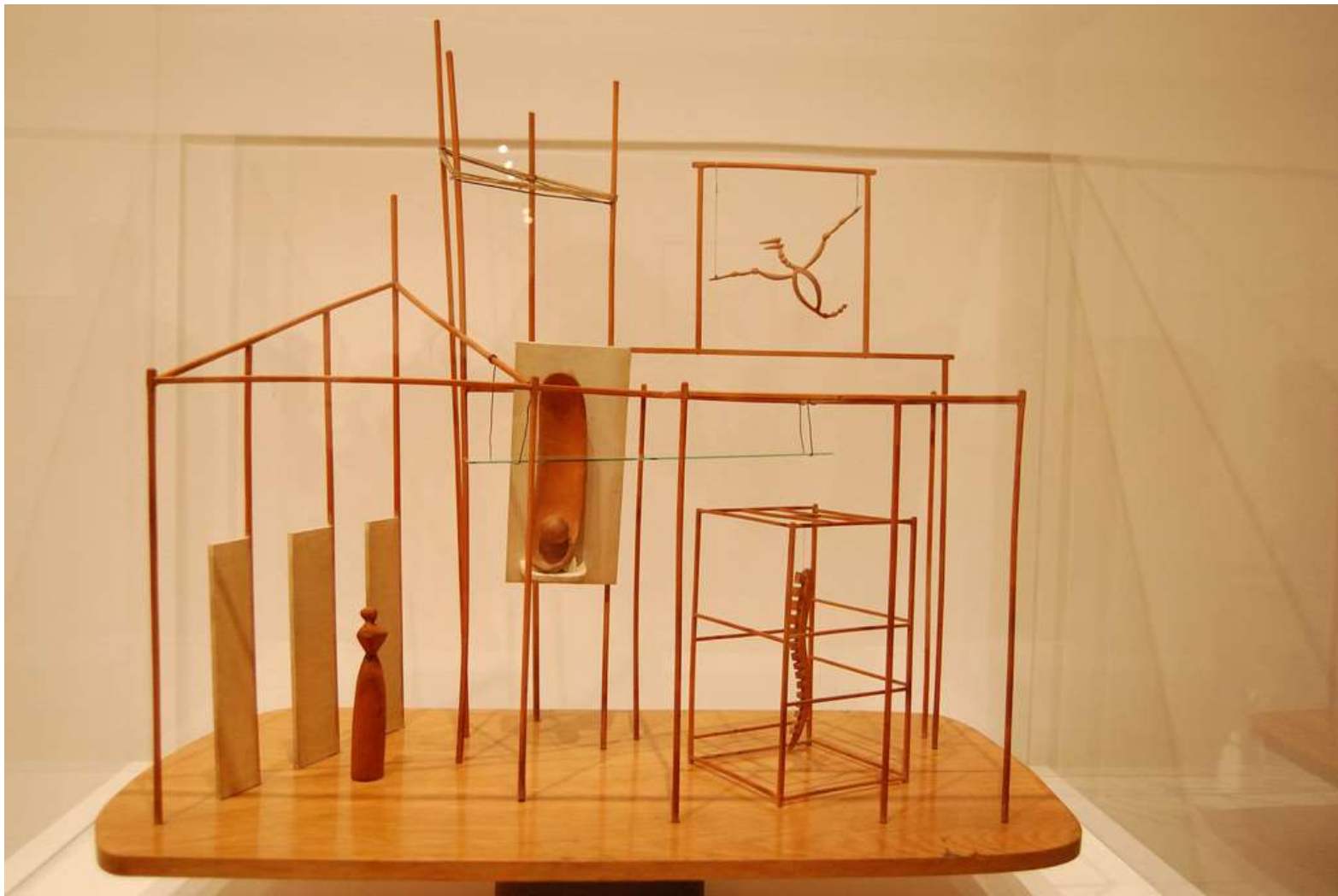




Крајем двадесетих година Ђакомети се прикључио надреалистичком покрету и стварао под утицајем његових идеја. Излагао је са Мироом и Арпом у Паризу, све док 1935. није напустио покрет. Скулптуре настале у том периоду, представљају најзначајнија остварења надреализма у том медију. ***Нема више игре (1931/32)*** типичан је пример Ђакометијеве стоне композиције. Постоље је овде постало скулптура на коју су постављене фигуре као покретни елементи, попут неке друштвене игре на шта упућује и сам назив дела. У два удубљења у хоризонталној гипсаној површини, постављене су дрвене стилизоване фигуре мушкарца и жене. Између њих налазе се три удубљења слична ковчезима са мобилним поклопцима. У једном од њих налази се нешто налик на скелет. Посматрач може да интервенише на делу тако што ће померати поклопце ових, условно речено, „гробница“ како би видео њихов садржај. Овом интеракцијом поништен је, до тада неприкосновени простор који дели посматрача и уметничко дело.



Заклана жена (1932) је бронзана конструкција, која представља раскомадани леш жене. Форма која подсећа на рака сугерише унакажено и фрагментовано тело. Конципирана је без постоља и директно постављена на под. Посматрана одозго, ова надреалистичка тема сексуалног злостављања делује још снажније. Као и претходно, ово дело има покретне делове. Фалусну форму би требало поставити на „листолики“ длан жене.



Експериментишући са конструкцијом отвореног кавеза, Ђакомети је направио серију надреалистичких инсталација, као што је ***Палата у четири ујутру*** (1932/33). Конструкција је начињена од дрвених штапова који дефинишу силуету објекта.

Са леве стране је женска силуетна фигура у дугој хаљини (уметникова мајка), која стоји испред високих, правоугаоних панела и као да гледа према уздигнутом панелу за који је фиксиран дугуљasti предмет налик на кашику, у којем се налази лопта. Са десне стране је затворени кавез, у којем се налази нешто што подсећа на кичму. У средини грађевине је постављена хоризонтална стаклена плоча. Врста птеродактила (птица-костур) лебди у квадрату, који би могао представљати прозор. Читава конструкција одише енигматичном атмосфером и значењем.



Невидљиви предмет/Празнина међу шакама (1934) једна је од последњих Ђакометијевих скулптура изведених у духу надреализма. Жена издужених удова, у полуседећем положају, постављена је на конструкцију која истовремено подсећа на столицу и кавез. Фигура жене је задњицом и вертикалном плочом ослоњеном на њене ноге фиксирана за конструкцију. Руке су јој савијене у лактовима и подигнуте као да међу шакама држе невидљиви предмет, те читав приказ подсећа на неки магијски ритуал. Усамљене, издужене фигуре налик на ову, јављају се и у каснијем Ђакометијевом делу.



Уверен да апстрактне конструкције воде далеко порекло из стварног света, Ђакомети је напустио надреализам и вратио се истраживањима фигуре и раду по моделу. Када се по завршетку Другог светског рата вратио у Париз, настала је скулптура **Глава на штапу** (1947). Неми врисак, насиље и осећање ужаса које ово дело еманира, рецидив је надреалистичких утицаја. Одликују га неравнине на површини, настале приликом моделовања у влажном гипсу, које сугеришу распадање епидерма и, истовремено, евоцирају структуру каменог пејзажа – што је било блиско тада актуелној поетици енформела.



Ђакометијеве људске фигуре настале у послератном периоду високе су и веома танке, те делују дематеријализовано. Појављују се самостално или аранжиране у групе, понекад у мирном стојећем ставу, а некада у искораку, као египатска божанства. Њихове димензије варирају од минијатурних до природне величине, какав је **Човек који упире прстом** (1947) робусне фактуре.





Једна од најкарактеристичнијих одлика Ђакометијевих каснијих радова јесте ефекат патине који је постигао у бронзи. **Кочија** (1950) је иницијално конципирана као меморијални споменик, али је пројекат одбијен. Ђакометијеве фигуре увек одају утисак изолованости, чак и када су постављене у групама (**Шума** 1950), на јавним трговима. Иако ова Ђакометијева дела несумњиво припадају једном општем, песимистичком светоназору својственом епохи после 1945, уметник се противио њиховом егзистенцијалистичком тумачењу. У том периоду извео је и неколико **биста брата Дијега** (1955), које су толико узане да анфас готово и да не постоји.

ФОТОГРАФИЈА



Током двадесетих и тридесетих година атмосфера у Паризу била је посебно подстицајна за развој експерименталне фотографије. Надреалисти су веома ценили овај медиј, јер им је пружао могућност да забележе бизарне и случајне спојеве из свакодневног живота. На фотографијама је надреалистички, ишчашени поглед на свет деловао још шокантније него на сликама. Међутим, **Бретон** је сматрао да фотографија представља претњу за сликарство које је, уз поезију, представљало најважнији вид уметничког испољавања надреалиста. Такође, није му се допадало што фотографија помера фокус на спољни свет, уместо на унутрашњу стварност. Ипак, фотографију као легитиман медиј и подстицај за визуелне експерименте прихватили су многи експоненти надреалистичког покрета који по вокацији нису били фотографи, као на пример Ернст, Белмер и Магрит. Надреалисти су често својатали и оне уметнике који званично нису били припадници покрета, а чије су идеје и фотографије биле сродне њиховим концептима и визијама.



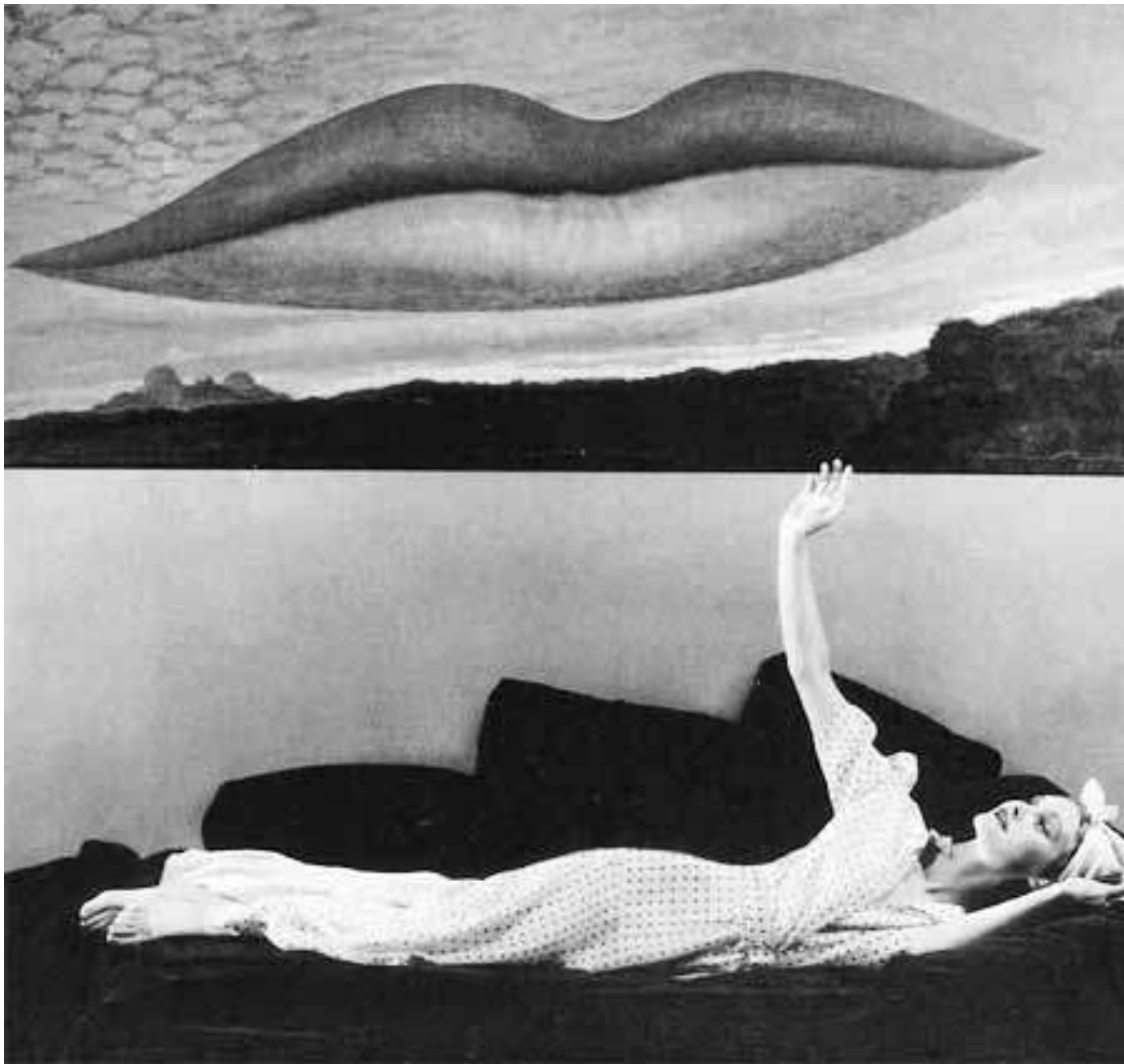
Ежен Атже (1857–1927) сарађивао је са надреалистима посредством Мана Реја. Углавном је снимао призоре Париза, нарочито оне делове који су били угрожени „напретком“, остајући доследан својој идеји да чињенице стварности трансформише у уметност. Његове фотографије превазилазе дескрипцију и подсећају на свет из снова, који је истовремено потпуно реалан, али и прожет енигмом и носталгијом за прошлим временима. Опрема и техника којима се служио биле су конвенционалне, али је управо то Атжеовим фотографијама дало посебну атмосферу снова и необичне, „магичне реалности“.



Међу бројним мотивима које је снимао били су и **излози продавница** који су, због намештених лутака и одраза окружења и људи у стаклу, фасцинирали надреалисте као „готове“ слике дислоцираног времена и места. Зато је фотографија **Магазин** била је репродукована 1926. у часопису *Надреалистичка револуција*.



Ман Реј (1890–1976), бивши припадник њујоршке Даде, од 1921. живео је у Паризу и својим фотографским опусом проширио медијско поље надреализма. Осим тога, бавио се сликарством, колажом, скулптуром, инсталацијом и филмом. Од 1924. до краја тридесетих година, редовно је снимао фотографије за часописе и књиге надреалистичког покрета. У Паризу наставио је да у мрачној комори експериментише са новим техникама. Радио је „Сабатије отиске“ или **соларизације**: развијене фотографије, које још увек нису провучене кроз фиксир, излагао је светлости, а затим их поново развијао и тако стварао слике на којима су замењени светли и тамни делови, што је приказима давало нереалан, надреалан изглед (*Прсти* 1930).



Једна од најпознатијих фотографија Мана Реја, ***Опсерваторија времена – Љубавници*** (1936), која приказује сликани мотив усана изнад фотографије манекенке, објављена је у америчком модном часопису *Харперс Базар*. Елегантну сцену високе моде Ман Реј је надградио халуциногеном еротском представом женских усана, која у себи носи фројдовске асоцијације, тако драге надреалистима.



Андреа Кертес (1894–1985) био је мађарски фотограф, који 1925. долази у Париз и постаје један од пионира фотожурнализма. Користио је ручну Лајка камеру, којом је бележио необичне, једва приметне тренутке или елиптичне визуре, које живот неочекивано открива. Фотографију ***Сатирична плесачица*** (1926), снимио је у атељеу свог пријатеља скулптора, а покрети приказане жене асоцирају на изглед зупчаника.



Да би постигао ефекте изобличења, својствене призорима у луна-парку, Кертес је фотографисао одраз нагих модела у специјалним огледалима, које је назвао „дисторзијама“ (***Дисторзија бр. 4 1933***). Иако су његове фотографије биле блиске надреалистичким радовима, Кертес себе никада није сматрао припадником овог покрета. После 1936. живео је и радио у САД.

Морис Табар (1897–1984) школовао се и остварио каријеру фотографа у САД, а 1928. вратио се у Париз, где је успоставио контакт и сарадњу са авангардним круговима. Упоредо, бавио се комерцијалном, модном и уметничком фотографијом. Као и Ман Реј, експериментисао је са соларизацијама. Надреалне ефекте постигао је у мрачној комори, а његови фотографски прикази настали су **дуплом експозицијом и преклапањима негатива**. Понекад је приликом израде једне фотографије комбиновао више различитих, експерименталних техничких поступака. Тако је на фотографији **Без наслова** (1929), фигуру заробио сенком која подсећа на ролну филма. Остали елементи слике, као на пример сенка у облику тениског рекета, доприносе утиску децентриране композиције.





Пореклом из Румуније, **Ђула Халаш Брасаи** (1899–1984) студирао је сликарство у Будимпешти и Берлину, а 1924. преселио се у Париз. Успоставио је контакт са Кертесом, који му је открио предности ручне камере. Тада почиње да снима сцене ноћног живота и забава у Паризу (***Dance Hall*** 1932). Радове настале током ноћних снимања француске престонице публиковао је у књизи ***Париз ноћу*** (1933). Реч је о једном од најуспелијих примера **фотожурнализма**.



BILLET D'AUTOMOBILES BOUTE "STRETCHING" - JOURNÉE TRÈS RARE
AUTOMOBILES BOUTE/STRETCHING AVEC SCÈNES D'ÉVÉNEMENTS DE STRETCHING.



SCÈNES D'AUTOMOBILES BOUTE, TRISTE DANS LA POUSSÉE DE VERTIGES AVEC
AUTOMOBILES BOUTE (CARTON L'UNIQUE), CARACTÉRISTIQUES DES PÈRES
BOUTE/STRETCHING DE "MODERNISTE".

par Brassaï



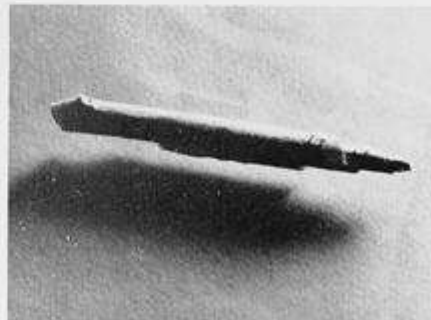
LE PAIN CRUMPLED ET BOUTE/STRETCHING - ÉCRIVAIN A LA
AUTOMOBILES BOUTE.



MORCEAU DE SAVON PRÉSENTANT DES FORMES AUTOMOBILES
AUTOMOBILES BOUTE TRISTE DANS LA POUSSÉE.



LE "BAARD" BOUTE/STRETCHING DE BOUTE/STRETCHING - ÉCRIVAIN
PAR LA LA "BOUTE/STRETCHING" TRISTE ET BOUTE/STRETCHING.



PARCOURS D'ÉLÉMENTS BOUTE TRISTE ET "BOUTE/STRETCHING".

SCULPTURES INVOLONTAIRES

Тежња ка објективности навела је Брасаија да одбије Бретонов позив да се прикључи надреалистима. Ипак, његове „**нехотичне скулптуре**“ (*sculptures involontaires*), односно згужване возне карте, опушци и други отпаци снимљени у крупном плану, блиски су поетици надреализма.



Мануел Алварез Браво (1902–2002) био је мексички фотограф и близак пријатељ Фриде Кало и муралиста Ривере, Клементеа и Сикериоса. Његови радови представљају изванредан спој различитих културних утицаја: мексичке традиције, европске и америчке савремене уметности. Захваљујући контактима са Анри Картије-Бресоном, који је током тридесетих боравио у Мексику, фотографије Брава објављене су у последњем броју *Минотаура*. Током тридесетих година, он је у свакодневним призорима откривао визуелну поезију и снимио фотографије тајанственог призвука.



Таква је и фотографија **Насмејане манекенке** (1932), која приказује отворену пијацу са групом лутака – манекена, једног од омиљених мотива надреалиста. Насмејане картонске лутке заправо су увеличане фотографије једне те исте жене, чији је поглед уперен равно у посматрача. Оваквим онеобичавањем и алогичним склоповима Браво постиже утисак зачудности фотографског призора.



Лизет Модел (1901–1983) била је аустријска пијанисткиња, која 1926. прелази у Париз. Године 1933. одлучује да напусти музику и студира сликарство и фотографију. Углавном је снимала људе, а њен уметнички израз био је ближи експресионизму него надреализму.



Моделе је фотографисала из близине, трудећи се да они остану несвесни да су објект снимања. Томе у прилог говори серија фотографија насталих у Ници, као што је **Енглеско шеталиште** (1934), које су 1935. објављене у левичарским новинама *Погледи*, као осуда средње класе. Од 1938. Модел живи и ради у САД.





Анри Картије-Бресон (1908–2004) био је француски сликар и фотограф, један од првих фоторепортера. Бележио је камером важне историјске догађаје, као што је шпански Грађански рат, али његове фотографије превазилазе домен фоторепортаже и поседују посебан наратив и стил. Бретонове надреалистичке теорије извршиле су снажан утицај на поетику овог фотографа, посебно његова дела настала током тридесетих година у Француској, Шпанији, Италији и Мексику. Спонтано је бележио свакодневне призоре и одлучујуће тренутке, а негативе је развијао без накнадних интервенција. У његовим снимцима често је присутан мотив „дупле слике“ (одраза у води, огледалу).



Фотографија **Кордоба, Шпанија** (1933) представља духовити спој живота и уметности, сличан оном на Ернстовим делима. Жена је положила руку на груди несвесна да понавља гест жене са рекламног плаката у позадини. Очи жене пред плакатом су затворене, док су очи жене са плаката „ослепљене“ текстом рекламе залепљеним преко њеног лица. Овом фотографијом Картије-Бресон је остварио комплексан визуелни дијалог између уметности и живота, стварности и илузије, младости и старости. Равнотежа између форме и садржаја коју поседују његове фотографије, у наредним деценијама постаће водећи узор.



Бил Брант (1904–1983) био је енглески фотограф формиран у париском атељеу Мана Реја. Међутим, његове фотографије настале током тридесетих година, из времена економске кризе, посебно оне **енглеских рудара**, имају изразито документарни карактер. Тек након Другог светског рата Брант је напустио документарну фотографију и на искуствима надреализма започео истраживања „поезије“ оптичких деформација и приказа „с друге стране реалности“. У периоду 1945–1960. снимао је актове специјалном Кодаковом камером, која је имала широкоугаоно сочиво и мали отвор бленде. Захваљујући деформацијама које је постигао том техничком опремом, **актови** су трансформисани у фантастичне, надреалистичке пејзаже.



Као резултат Брантових истраживања искривљене перспективе настала је фотографија ***Портрет девојке, палата Итон, Лондон*** (1955), на којој је атмосфера сна потенцирана оштрим контрастима светла и сенке.