

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY

сфотографија у београдском надреализму



ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ

Photography in Belgrade Surrealism





МУЗЕЈ
ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ : *фотографија у београдском надреализму*

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY : *Photography in Belgrade Surrealism*

САДРЖАЈ / CONTENT

06-07

БИЉАНА ЈОТИЋ

РЕЧ ДИРЕКТОРКЕ

10-13

ЈЕЛЕНА ПЕРАЋ

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

14-35

ЛОВОРКА МАГАШ БИЛАНЦИЋ

ОД (НАД)РЕАЛНОГ ДО НАДРЕАЛИСТИЧКЕ ФОТОГРАФИЈЕ -
БЕОГРАДСКИ НАДРЕАЛИЗАМ И ФОТОГРАФИЈА У КРАЉЕВИНИ
СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ 1920-ИХ И 1930-ИХ

36-55

ДИЈАНА МЕТЛИЋ

АУТОМАТИЗАМ И ФОТОГРАМИ

ИСКУСТВА ФРАНЦУСКОГ И СРПСКОГ НАДРЕАЛИЗМА

56-73

ЈЕЛЕНА ПЕРАЋ

ИДЕЈА И ИСКУСТВО DAS UNHEIMLICHE:

ФОТОГРАФИЈА У БЕОГРАДСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ

74-149

КАТАЛОГ / CATALOGUE

152- 153

BILJANA JOTIĆ

A WORD FROM THE DIRECTOR

154-157

JELENA PERAĆ

INTRODUCTION

158-174

LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ

FROM THE (SUR)REAL TO SURREALIST PHOTOGRAPHY –
BELGRADE SURREALISM AND PHOTOGRAPHY IN THE KING-
DOM OF SCS/YUGOSLAVIA IN THE 1920S AND THE 1930S

176-191

DIJANA METLIĆ

AUTOMATISM AND PHOTOGRAMS:

EXPERIENCES OF FRENCH AND SERBIAN SURREALISM

192-209

JELENA PERAĆ

THE CONCEPT AND UNDERSTANDING OF DAS UNHEIMLICHE:

PHOTOGRAPHY IN BELGRADE SURREALISM

БИЉАНА ЈОТИЋ

-
-

РЕЧ ДИРЕКТОРКЕ : **НАДРЕАЛИЗАМ У СВЕТУ „ИЗАМА“**

Живимо у времену које карактерише губитак јасних граница уметничких израза које теоријски и појмовно обликује теорија уметности. Један од њих јесте и појам „правац“ или „покрет“. Међутим, историја уметности изучава више авангардних покрета, односно активизама којима се усмерава колективна стваралачка свест, који су се дешавали век раније. Међу бројним „измима“ је и надреализам, покрет чији се почеци везују за име Андреа Бретона (André Breton), уметника који је свој нагон за активизмом објединио у објављеном „Манифесту надреализма“.

Негујући однос према колективној свести и удруживању, Музеј примењене уметности овај вековни јубилеј обележава заједно са Музејом савремене уметности и Институтом за књижевност и уметност из Београда. Истичући историјску важност повезивања, ове три институције, свака у свом домену, указују на специфичности принципа београдске надреалистичке групе која је била блиско везана са француском, одакле је идеја и потекла.

Београдски надреализам не може се посматрати без осврта на потписнике манифеста – Александра Вуча, Оскара Давича, Милана Дединца, Младена Димитријевића, Стевана Живадиновића – Вана Бора, Радојице Живановића – Ноа, Ђорђа Јовановића, Ђорђа Костића, Душана Матића, Бранка Миловановића, Коче Поповића, Петра Поповића и Марка Ристића, који је публикован у алманаху „Немогуће – L’impossible“. И док је реч била покретачка тачка из које је проистицао овај покрет, ликовни опус је визуелно ишао у корак са тим.

Студијска изложба „Задржано бекство надстварности: фотографија у београдском надреализму“ окупља опус фотографија Николе Вуча, Вана Бора и Марка Ристића из музејских збирки, истичући важност овог наслеђа. Са жељом да се постигне свеобухватнија атмосфера и ближи доживљај поставке, осим музејских делова, представља и два албума Николе Вуча, која су у власништву његове ћерке Беке Вучо, и прво издање књиге „Нађа“ Андре Бретона, које се чува у Легату Марка Ристића из фонда Библиотеке Српске академије наука и уметности.

Уз захвалност београдском надреалистичком наслеђу,

Биљана Јотић,
МА историје уметности,
кустоскиња, директорка МПУ

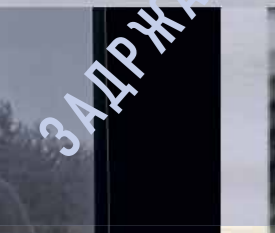


THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY

Фотографија у београдском надреализму

Фотографија у београдском надреализму



ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ

Фотографија у београдском надреализму

ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ

Фотографија у београдском надреализму

Photography in Belgrade Surrealism

Photography in Belgrade Surrealism

Photography in Belgrade Surrealism

Photography in Belgrade Surrealism

У В О Д Н А РАЗМАТРАЊА

Изложба „Задржано бекство надстварности: фотографија у београдском надреализму” реализује се као део манифестације „Активитет: 100 година надреализма”, којом Музеј примењене уметности, заједно с Музејом савремене уметности и Институтом за књижевност и уметност у Београду, учествује у обележавању јубилеја – сто година од објављивања „Манифеста надреализма” Андреа Бретона (André Breton), који је означио почетак овог покрета. Убрзо по његовом формирању у Француској, идеје надреализма прошириле су се Европом, а један од првих надреалистичких покрета организован је у Београду, престоници тадашње Краљевине Југославије. Иако се организовано деловање београдске групе везује за време од 1929. до 1932. године, оно је, у индивидуалном и колективном облику, постојало пре и после тог периода. Чланови групе су од самих почетака пратили идеје и активност француских надреалиста, а међу њима је убрзо почела да се одвија жива комуникација, кроз размену публикација, преписку и сарадњу. Врхунац колективне активности београдске надреалистичке групе представљало је објављивање алманаха „Немогуће – L’impossible” у мају 1930. године, у коме је публикован Манифест, који је потписало тринаест чланова групе – Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединц, Младен Димитријевић, Стеван Живадиновић – Ване Бор, Радојица Живановић Ное, Ђорђе Јовановић, Ђорђе Костић, Душан Матић, Бранко Миловановић, Коча Поповић, Петар Поповић и Марко Ристић.

Мада је започео првенствено као литерарни покрет, надреализам се убрзо проширио и у област визуелног. Као и у другим авангардним покретима, посебно место међу визуелним медијима у којима су надреалисти препознали поље за бројне могућности експериментисања и истраживања припало је фотографији. Међу првим визуелним делима београдског надреализма управо су фотографије Николе Вуча, аутора који формално није био члан групе, али је у оквиру ње деловао. Његов опус, као и опуси Стевана Живадиновића – Вана Бора и Марка Ристића, аутора с најзначајнијом фотографском заоставштином у оквиру београдске надреалистичке групе, представљени су на изложби и у каталогу који је прати.

Три текста у каталогу усмерена су на тумачење различитих аспеката фотографије београдског надреализма и на њено сагледавање у различитим контекстима. Ловорка Магаш Биланџић разматра је у ширем контексту југословенске фотографије истог периода, с фокусом на њено место и значај у оквиру осталих авангардних тенденција; текст Дијане Метлић о фотограмима Марка Ристића и Вана Бора усмерен је првенствено на испитивање примене аутоматизма, једног од кључних надреалистичких принципа, у њиховом конципирању; текст Јелене Пераћ бави се односом психоаналитичког концепта *Das Unheimliche* и надреалистичке фотографије, указујући на присуство те идеје и искуства у фотографијама Николе Вуча и Вана Бора.

На изложби су представљене фотографије три аутора из две музејске институције, Музеја примењене уметности и Музеја савремене уметности у Београду, у којима се чува највећи део њихове заоставштине. Заслуге за институционализовање и музеализацију надреалистичке фотографске баштине припадају првенствено некадашњим кустоскињама два Музеја – Миланки Тодић (МПУ) и Јасни Тијардовић-Поповић (МСУ). Захваљујући њиховим личним контактима са ауторима Николом Вучом (М. Тодић) и Ваном Бором (Ј. Тијардовић-Поповић) крајем осамдесетих година XX века, као и с наследницом Марка Ристића, Јеленом Јовановић (М. Тодић) почетком две хиљадитих година, фотографске заоставштине ових аутора поклоњене су двома институцијама, стекле су статус културних добара и постале доступне широкој јавности.

Део изложбе чине и два албума Николе Вуча, која су у власништву његове ћерке Беке Вучо, којој се захваљујемо на љубазном уступању тих предмета. Захвалност упућујемо и Библиотеци Српске академије наука и уметности, из чијег фонда је позајмљено прво издање књиге „Нађа” Андреа Бретона, које се чува у Легату Марка Ристића.



LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ*

•
•

*OD (NAD)REALNOG
DO NADREALISTIČKE
FOTOGRAFIJE*

– BEOGRADSKI NADREALIZAM
I FOTOGRAFIJA U KRALJEVINI
SHS/JUGOSLAVIJI
1920-IH I 1930-IH

*Izv. prof. dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić,
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek
za povijest umjetnosti

Turbulentno razdoblje između dva svjetska rata u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca/ Jugoslaviji bilo je obilježeno brojnim proturječnostima vidljivima u različitim aspektima političkog, društvenog i kulturnog života: političkom nestabilnošću i nacionalnom napetošću, ukidanjem parlamentarizma i proglašenjem diktature (1929), postupnim jačanjem reperkusija globalne ekonomske krize, ali i uvođenjem inozemnih trendova te intenzivnim umjetničkim životom glavnih centara države, Zagreba i Beograda. Tijekom međuratnih godina dolazi do uspostavljanja snažnih veza sa internacionalnim umjetničkim krugovima koje su se ostvarivale kroz osobne kontakte i suradnje u časopisima te boravke domaćih umjetnika u inozemstvu (Parizu, Pragu itd.). Brojni književnici, intelektualci različitih profesija, kazališni i likovni umjetnici iz svih dijelova države u europskim su metropolama upoznali aktualne tendencije u različitim sferama umjetničkog i društveno-humanističkog djelovanja i aktivističkog angažmana te istovremeno sa svojim europskim kolegama usvojili i u lokalnu sredinu implementirali najnovije trendove – od najradikalnijih avangardnih vizualnih istraživanja (dadaizma, nadrealizma, konstruktivizma) do širokog dijapazona poslijeratnih realizama (magičnog, kritičkog, neoklasicizma). Zbog lakšega programatskog (javnog) djelovanja nerijetko su se povezivali u kolektive, manifestno definirali svoja idejna polazišta te krajem 1920-ih i u prvoj polovici 1930-ih predstavljali putem izložbenih manifestacija (npr. Udruženje umjetnika Zemlja) ili u formatu knjiga i časopisa te kroz multimedijalno djelovanje (beogradski nadrealisti).



2. *Стеван Живадиновић – Ване Бор*,
1935–1940, Музеј примењене уметности,
бр. књ. уласка 199/2003, Легат Јелене Јовановић

Stevan Živadinović – Vane Bor,
1935–1940, Museum of Applied Art,
entry book no. 199/2003, Legacy of Jelena Jovanović



1. *Душан Матић*,
Београд, 1931,
Музеј примењене уметности,
бр. књ. уласка 189/2003,
Легат Јелене Јовановић

Dušan Matić,
Belgrade, 1931,
Museum of Applied Art,
entry book no. 189/2003,
Legacy of Jelena Jovanović



3. *Марко Ристић*,
1925–1930, Музеј примењене уметности,
инв. бр. 20201, Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić,
1925–1930, Museum of Applied Art,
inv. no. 20201, Legacy of Jelena Jovanović

Tijekom 1920-ih putanje vodećih protagonista beogradskog nadrealizma ispreplitale su se na različite načine, a autori koji su koristili fotografiju i istraživali manipulaciju slikom, naizmjenično su ili istovremeno boravili u Parizu, te na izvorištu ostvarili kontakte i suradnju s ključnim predstavnicima francuskog nadrealizma.¹ Dušan Matic je u francuskoj metropoli studirao od 1917. do 1921, Stevan Živadinović (Vane Bor) od 1927, a Marko Ristić je tamo boravio 1926–1927. (sl. 1, 2, 3), kao i Nikola Vučo, koji je u Parizu studirao od 1921. do 1927. i snimio prve fotografije.² Iako nije bio član grupe i potpisnik manifesta, preko starijeg brata Aleksandra Vuče i gimnazijskog prijatelja Marka Ristića bio je dobro upoznat s njihovim programatskim djelovanjem i idejama³ (sl. 4). Već su tijekom tih boravaka djelovali kroz različite platforme, među kojima je bilo i ispitivanje mogućnosti fotografskog medija u (re)prezentiranju zbilje i njezinih skrivenih segmenata te poigravanje s kanonima prikazivanja, kao primjerice kod Vana Bora koji je u Parizu snimio seriju insceniranih, ekspresivnih i dramatično osvjetljenih portreta budućega kazališnog redatelja Vlade Habuneka⁴ u kojima je u konstruiranim situacijama ispitivao mogućnost zahvaćanja podsvjesnog i „misterija ljudske glave (...) na planu imanentne smrti”.⁵

1 O slojevitim odnosima dvaju nadrealizama vidi u: H. Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo: Svjetlost, 1966; M. Тодић, *Немоујхе: уметности надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.

2 Podaci preuzeti iz: M. Тодић, *Немоујхе: уметности надреализма*, 234–240.

3 M. Todić, *Nikola Vučo: fotografije iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu i prof. Nikole Vuča*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1990, 75.

4 U memoarskim zapisima Habunek je zabilježio: „Stalno druženje s Kočom Popovićem. Naučio me crawl u bazenima i povezoao s nadrealistima, Markom Ristićem i Vanjom (*sic!*) Borom, koji je napravio seriju mojih nadrealističkih fotografija.” *Vlado Habunek*, Zagreb: V&V Straža Editions, 1994, 34.

5 Jedan od portreta objavljen je u: „Мистерија људске главе”, у: *Немоујхе*, Београд: Надреалистичка издања 1930, 99.



4. Марко Ристић, Александар Вучо и Никола Вучо, Ница, око 1930, Музеј примењене уметности, бр. књ. уласка 195/2003, Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić, Aleksandar Vučo and Nikola Vučo, Nice, cc. 1930, Museum of Applied Art, entry book no. 195/2003, Legacy of Jelena Jovanović

FOTOGRAFIJA U KRALJEVINI SHS/JUGOSLAVIJI 1920-IH I 1930-IH – OD DOKUMENTIRANJA REALNOG DO ISTRAŽIVANJA PODSVJESNOG

Međuratne godine bile su vrijeme važnih promjena na području fotografije u Kraljevini SHS/Jugoslaviji – od pomaka u pozicioniranju i afirmiranju medija do istraživanja mogućnosti i reperkusija fotografske slike u transponiranju različitih slojeva (nad)realnog. Iako su predstavnici beogradskog nadrealizma djelovali onkraj lokalne fotografske scene i individualno eksperimentirali s medijem bez uključivanja u organizirane platforme (klubove) ili sudjelovanja na izložbama, bili su dobro poznati s aktualnim događanjima na polju fotografije u internacionalnom, ali i u nacionalnom kontekstu.

Tijekom 1920-ih i 1930-ih dolazi do postupnog jačanja organiziranog djelovanja amatera u fotosekcijama planinarskih društava i fotoklubovima, te profesionalnih fotografa u udruženjima i savezu. Do kraja 1920-ih među amaterima je uglavnom dominirala fotografija koja je dokumentirala ljepotu prirodnih fenomena i planinskih pejzaža, a istraživanje medija odvijalo se u okviru progresivnih avangardnih krugova s inozemnim iskustvom (beogradskih nadrealista, slovenskih konstruktivista), dok su profesionalni fotografi uz naručene portrete snimali i gradske scene, aktove, kazališnu i plesnu fotografiju, društvenu kroniku, reportaže itd.⁶ Zahvaljujući tehničkom usavršavanju i pojeftinjenju aparature te pojednostavljenju postupka snimanja, fotografija je postala lako dostupna širokoj javnosti zainteresiranoj za dokumentiranje vlastite svakodnevice ili istraživanje mogućnosti fotografske slike. Vane Bor, Nikola Vučo i Marko Ristić u drugoj polovici 1920-ih započeli su s ispitivanjem „dokumentarnog” i eksperimentalnog potencijala fotografije i uloge slučajnosti u njezinu nastanku, propitali konstruiranje i predstavljanje identiteta, otkrivali podsvjesne slojeve i enigmatske prikaze te začudne aspekte stvarnosti u uobičajenim prizorima koji su iznova sagledani dobivali nova značenja.

Istaknutu ulogu u populariziranju fotografije u Kraljevini Jugoslaviji, upoznavanju fotografa s različitim strujanjima te implementiranju novih pristupa imala je Međunarodna fotografska izložba koja je u travnju 1930. održana u sklopu gospodarskog sajma *Zagrebački zbor*.⁷ Predstavila je jugoslavenske amaterske i profesionalne fotografe, a ključno mjesto bilo je posvećeno gostovanju slavne putujuće izložbe Deutscher Werkbunda *Film und Foto* (FiFo), čije se premijerno izdanje održalo godinu dana ranije u Stuttgartu. Zahvaljujući izložbi jugoslavenska je javnost imala priliku vidjeti neka od ključnih ostvarenja vodećih svjetskih fotografa te upoznati pluralizam pristupa koji su obilježili povijest fotografije, ali i njezinu široku upotrebu u svakodnevnom životu – od umjetničke fotografije i eksperimenata, korištenja u tehnici, znanosti, botanici i grafičkom dizajnu do reportaža, scena iz filmova itd. Izložene fotografije naznačile su odmak od piktorijalizma prema Novoj viziji i Novoj objektivnosti/stvarnosti, manipuliranju s medijem u fotomontažama i fotogramima, istraživanju potencijala podsvjesnog, a među izloženim radovima bili su i fotogrami Mana Raya te snimke Eugènea Atgeta, čiji je poetski pristup naizgled nevažnim i marginalnim motivima

6 Detaljnije o fotografiji u različitim državama vidi u: S. Bernik (ur.), *150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990; M. Todić, *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*, Beograd: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti, 1993; M. Tonković, „Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj”, u: V. Maleković (ur.), *Fotografija u Hrvatskoj 1848–1951*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1994, 47–173; L. Magaš Bilandžić, „Desetljeđe pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji”, u: M. Jenko, B. Žerovc (ur.), *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, Ljubljana: Moderna galerija, 2019, 320–367.

7 Više o izložbi i njezinu utjecaju na jugoslavenske fotografe vidi u: L. Magaš, „Izložba Deutscher Werkbunda *Film und Foto* na zagrebačkoj *Međunarodnoj fotografskoj izložbi* i hrvatska fotografija početkom 1930-ih”, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34, 2010, 189–200; L. Magaš Bilandžić, „Desetljeđe pluralizmov”, 321–322, 325.

svakodnevice utjecao na nadrealističku fotografiju. FiFo je „u suštini bila manifestacija borbe za status fotografskog i filmskog medija koji su percipirani kao vrhunac vizualne kulture onoga vremena i kao ‘novi internacionalni jezik’”,⁸ a koji su u izradi fotograma kroz filmsku naraciju i montažu pretapanjem karakterističnu za onodobni avangardni film primjenjivali Vane Bor i Marko Ristić.⁹

Poticanju interesa za bavljenje fotografijom pridonio je i tisak te su natpisi o različitim tehničkim i umjetničkim aspektima medija objavljeni u kazališnim magazinima (*Kulisa, Comoedia*) i fotografskim časopisima (*Foto Revija*), u kojima se 1930-ih pozornost posvećivala i „novim” oblicima izražavanja (fotomontaži i fotogramu),¹⁰ koje su u svojoj fotografskoj praksi protagonisti beogradskog nadrealizma koristili već u drugoj polovici 1920-ih.

8 L. Magaš, *nav. djelo*, 193.

9 M. Тодић, „Фотографија надреализма између чуда и чиниенице”, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 13–14, 2008, 204.

10 P. Kocjančič, „Moderna fotografija brez plošče in kamere”, u: *Foto Revija*, 6, 1932, 3–4; P. Kocjančič, „Fotomontaža”, u: *Foto Revija*, 1, 1933, 5–6; F. Mosinger, „Fotogram ili fotografija bez fotografskog aparata”, u: *Kulisa*, 4, 1933, 17.



5. Marko Ristić u društvu nepoznate žene i muškarca (*Коћа Поповић?*), 1923, Музеј примењене уметности, бр. књ. уласка 78/2007/38, Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić in the company of an unknown woman and man (*Коћа Поповић?*), 1923, Museum of Applied Art, entry book no. 78/2007/38, Legacy of Jelena Jovanović

IZAZOVI FOTOGRAFSKOG MEDIJA – PLURALIZAM PRISTUPA U DJELOVANJU BEOGRADSKIH NADREALISTA.

Na izazove definiranja nadrealističke fotografije ukazali su inozemni autori koji su se temom bavili iz različitih rakursa – od početnih pitanja kako i zašto je fotografija u središtu nadrealizma „unatoč prividnoj proturječnosti između ekstravagantnih proizvoda nesvesnog i dokumentarne neizražajnosti kamere”¹¹ do sagledavanja „nadrealističke dokumentarne” fotografije koja „nastaje u i oko grada gdje banalno i čudesno koegzistiraju na dnevnoj bazi”.¹² Većina autora je nadrealističke fotografije najčešće razmatrala iz semiološke perspektive, odnosno kao jezički znak/sustav.¹³ Rosalind Krauss detaljno je secirala proturječnosti u definiranju stila, automatizma i koncepta percepcije/reprezentacije u nadrealističkoj umjetnosti (i fotografiji), te ukazala na kontradiktorna tumačenja vidljiva u teorijskim natpisima Andréa Bretona.¹⁴ Istaknula je i potrebu komparativnog i kontekstualnog tumačenja umjetničkih djela nastalih istovremeno i na istom mjestu,¹⁵ te činjenicu da se nadrealistička fotografija od suvremenih primjera Nove objektivnosti ili bauhausovskih snimaka razlikuje samo u „čudnosti” snimljenih subjekata.¹⁶ Krauss nadalje polazi od neodrživosti jedinstvene definicije stila kod heterogenih pojava kao što je nadrealistička fotografija te identifikira različite pristupe: „apsolutno banalne prikaze” Jacques-Andréa Boiffarda za Bretonovu *Nadju*, njegove „manje banalne” čiste fotografije za *Documents* 1929. (*Gros orteil / Veliki palac*), čiste fotografije „koje postavljaju pitanje o statusu fotografskog dokumenta” kroz aranžirane vizualne spojeve rastavljene nakon snimanja (Hans Bellmer, Man Ray), solarizacije i fotograme (rayograme) koji su „duhovi” snimljenih predmeta, *brûlage* tehniku paljenja Raoula Ubaca, koja se približava automatskom, te fotomontažu koju, kako primjećuje, manje koriste nadrealistički fotografi, ali je zanimljiva nadrealističkim pjesnicima koji su je i sami izrađivali.¹⁷

Fotografija je imala istaknutu ulogu u okviru nadrealizma – kao medij umjetničkog istraživanja i izražavanja, ali i kao ilustracija brojnih tiskanih izdanja. Breton se 1925. zapitao kad će fotografija u potpunosti zamijeniti crteže u ilustriranju knjiga i u svojim je izdanjima (*Nadja*, 1928; *Les Vases communicatns*, 1932. i *L'Amour fou*, 1937) koristio snimke Boiffarda, Mana Raya i Brassaija, kadrove iz filmova i fotodokumentaciju, a fotografija je imala važno mjesto i u nadrealističkoj periodici (npr. *La Révolution surréaliste*).¹⁸ Beogradski nadrealisti od početka djelovanja shvaćali su potencijal fotografije koja je bila komplementarni segment pisanoj riječi te u publikacijama nije bila tek ilustracija teksta već je dobila „status i funkciju autonomnog umetničkog dela”.¹⁹ Od ranih izdanja posvećivali su pozornost korištenom fotografskom materijalu kojemu su pristupali

11 R. Krauss, J. Livingstone, „Preface”, u: R. Krauss, J. Livingstone, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 9.

12 I. Walker, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2002, 3.

13 Primjerice, Bate ističe kako se pojam nadrealističkog tiče primarno „značenja, a ne slike”, a u analizi polazi iz rakursa „enigmatske poruke” Jeana Laplanchea. D. Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003, 21–22.

14 Detaljno vidi u: R. Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism”, u: *October*, 19, 1981, 7–13.

15 Tekst započinje povezivanjem i komparacijom fotografija nadrealista Mana Raya i Bauhausovke Florence Henri.

16 R. Krauss, „Photography in the Service of Surrealism”, u: R. Krauss, J. Livingstone, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 24.

17 R. Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism”, 17–18.

18 *Isto*, 14.

19 M. Todić, *Nikola Vučo: fotografije iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu i prof. Nikole Vuča*, 71.

na različite načine. Tako je Milan Dedinac u antipoemi *Javna ptica* (1926) posegnuo za sekundarno upotrebjenim vizualnim prilozima kao aproprijacijama koje je „izmestio istrgavši ih iz originalnog konteksta” (drugih knjiga i novinskih ilustracija).²⁰ U almanahu *Nemoguće/ L'Impossible* (1930) fotografami Vane Bora i fotografije Nikole Vuče (*Zadržano bekstvo nadstvarnosti*, 1929.; *Zid agnosticizma*, 1929. itd., kat. br. 43, 45) funkcionirali su pak „kao vizuelni manifest srpskog nadrealizma jer su jezikom fotografske slike saopštavani isti oni ideološki stavovi kao i u buntovnički intoniranim tekstovima“.²¹

Fotografije beogradskih nadrealista nastale su tijekom druge polovice 1920-ih i u prvim godinama 1930-ih, a angažman pojedinih autora bio je kvantitativno različit. Ristić je fokus djelatnosti usmjerio na pisanje i uređivanje tiskanih izdanja te je njegov fotografski eksperiment sveden na seriju autoreferencijalnih fotograma iz 1920-ih, a Dušan Matić je za medijem posegnuo u fotomontažama prvog izdanja poeme Aleksandra Vuče *Podvizi družine „Pet petlića”* (1933). S druge strane, korpusi fotografija Vane Bora i Nikole Vuče znatno su veći i pokazuju interes autora za istraživanje (ne)vidljivih aspekata predmetne stvarnosti, zadiranje u podsvjesno i zahvaćanje slojeva onkraj realnog, fizičkog svijeta. Dijapazon Borovih motiva seže od eksperimentalnih fotograma sa smrskanom staklenom bocom u kojima se poigravao optičkim senzacijama kao rezultatom režiranog slučaja i „dokumentarnih” snimaka groblja ili dina kao prizora metafora do ekspresivnih portreta prijatelja (Vlado Habunek, Koča Popović), tematiziranja dinamike muško-ženskih odnosa (*Memorija*) i konstruiranih scena s likovima u gradskom ambijentu u kojima je evidentan njegov pasionirani interes za filmsku estetiku i postizanje napetosti u dva povezana kadra fotografija koje tematiziraju „dva” i „jedan minut pre ubistva”.²² Nikola Vučo fokusirao se na detalje, zatečene konstelacije i prolazne trenutke stvarnosti odabirom vizualnih sredstava bliskih repertoaru Nove vizije i Nove objektivnosti (gornji i donji rakursi, krupni planovi, naglašene dijagonale, svjetlosni odrazi, višestruke ekspozicije, dupliranje i umnožavanje itd.) te naizgled obične scene sagledavao na nov način, otkrivao potencijal za metaforičko tumačenje zbilje i simbolički tretman fotografske slike.²³

NADREALNO U MEĐURATNOJ FOTOGRAFIJI U KRALJEVINI SHS/JUGOSLAVIJI

Nadrealizam je najjasniju manifestaciju u kontekstu međuratne fotografije u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji imao u djelovanju beogradskih nadrealista, ali je i u ostalim državama došlo do pojedinih priklona nadrealističkoj poetici. Riječ je ipak o individualnim primjerima i fotografima koji su imali vezu s pariškim *milieuom* ili poznavali onodobne tendencije s kojima su se susreli direktno ili indirektno te su svjesno posezali za nadrealnim. Istovremeno, kod pojedinih autora eksperimentiranje s fotografskim medijem rezultiralo je korištenjem postupaka i/ili doticanjem tematskih motiva bliskih nadrealističkoj esteticici na formalnoj ili značenjskoj razini te stvaranja začudnih kompozicija koje nisu nužno bile utemeljene u svjesnom korištenju nadrealističke poetike, ali su u dojmu i učinku oživljavale nadrealno te ih se posredno može povezati s tim kontekstom, slično kao što su nadrealisti u Atgetovu fotografskom djelu i snimkama izloga,

20 Detaljnije vidi u: M. Тодић, Б. Јовић, „Поглед жене (из медијума у *Јавној пшници* Милана Дединца”, у: *Књижевна историја*, 159, 2016, 82.
Автори наводе да је могући сарадник на обликовању тих „лепак слика” Душан Матић те указују на провенијенцију једне од илустрација из спиритистичке литературе.

21 М. Тодић, „Фотографија надреализма између чуда и чињенице”, 202.
Више о фотографији у алманahu види у: М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 27–31.

22 Више види у: М. Тодић, „Изван утврђених граница: Фотографски експерименти Вана Живадиновића Бора”, у: В. Стојменовић, Г. Миленковић (ур.), *Изнад реализма Ване Бор: зборник радова*, Бор: Народна библиотека, 2009, 25–41; М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 61–63; Ј. Тижаровић-Поповић, *Један минут пре убиства. Фотографија у српском надреализму (1926–1936)*, Београд: Музеј савремене уметности, 2002, 7–8.

23 Више види у: М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 55–59.

napuštenih gradskih ulica i naizgled nevažnih detalja naknadno prepoznali nadrealne aspekte.

Djelovanje srpskih nadrealista temeljito je obrađeno i sagledano iz različitih rakursa,²⁴ a o nadrealističkoj fotografiji i njezinim tragovima u ostalim dijelovima Kraljevine SHS/ Jugoslavije postoje tek rijetki natpisi s obzirom na to da su prikloni nadrealizmu bili pojedinačni i parcijalni. Nadrealistička dionica u fotografiji slovenskog slikara i fotografa s pariškom adresom Venea Piona je interpretirana, kao i doprinosi nekolicine slovenskih autora bliskih toj poetici (Janko Skerlep, Karlo Kocjančič).²⁵ U hrvatskom su kontekstu razmatranja o nadrealizmu u fotografiji ostala na razini spominjanja slavne nadrealističke fotografkinje Dore Maar (Henriette Théodore Markovitch) koja je obiteljskim porijeklom bila vezana za Hrvatsku,²⁶ te navođenje općih opaski kako u pojedinim autorskim opusima postoji interes i za nadrealizam (Franjo Mosinger).²⁷

Brojni međuratni jugoslavenski fotografi slobodno su koristili različite postupke i načine prikazivanja te stvarali na razmeđu onoga što se u međuratnim godinama nazivalo „modernom stvarnošću”, a obuhvaćalo je širok dijapazon novih pristupa mediju: neobične kuteve snimanja, „čarobnost površine”, kontraste materijala i „slikovito djelovanje ‘množine’”.²⁸ Potpisnici beogradskoga nadrealističkog manifesta Vane Bor, Matić i Ristić, te njima pridruženi Vučo, posezali su za različitim tehnikama, postupcima i temama koje su s drugih idejnih polazišta koristili i ostali autori u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji 1920-ih i 1930-ih, a koji su bili bliski Novoj viziji i/ili Novoj objektivnosti. Ostvarenja srpskih nadrealista stoga je zanimljivo sagledati u korelaciji prema suvremenicima koji su sa sličnih ili poetski različitih pozicija pristupali mediju: zajedno su obilježili avangardnu fotografiju u međuratnoj Jugoslaviji te inovativnim vizualnim i medijskim istraživanjima doprinijeli i onodobnoj pluralističkoj europskoj fotografskoj sceni.

NOVI POGLED NA VIDLJIVU STVARNOST – (RAZ)OTKRIVANJE SKRIVENOG I OČUĐIVANJE ZBILJE

U nadrealističkom manifestu (1924) André Breton je pod utjecajem psihoanalitičkih učenja Sigmunda Freuda naglasak s prikaza opipljive, fizičke stvarnosti prebacio na oslobađanje duha, automatizam, san i sferu podsvjesnog, neracionalnog, intuitivnog i skrivenog, a koji su se na različite načine manifestirali i u vizualnim umjetnostima. Nadrealisti su senzibilitet za bizarne i fantastične spojeve te aluzivna značenja prepoznali u prethodnicima poput Comte de Lautrémonta, koji je 1860-ih u *Les Chants de Maldoror* ljepotu vidio u slučajnom susretu šivaćeg stroja i kišobrana na stolu za seciranje. Marko Ristić je u Boiffardovim fotografijama za Bretonovu *Nadju* vidio „znamenje istintog, svakodnevnog, dokumentarnog, neprerušenog i realnog u vezi sa natprirodnim”, „obične” snimke koje su „svojom prigušenom rečitošću halucinantne” te označavaju da je „nadrealno imanentno realnom”.²⁹ Breton je nadalje grčevitu/konvulzivnu ljepotu prepoznao u mimikriji, odgodi i slučajno pronađenom predmetu ili

24 Vidi primjerice: Ј. Тижаровић-Поповић, *нав. djelo*; М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*.
О појединим аспектима умјетничког дјеловања београдских надреалиста писали су и Миодраг В. Протић, Дејан Сретеновић, Санја Бахун и други.

25 S. Bernik, *Pariški fotograf Veno Pilon*, Ajdovščina: Pilonova galerija, 1992; P. Lampič, „Nadrealizem v slovenski fotografiji pred 2. svetovno vojno”, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 42, 2006, 215–239.

26 B. Hlevnjak, *Fotografkinje. Prilozi povijesti hrvatske fotografije 1870–2000.*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2005, 64–73.

27 M. Tonković, „Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj”, 153.

28 F. Ernst, „Moderno ali umjereno”, u: *Foto Revija*, 6, 1933, 2.

29 „Елеуст дијалектике”, у: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 45.

verbalnom fragmentu koji je znak želje.³⁰ Nadrealistički koncepti u fotografiji su postizani na različite načine: od predstavljanja realnosti na nov način uočavanjem skrivenih segmenata i sugestivnih slojeva stvarnosti, manipuliranjem slikom ili bilježenjem neobičnih „susreta” predmeta do kreiranja vizualnih rebusa, specifične, često mistične, snovite, očuđujuće i/ili pomaknute, nelagodne, zaborne, zastrašujuće i prijeteće atmosfere.³¹

Detektiranje neobičnih trenutaka i njihovo fotografsko bilježenje ranijih se desetljeća povremeno javljalo kod autora koji su objektivne usmjeravali prema pojedinim aspektima fizičke stvarnosti, a koji su prolazili ispod radara manje senzibilnih pojedinaca. Man Ray i Berenice Abbott imali su važnu ulogu u otkrivanju Atgetova pogleda na do tada zanemarene motive i njihovo sagledavanje iz nadrealističkog rakursa, a i u lokalnom kontekstu pojedini su fotografi, poput Stephana Vlaha i Loranta Odescalchija, snimali prizore koji osciliraju na rubu nadrealnoga te ostvaruju atmosferu začudnosti.³²

Neobični i aluzivni spojevi, enigmatski prikazi i iščitavanje podsvjesnih, skrivenih misli i seksualnih konotacija u običnim stvarima našli su se u tematskom registru Venea Pilona koji je od 1926. više puta boravio i živio u Parizu, aktivno sudjelovao u društvenom i kulturnom životu Montparnassea te dobro poznao aktualna (nadrealistička) strujanja u fotografiji o kojima je i pisao u memoarskim zapisima: „svim sam žarom prionuo fotografiji, koja se u to vrijeme borila za priznanje kao nova umjetnost, bilo fotogramima Mana Raya, kompozicijskim razradama Blumenfelda, tankom emotivnošću Brassaija ili surrealizmom Dore Maar (Dalmatinke Marković).”³³ Oko 1930. snimio je niz fotografija u kojima se poigravao medijem – od fotograma i višestrukih ekspozicija do dokumentiranja zatečenih i nerijetko bizarnih konstelacija predmeta na pariškom buvljaku u kojima je prepoznao nadrealni karakter, odnosno jukstapozicija različitih objekata (maske, krinke, rukavice, gitare), koje je namještao u očuđujuće kompozicije simboličkih konotacija te propitivao osnovne koncepte nadrealističke poetike i psihoanalitičkog inventara poput podsvijesti, udvajanja, odnosa živo–neživo, *amour fou* itd. Korištenje surogata i autopomorfno sagledavanje interakcije neživih objekata javljalo se i kod drugih autora.³⁴

30 R. Krauss, „The Photographic Condition of Surrealism”, 28.

31 Više o konceptu „Unheimliche” općenito i u kontekstu beogradskog nadrealizma vidi u tekstu Jelene Perać u ovom katalogu.

32 Oko 1914. Vlach je u fotografiji *Kroz otvor sidrenog lanca* snimio grupu ljudi i na neobičan se način poigrao percepcijom, a Odescalchi je u začudnoj kompoziciji *Konji su naši gospodari* „nadišao realizam situacije i koristeći trake svjetla, koje padaju na glave konja vireće iz nekog prozorskog otvora, ostvario uzbudljivu dinamičnu nadrealnu kompoziciju koja djeluje kao metafora”. M. Tonković, „Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj”, 125.

33 Prema: S. Bernik, *Pariški fotograf Veno Pilon*, 19. O tumačenju Pilonovih fotografija iz nadrealističkog rakursa vidi i: P. Lampič, „Nadrealizam v slovenski fotografiji pred 2. svetovno vojno”, 219–225.

34 Primjerice, fotografija *Flert* (1933) Vladimira Guteše aluzivno prikazuje „susret” keramičke figure djevojke i skulpturice majmuna.³⁵ Poigravanje autoreferencijalnošću i skrivanjem uz efekt začudnosti i nelagode prisutno je kod *Maske AB* Edvarda Stepančića objavljene u: P. Krečić, *Slovenski konstruktivizam in njegovi evropski okviri*, Maribor: Obzorja, 1989.



6. *Marko Ristić i Koča Popović*,
oko 1930, Muzej primenjene umetnosti,
бр. књ. уласка 188/2003, Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić and Koča Popović,
cc 1930, Museum of Applied Art,
entry book no. 188/2003, Legacy of Jelena Jovanović

Poigravanje s maskom i krinkom bilo je često u nadrealističkoj fotografiji, a za njom su posezali i jugoslavenski fotografi transformirajući stvarnost i stvarajući asocijativne kompozicije korištenjem različitih vizualnih mogućnosti (rakursa, svjetlosnih kontrasta, manipulacija slikom) te zahvaćajući širok dijapazon pojmova vezanih za psihoanalitičko tumačenje podsvjesnog, unutrašnjih borbi, nagona, ega, erosa i thanatosa.³⁵ U fotografiji *Betoven I* (kat. br. 1) Vučo je dvostrukom ekspozicijom povezao Beethovenovu posmrtnu masku i tipke klavira prenoseći iskustvo glazbe, a metonimijski tretman posmrtne maske snimljene iz različitih rakursa primijenio je i hrvatski profesionalni fotograf Franjo Mosinger, koji je „doživljaj Beethovenove transcendentalnosti” postigao naglašenim osvjetljenjem i efektom solarizacije.³⁶ Mosinger je 1920-ih i 1930-ih imao važnu ulogu u populariziranju fotografije kroz publicističku i izložbenu djelatnost, istraživao je prirodu medija kroz različite stilske inklinacije – od piktorijalizma, Nove objektivnosti i socijalno angažirane fotografije do nadrealističkih priklona – te manipulirao s tehnikama (fotogramom, fotomontažom). U ikoničkoj, kritički angažiranoj fotografiji *Užas* (1933) kroz začudnu je konstelaciju predmeta (prazni okvir u kojemu čizma gazi glave dvije razbijene lutke) vizualnim sredstvima ocrtao stvarnost Europe i dolazak Hitlera na vlast, a snimka je bila dio niza aranžiranih fotografija nadrealnog efekta s „lebdećim” i razbijenim lutkama u okviru slike.³⁷

Eros, thanatos i skrivene, podsvjesne (seksualne) želje često su se nalazile u fokusu nadrealističkih fotografa, pri čemu je dijapazon pristupa bio različit – od aluzivnih i metaforičkih scena do insceniranih prikaza u kojima su korištene lutke (Hans Bellmar) ili žensko tijelo (Man Ray), koje je snimano iz različitih kutova i/ili transformirano uz često ostvarivanje snažnog osjećaja prijetećeg, zazornog. Slovenski književnik, novinar i fotograf te popularizator fotografskog medija Karlo Kocjančič tom se konceptu približio s dvije verzije akta s krinkom.³⁸ U prvoj (1937) žena skrivena identiteta gleda direktno u kameru, dok na fotomontaži *Pajek* (Pauk, 1938) primjenjuje drugačiji izrez i inverziju te intervenira s paučinom i „perspektivnim učinkom izaziva dvosmisleno, čak pomalo zastrašujuće, a otvoreno erotske predstave”.³⁹

Očudivanje i/ili apstrahiranje izoliranih svakodnevnih motiva te makrofotografiju primjenjivao je slovenski fotograf Janko Skerlep. Unatoč provenijenciji u Novoj objektivnosti i/ili prirodnim znanostima, Lampič je u njegovu sagledavanju detalja i struktura prirodnih motiva i pojava kao supstituta i metafore za nešto drugo prepoznao „Bretonovo shvaćanje mimikrije kao jednoga od izvora tzv. šokantne ljepote”.⁴⁰ Sugestivnu stvarnost u zatečenim situacijama i prirodnim oblicima prepoznao je i Vane Bor u fotografijama poput *Cayeux-sur-mer/Dunes maritimes* (1928) (kat. br. 64, 65) u kojoj je „izabran takav pejzaž da evocira telo žene”.⁴¹

³⁵ Poigravanje autoreferencijalnošću i skrivanjem uz efekt začudnosti i nelagode prisutno je kod Maske AB Edvarda Stepančića objavljene u: P. Krečić, *Slovenski konstruktivizam in njegovi evropski okviri*, Maribor: *Obzorja*, 1989.

³⁶ M. Tonković, *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhauasa*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011, 185.

³⁷ U zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt sačuvani su i negativi s motivima okvira slika, fotografskog povećala, snopova papira i autorovih fotografija u očudujućim kombinacijama koje tematiziraju gledanje i percepciju.

³⁸ Motiv maske koristio je i u fotografiji u boji *Dragec z masko* (Dragec s maskom, oko 1938), u kojoj iz gornjeg rakursa snima sina s papirnatom maskom te postiže začudan i nelagodan dojam.

Snimka je objavljena u: P. Lampič (ur.), *Karlo Kocjančič (1901–1970): Književnik in fotograf*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1999, 92.

³⁹ P. Lampič, „Nadrealizem v slovenski fotografiji pred 2. svetovno vojno”, 235. Lampič u nadrealnom ključu analizira i pojedine primjere Kocjančičevih pejzaža.

⁴⁰ *Isto*, 228, 231.

⁴¹ J. Tijardović-Popović, *nav. djelo*, 8.

IGRA SVJETLA I SLUČAJNOSTI – FOTOGRAM U JUGOSLAVENSKOJ FOTOGRAFIJI

Fotogrami Vane Bora i Marka Ristića zauzimaju važno mjesto u kontekstu istraživanja mogućnosti kreiranja fotografije bez posredovanja kamere te su do sada najraniji poznati primjeri upotrebe te tehnike u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji. Vane Bor u fotogramu je vidio „premalo prostora za čisti psihički automatizam”, ali je smatrao da „pokoji može nastati, ‘kvaziautomatski’, pod ograničenom kontrolom uma”.⁴² Dok je Bor naglašavao upliv slučajnosti bilježeći efekte osvjetljenja razbijenog stakla na papiru (kat. br. 85, 86), Marko Ristić je u seriji fotograma (kat. br. 92-105) realizirao autobiografski vizualni zapis emotivnog odnosa sa suprugom Ševom Ristić (Jelicom Živadinović), sestrom Vane Bora. Sebe i suprugu prikazao je s objektima (suvenirima) ljubavi koristeći filmsku logiku,⁴³ rekombinirao pojedine motive (autoportret, prikaz Ševinih nogu, jajolike osvijetljene siluete itd.) te ostvario efekt montaže pretapanjem, zamućenog pogleda i dinamičkog, fluidnog tretmana slike i teme koji je u pojedinim segmentima vizualno blizak onodobnim istraživanjima protagonista avangardnog filma, poput Mana Raya u *cinépoème Emak Bakia* (1926) ili *L’Étoile de mer* (1928).

Srpski nadrealisti s fotogramom su se upoznali u Parizu,⁴⁴ kao i Veno Pilon koji je oko 1930. realizirao par fotograma s motivima uporabnih predmeta, ali nije dalje eksperimentirao s potencijalom te tehnike. O mogućnostima kreiranja fotografija bez posredovanja fotoaparata i ploče samim izlaganjem predmeta položenih na fotopapiru djelovanju sunčeve ili umjetne svjetlosti u prvoj polovici 1930-ih pisali su slovenski fotograf i grafički dizajner Peter Kocjančič te spomenuti Franjo Mosinger, koji su uz tekstove reproducirali i vlastite fotograme.⁴⁵ Mosinger je isticao kako „savremeno gledanje na umjetnost u kojoj dominira bitnost nailazi u fotogramu na idealno sredstvo (*sic!*) izražavanja”, budući da konture i sjene predmeta „precizno i dokumentarno otkrivaju nove forme”, a „polaganjem i podizanjem predmeta za vrijeme osvjetljivanja mogu se postići razni efekti polusjena”.⁴⁶ Optičke potencijale prikaza naglašavao je i Kocjačič, koji je primijetio da je pažljivim odabirom predmeta moguće „postići nevjerojatno lijepe slikovne efekte s mekim prijelazima i finim nijansama koje nam ni ploča ne može dati”.⁴⁷

Krajem 1930-ih inovativno promišljanje medija događalo se na riječkoj fotografskoj sceni među protagonistima fotoklubova u talijanskoj Rijeci (Fiume) i jugoslavenskom Sušaku. Slikarica i fotografkinja Anita Antoniazzo Bocchina, čiji je fotografski opus definiran kao futuristički, fotografijom se počela baviti nakon povratka sa studija u Veneciji, te je svoje snimke prvi put izlagala 1934.⁴⁸ Bila je dobro upoznata s različitim avangardnim tendencijama i eksperimentirala s fotogramima i višestrukim ekspozicijama,⁴⁹ a priklon nadrealnom tretmanu motiva vidljiv je u fotogramu *Creature volante* (1938), u kojemu su prepleti različitih osvjetljenih i elongiranih formi okarakterizirani kao „lebdeća stvorenja”.

⁴² В. Ж. Бор, „О аутоматизму у ликовној уметности”, у: З. Гаврић ет ал. (ур.), *Ване Бор: Штеван Живадиновић Бор*, Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 85.

⁴³ Detaljno vidi u: М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 201–203.

⁴⁴ Detaljnije o tome vidi u tekstu Dijane Metlič u ovom katalogu.

⁴⁵ Svoje fotograme su objavljivali i u drugim brojevima spomenutih časopisa (Kocjančič u *Foto Reviji*, a Mosinger u *Kulisi*).

⁴⁶ F. Mosinger, *nav. djelo*, 17.

⁴⁷ P. Kocjančič, „Moderna fotografija brez plošče in kamere”, 4.

⁴⁸ E. Dubrović, *Na kraju stoljeća: Likovne, kulturološke i političke teme*, Rijeka: Izdavački centar, 1996, 101–104.

⁴⁹ U pojedinim fotografijama poseže za sličnim motivima kao i Vučo (gitara, fragmenti arhitekture sagledani iz naglašanih rakursa itd.).



7. Шева и Марко Ристић, Лула и Александар Вучо и Вана Бор, 1930–1935, Музеј примењене уметности, бр. књ. уласка 194/2003, Легат Јелене Јовановић

Ševa and Marko Ristić, Lula and Aleksandar Vučo and Vane Bor, 1930–1935, Museum of Applied Art, entry book no. 194/2003, Legacy of Jelena Jovanović

MONTAŽNO (DE)KONSTRUIRANI SVJETOVI – FOTOMONTAŽA U JUGOSLAVENSKOJ FOTOGRAFIJI

Fotomontaža je imala važnu ulogu u kontekstu avangardnih tendencija u Kraljevini SHS/ Jugoslaviji te su za njom posezali autori iz različitih dijelova zemlje bliski dadaizmu, konstruktivizmu, Bauhausu, socijalno angažiranoj umjetnosti i nadrealizmu. Primjena montažnog pristupa i kreiranje vizualnih spojeva sastavljenih od različitih fotografija i fragmenata snimaka i/ili isječaka iz novina i časopisa, uz adiciju geometrijskih ili kolorističkih akcenata, rezultiralo je dojmljivim i začudnim kompozicijama te značenjskim sklopovima snažnoga kritičkog, propagandnog ili asocijativnog potencijala.

Tijekom 1920-ih i 1930-ih umjetnici različitih idejnih i ideoloških profila, pa tako i beogradski nadrealisti, koristili su kolažni i montažni postupak u vlastitim umjetničkim eksperimentima. Manipuliranje s fotografijom bilo je prisutno i u svakodnevici jer je fotomontaža imala široku primjenu u grafičkom oblikovanju – od naslovnica i opreme knjiga i časopisa do komercijalnoga grafičkog dizajna, reklama i plakata političkog, propagandnog i gospodarskog sadržaja. Pri tome su fotografije iz različitih izvora – od autorskih i umjetničkih snimaka ili njihovih dijelova do izrezaka iz tiskovina ili masovno prepoznatljivih motiva – bile upotrebljavane i obrađivane na različite načine. O fotomontaži se i pisalo u stručnom tisku te je Peter Kocjančič u *Foto Reviji* 1933. ukazao na širok dijapazon vizualnih mogućnosti tehnike koja „nudi spretnom autoru čudnovate mogućnosti, jer u ovoj grani fotografske umjetnosti on nije vezan samo za ono što mu sama priroda može dati, već ima neograničen izbor motiva”.⁵⁰ Fotomontažu je koristio u plakatima (*XXII. Zagrebački zbor*, 1934) te opremi knjiga i časopisa koji su izlazili diljem zemlje – od *Foto Revija* do popularnog priloga *Ilustrirani Slovenec* (1932). U različitim sferama djelovanja istraživao je mogućnosti fotografske slike te slobodno posezao za nizom stilskih opcija – od piktorijalističkih pejzaža i prizora socijalnog naboja ili motiva bliskih *Heimatkunst* estetici do nadrealnih konstelacija u fotografskim eksperimentima (fotomontažama, fotogramima).

Fotomontažu je od ranih 1920-ih povremeno koristila profesionalna fotografkinja Antonija Kulčar Prut, glavna kroničarka društvenog života i vlasnica popularnoga zagrebačkoga ateliera *Foto Tonka* koja je snimala diljem zemlje.⁵¹ Za montažnim je postupkom posezao i Franjo Mosinger u reklamama, ali i pojedinačnim kompozicijama nadrealnog karaktera (1930) te ikoničkom plakatu za vlastitu izložbu *Lice Zagreba* (1932.).⁵² Dizajnerski studio *Atelier Tri*, koji su činili braća Vladimir i Zvonimir Miroslavljević i Božidar Kocmut, primjenjivao je fotomontažu u opremi knjiga i časopisa, turističkoj propagandi i tržišnom komuniciranju, a 1930-ih su je u oglašavanju različitih gospodarskih grana koristili i Edo Gellner (turizam), Pavao Gavrančić (industrija lijekova) i drugi.

50 P. Kocjančič, „Fotomontaža”, 5.

51 Primjerice, u fotomontaži *Naši kazališni ljubimci* (1921) prikazuje ansambl zagrebačkoga Narodnog kazališta. L. Magaš Bilandžić, *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, 2015, 24.

52 Tonković za kompoziciju s rastvorenom knjigom s naočalama i scenom udvaranja navodi: „romantikom i narativnošću ova je fotomontaža na suprotnoj strani od ikonskog *Lice Zagreba*, na rubu područja nadrealizma”. M. Tonković, *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhaua*, 185.

Upotreba fotomontaže obilježila je povijest moderne opreme knjiga i časopisa u Kraljevini Jugoslaviji krajem 1920-ih i tijekom 1930-ih. Koristila se u časopisima različitih profila koji su izlazili diljem zemlje – od mondenih zagrebačkih revija *Svijet*, *Kulisa* i *Cinema*, u kojima su fotomontaže objavljivane na naslovnica, duplericama ili u reklamama za proizvode svakodnevne potrošnje, do već spomenutih časopisa (*Foto Revija*), ljubljanskog *Prijatelja*⁵³ ili beogradskoga ilustriranog lista *Sve sport* i filmskog magazina *Film* Boška Tokina.

Fotomontaža je bila česta i u oblikovanju naslovnica izdanja lijevoga političkog predznaka koja su objavljivali nakladnici u Zagrebu (*Minerva*, *Epoha*) i Beogradu (*Nolit*), a mogu im se pridružiti i publikacije beogradskih nadrealista te drugih progresivnih autora (Boško Tokin, *Terazije*, 1932).⁵⁴ Okosnicu djelovanja braće Pavla Bihalija i Ota Bihalji-Merina, izdavača „časopisa za kulturna pitanja” *Nova literatura* i pokretača nakladničke kuće *Nolit* (osn. 1928) činila je „možda utopističk[a] zamisao jedne moguće sinteze dade, nadrealizma i zenitizma sa revolucionarnim radničkim pokretom i njegovim shvatanjem umetnosti”.⁵⁵ Objavljivali su djela lijevo usmjerenih i socijalno angažiranih književnika koji su progovarali protiv rata, imperijalizma, kolonijalizma i kapitalizma, odnosno malformacija društva koje su se nalazile i u kritičkoj oštrici nadrealista. Na brojnim *Nolitovim* naslovnica nalazile su se efektne fotomontaže Pavla Bihalija, koji je, poput brojnih suvremenika u različitim dijelovima Europe (Aleksandra Rodčenka, Johna Heartfielda i dr.), manipulacijom fotografijom, kolorističkim akcentima, tipografijom i konstruktivističko-dadaističkim rješenjima prenosio atmosferu i idejne okosnice djela i formulirane angažirane poruke. Socijalni angažman bio je blizak i Ivani Tomljenović, koja je recentna istraživanja u sferi fotografije i grafičkog dizajna upoznala tijekom školovanja na Bauhausu u Dessau (1929/30).⁵⁶ Kameron je bilježila dnevni ritam slavne škole i dojmljive portrete kolega te različite gradske motive – od ljudi s društvene margine do zatečenih konstelacija.⁵⁷ Godine 1930. Werner Eggert je za naslovnicu knjige *Diktatur in Jugoslawien – Dokumente Tatsachen* iskoristio njezinu danas zagubljenu fotomontažu nastalu pod Heartfieldovim utjecajem, a u kojoj je donijela oštru kritiku političke situacije u Kraljevini Jugoslaviji nakon uvođenja diktature kralja Aleksandra Karađorđevića.⁵⁸ Među autorima koji su obilježili povijest međuratne opreme knjiga je i danas zaboravljeni Franjo Bruck, koji je realizirao „idejne skice omota” za *Sabrana djela* Miroslava Krležu u izdanju zagrebačke *Minerve* (1932–1934), a u kojima je u kombinaciji fotografija i fotografskih manipulacija s različito tretiranom tipografijom stvorio jake vizualne akcente, od kojih su neki sklopovi bili nadrealnog karaktera (*Glembajevi*, 1932; *Legende*, 1933).

53 O fotografiji u slovenskom tisku vidi u: P. Krečič, „Fotografija v slovenskem tisku med vojnama”, u: S. Bernik (ur.) *150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990, 28–33.

54 Tijekom 1930-ih niz je drugih autora također primjenjivao fotomontaže u opremi knjiga poput, primjerice, Ivana Sabolića (*Zbornik hrvatskih seljaka*, 1936.; *Selo Belovec*, 1938).

55 O. Bihalji-Merin, „Skica za portret mog brata Pavla Bihalija”, u: *Izdavač Pavle Bihali*, Beograd: Nolit, 1978, 39.

56 Više o Tomljenović vidi u: L. Mehulić, *Ivana Tomljenović Meller: Zagrepčanka u Bauhausu*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2010.

57 Kao i Vučo snima blokove cigli, ali naslagane u grupama na gradilištu.

58 Detaljno o fotomontaži i kontekstu njezina nastanka vidi u: D. Šimičić, „Ivana Tomljenović”, u: J. Vinterhalter (ur.), *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015, 256–265.



S. Milan Dedinac, Rastko Petrović, Radmila Dedinac i Marko Ristić, Fruška gora, 1935. (savremena fotografija), Muzej primenjene umetnosti, br. kn. ulaska 2001/2003, Legat Jelene Jovanović

Milan Dedinac, Rastko Petrović, Radmila Dedinac and Marko Ristić, Fruška Gora, 1935 (contemporary photograph), Museum of Applied Art, entry book no. 2001/2003, Legacy of Jelena Jovanović

9. Марко Ристић, Милан Дединац,
Радмила Дединац у друштву жене и дечака,
Фрушка Гора, 1935, Музеј примењене уметности, инв. бр. 20206,
Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić, Milan Dedinać,
Radmila Dedinać in the Company of a Woman and a Boy,
Fruška Gora, 1935, Museum of Applied Art, inv. no. 20206,
Legacy of Jelena Jovanović



Angažirana pozicija beogradskih nadrealista vizualnu je konkretizaciju dobila u poemi *Podvizi družine „Pet petlića”*, koja ima važno mjesto u povijesti fotomontaže u Kraljevini Jugoslaviji, a objavljena je 1933. u okviru *Nadrealističkih izdanja*. Knjiga je rezultat plodne verbalno-vizualne suradnje Aleksandra Vuče i Dušana Matica, koji su 1930. zajednički realizirali nekoliko kolaža, a s Vučinom suprugom Julijanom Lulom Vučo i djelo *Une atmosphère du printemps de jeunesse* u koje uklapaju fragmente fotografija.⁵⁹ Poema tematizira ulogu kolektiva (družine) u borbi za viši cilj (izbavljanje djevojčice Mire „iz ropstva” u manastiru) te dotiče pitanje restriktivnoga institucionalnog aparata, a kroz tekst i sliku obrađuje i niz nadrealističkih koncepata (zid kao barijera, čudesno, praznina i dupliranje).⁶⁰ Nastala je u vrijeme obilježeno ideološkim raspravama o položaju i ulozi umjetničkog stvaralaštva, polarizacijom među nadrealistima i polemikama na liniji nadrealizam – socijalna literatura,⁶¹ a cenzuri je promaknula zahvaljujući činjenici da je realizirana kao dječja foto-knjiga.⁶² Tekst Vučine poeme pratili su „predgovor naslovna strana kolaži i objašnjenja od Dušana Matica”, koji je kroz začudne vizualne sklopove i interludije („šta je u međuvremenu bilo”) interpretirao narativ te prenosio atmosferu i poruku djela.⁶³ Pri tome je u šest fotomontaža (naslovnici i pet umetaka) koristio ponavljanje motiva, njihovo adiranje i aluzivne kombinacije, hipertrofiranje dimenzija koje je stvaralo efekt začudnosti te je dinamičnim rasporedom i vizualnim sredstvima stvorio adekvatan kontrapunkt pisanoj riječi. Zadnja fotomontaža popraćena je tekstom „Šta se zatim dešava / – I tako su dečaci pošli u nove podvige i u novi život” te prikazuje neke od lajtmotiva angažirane ideje o progresu i izgradnji (boljeg) društva: na ruinama uništene institucije kao „emblemi moderniteta” izrastaju dimnjaci preuzeti s fotografije Charlesa Sheelera koji „nagovještaju naknadnu (socijalističku) industrijalizaciju”⁶⁴ u kojoj će djeca imati ključnu ulogu i biti nosioci budućnosti.

Refleksije međuratnoga promijenjenog načina gledanja na fizičku stvarnost te pomak fokusa s vidljivog u sferu skrivenog, aluzivnog, podsvjesnog, tajnog, dvosmislenog, bizarnog i zazornog bit će vidljive u ratnim i poslijeratnim godinama kad će niz autora bijeg od zbilje pronalaziti u fantastičnom, mističnom i nadrealnom. U izmijenjenim poslijeratnim političkim, društvenim i kulturnim okolnostima autori poput Vane Bora, Petera Kocjančiča i Franje Mosingera nastavit će istraživati medij i aluzivne tematske sklopove na tragu svojih međuratnih avangardnih iskoraka, a pridružiti će im se i plejada mladih fotografa koji će polje eksperimenta pronaći u bilježenju nadrealnih aspekata vidljive stvarnosti i prepoznavanju začudnog u svakodnevnom – od vizija i ozračja napuštenih gradskih ambijenata do pronađenih predmeta – te se posvetiti (raz)otkrivanju poetike sna, elemenata podsvjesnog, vlastitih unutarnjih stanja, dilema i previranja.⁶⁵

⁵⁹ Više o autorskoj poziciji Lule Vučo vidi u: M. Todić, „Supruga, muza, umetnica: žena u srpskom nadrealizmu”, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 16, 2020, 59–64.

⁶⁰ Detaljno vidi u: A. Bošković, A. Morse, „The Subversive Pedagogy of Belgrade Surrealism”, u: A. Bošković, A. Morse (ur.), *The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang: A Yugoslav Marxist-Surrealist Epic Poem for Children*, Leiden, Boston: Brill, 2022, 1–44.

⁶¹ O slojevitoj temi sagledanoj iz rakursa onodobnih ideoloških previranja, veze s komunistima, aktualne političke situacije i sukoba na književnoj ljevici više vidi u: D. Sretenović, *Unrebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016, 193–232.

⁶² A. Bošković, A. Morse, *nav. djelo*, 12–14.

⁶³ A. Vučo, D. Matić, *Podvizi družine „Pet petlića”*, Beograd: Nadrealistička izdanja, 1933.

⁶⁴ A. Bošković, A. Morse, *nav. djelo*, 39–40.

⁶⁵ Primjerice, zadarski fotograf Ante Brkan već od kraja 1930-ih pokazuje senzibilitet za nadrealno, a tom se poetskom kompleksu u poslijeratnim godinama približio i njegov mladi brat Zvonimir Brkan.

Literatura:

Bate, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003.

Bernik, Stane (ur.), *150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990.

Bernik, Stane. *Pariški fotograf Venó Pilon*, Ajdovščina: Pilonova galerija, 1992.

Bihalji-Merin, Oto. „Skica za portret mog brata Pavla Bihalija“, u: *Izdavač Pavle Bihalí*, Beograd: Nolit, 1978, 21–65.

Bošković Aleksandar, Morse, Ainsley. „The Subversive Pedagogy of Belgrade Surrealism“, u: Aleksandar Bošković, Ainsley Morse (ur.), *The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang: A Yugoslav Marxist-Surrealist Epic Poem for Children*, Leiden, Boston: Brill, 2022, 1–44.

„Челуџт дијалектике“, u: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 40–45.

Dubrović, Ervin. *Na kraju stoljeća: Likovne, kulturološke i političke teme*, Rijeka: Izdavački centar, 1996.

Ernst, Franjo. „Moderno ali umjereno“, u: *Foto Revija*, 6, 1933, 1–2.

Hlevnjak, Branka. *Fotografkinje. Prilozi povijesti hrvatske fotografije 1870–2000.*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2005.

Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo: Svjetlost, 1966.

Kocjančić, Peter. „Moderna fotografija bez plošče in kamere“, u: *Foto Revija*, 6, 1932, 3–4.

Kocjančić, Peter. „Fotomontaža“, u: *Foto Revija*, 1, 1933, 5–6.

Krauss, Rosalind, Livingstone, Jane. „Preface“, u: Rosalind Krauss, Jane Livingstone, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 9–10.

Krauss, Rosalind. „Photography in the Service of Surrealism“, u: Rosalind Krauss, Jane Livingstone, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 13–54.

Krauss, Rosalind. „The Photographic Conditions of Surrealism“, u: *October*, 19, 1981, 3–34.

Krečič, Peter. *Slovenski konstruktivizam in njegovi evropski okviri*, Maribor: Obzorja, 1989.

Krečič, Peter. „Fotografija v slovenskem tisku med vojnama“, u: Stane Bernik (ur.), *150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990, 28–33.

Lampič, Primož (ur.). *Karlo Kocjančić (1901–1970): Književnik in fotograf*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1999.

Lampič, Primož. „Nadrealizem v slovenski fotografiji pred 2. svetovno vojno“, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 42, 2006, 215–239.

Magaš, Lovorka. „Izložba Deutscher Werkbunda *Film und Foto* na zagrebačkoj *Međunardnoj fotografskoj izložbi* i hrvatska fotografija početkom 1930-ih“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34, 2010, 189–200.

Magaš Bilandžić, Lovorka. *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, 2015.

Magaš Bilandžić, Lovorka. „Desetletje pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji“, u: Marko Jenko, Beti Žerovc (ur.), *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, Ljubljana: Moderna galerija, 2019, 320–367.

Mehulić, Leila. *Ivana Tomljenović Meller: Zagrepčanka u Bauhausu*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2010.

„Мистерија људске главе“, u: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 99.

Mosinger, Franjo [F. M.]. „Fotogram ili fotografija bez fotografskog aparata“, u: *Kulisa*, 4, 1933, 17.

Sretenović, Dejan. *Unrebesni klier. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Šimičić, Darko. „Ivana Tomljenović“, u: Jadranka Vinterhalter (ur.), *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015, 256–265.

Tijardović-Popović, Jasna. *Jedan minut pre ubistva. Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936)*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.

Todić, Milanka. *Nikola Vučo: fotografije iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu i prof. Nikole Vuča*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1990, 71–82.

Todić, Milanka. *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*, Beograd: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti, 1993.

Тодић, Миланка. *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.

Тодић, Миланка. „Фотографија надреализма између чуда и чињенице“, u: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 13–14, 2008, 199–209.

Тодић, Миланка. „Изван утврђених граница: Фотографски експерименти Вана Живадиновића Бора“, u: Виолета Стојменовић, Горан Миленковић (ур.), *Изнадреализма Ване Бор: зборник радова*, Бор: Народна библиотека, 2009, 25–41.

Тодић, Миланка, Јовић, Бојан. „Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца“, u: *Књижевна историја*, 159, 2016, 79–97.

Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u srpskom nadrealizmu“, u: *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 16, 2020, 57–73.

Tonković, Marija. „Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj“, u: *Fotografija u Hrvatskoj 1848–1951*, Vladimir Maleković (ur.), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1994, 47–173.

Tonković, Marija. *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhauusa*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.

Vlado Habunek, Zagreb: V&V Straža Editions, 1994.

Vučo, Aleksandar, Matić, Dušan. *Podvizi družine „Pet petlića“*, Beograd: Nadrealistička izdanja, 1933.

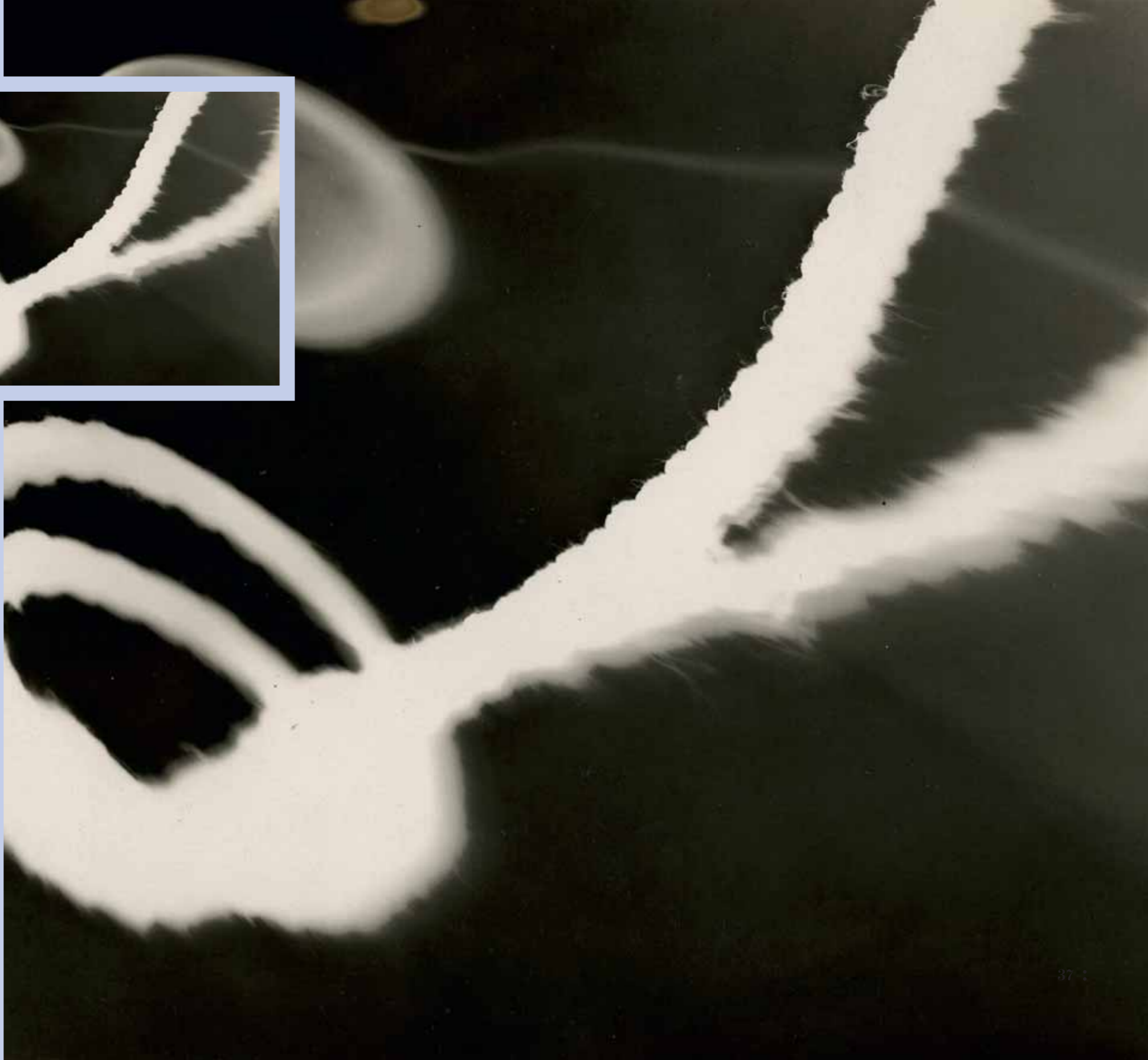
Walker, Ian. *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2002.

Живадиновић Бор, Ване. „О аутоматизму у ликовној уметности“, u: Зоран Гаврић ет ал. (ур.), *Ване Бор: Стеван Живадиновић Бор*, Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 85.

ДИЈАНА МЕТЛИЋ*

-
-

*АУТОМАТИЗАМ
И ФОТОГРАМИ*
ИСКУСТВА ФРАНЦУСКОГ
И СРПСКОГ НАДРЕАЛИЗМА



УВОД

Током XIX века забележени су први прави експерименти у пољу фотографије. Званична појава овог проналаска објављена је у Паризу 1839. године, када је Луј Дагер (Louis Daguerre, 1787–1851) представио технику механичког „сликања” на плочама, названу по њему – дагеротипија. Исте године у Енглеској је Вилијам Хенри Фокс Талбот (William Henry Fox Talbot, 1800–1877) почео да експериментише са фотогеничним цртањем, тј. реализацијом фотографије на папиру. Требало је сачекати 1851. годину, када је постепеним усавршавањем технологије постало могуће произвести више десетина и стотина позитива са истог негатива. Известан број уметника је с временом почео да преиспитује могућности коришћења светлосног потенцијала приликом настанка фотографије. Они су вештачко осветљење при развијању сасвим случајно искористили за производњу фотографије без камере, тј. слике која не настаје помоћу фотоапарата, већ се рађа из непосредног контакта светлости и предмета постављених на површину фотосензитивног папира. Тако су се појавиле особене светлосне слике – фотограми, без посредовања сочива, без умањивања или искривљења, а који су резултати оптичких закона искључивим деловањем светлости различитог трајања и интензитета, уз мању или већу контролу уметникове воље. Један од најзначајнијих периода за фотограме био је између 1920. и 1930. године и обично је у вези са поетикама надреализма. Фотограме тада израђује утицајни надреалистички фотограф, експериментални сликар и редитељ Мен Реј (Emmanuel Radnitzky, 1890–1976), као и уметници београдске надреалистичке групе Стеван Живадиновић (Ване Бор, 1908–1993) и Марко Ристић (1902–1984). Тако је, на пример, у првој званичној публикацији београдског надреализма, алманаху *Немогуће* (1930)¹ Манифест штампан управо уз визуелну пратњу фотограма Вана Бора (кат. бр. 83).

Усвајајући Бретонов (André Breton, 1896–1966) захтев за брзу и неконтролисану продукцију текста и слика, уметници су прихватили закон аутоматизма², сматрајући га императивом у стваралаштву. Као један од облика аутентичне надрелистичке уметности, фотограм се због начина настанка (случајан избор предмета, њихово комбиновање без предумишљаја и калкулације, сноп светлости који „фиксира” одразе предмета аранжираних без уметникове контроле), на први поглед чинио најприближнијим одговором на Бретонове захтеве, између осталог и зато што у Првом манифесту надреализма он одређује закон аутоматизма у књижевности као „праву фотографију мисли”. Фотограм је, према речима Дејана Сретеновића, чист индексни знак, средство враћања фотографије свом примитивном пореклу у Талботовој фотогеничној цртачкој методи.³ Бавећи се фотограмом у неколико наврата током своје уметничке каријере и поштујући закон аутоматизма, Мен Реј је покушао да се што више дистанцира од радног процеса, тј. да га што мање контролише, како би успешније закорачио у сфере снова и подсвесног.

¹ Ђорђе Костић, Ђорђе Јовановић и Оскар Давичо 1929. године покрећу часопис *Четири стране ишг*. Објављен пре алманаха *Немогуће*, често је издвајан као прво право надреалистичко гласило код нас. О томе говори и Ђорђе Костић у емисији *Немогуће*, снимљеној у продукцији РТС-а 1994. године, а у режији Драгана Ђирјанића.

² Закон аутоматизма Бретон посредно дефинише у *Првом манифесту надреализма* објављеном 1924. године, приликом постулирања дефиниције надреализма. Он каже да је: „Надреализам чист психички аутоматизам којим се жели да изрази, било усмено, било писмено, било на макоји други начин, стварно деловање мисли. Диктат мисли у одсуству сваке контроле коју би вршио разум, изван сваке естетске или моралне преокупације.” Видети: A. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala, 1979, 36.

³ D. Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016, 55.

Београдски надреалисти су, за разлику од Бретонових следбеника, закон аутоматизма прихватили опрезније модификујући га у складу са сопственим искуствима и експериментима. Разлике у разумевању овог закона условиле су размимоилажења у схватању његове улоге како приликом реализације дела, тако и у постигнутим резултатима. Највише о томе писали су Ристић и Бор, сматрајући да је примена аутоматизма у сликарству, тј. фотограмима, ако не немогућа, онда врло ограниченог домета.

ПУТ ДО ФОТОГРАМА

Настанак фотограма везује се за име Кристијана Шада (Christian Schad, 1894–1982), припадника циришке дадаистичке групе. Инспиран кубистичким колажима, он је већ 1919. године предмете из свог окружења комбиновао с папирним исечцима различитог облика. Своје фотограме називао је *шадографима*, упућујући на чињеницу да је проналазач једног новог облика уметничког изражавања. Шадографи су заиста изгледали као техника на граници различитих медија, а назив је указивао на једну од главних карактеристика овог записа – сенку.

На сличан начин, дејству светлости предмете су излагали Талбот или, још раније у XVIII веку, Јохан Хајнрих Шулце (Johann Heinrich Schultze, 1687–1744). Шулце је приметио да светлост затамњује соли сребра, те је сипао мешавину хемикалија у боцу, прекривајући њен зид са спољашње стране разним облицима изрезаним у папиру. Након излагања сунчевим зрацима и уклањања папира уочио је да се на зиду боце тренутно појављују облици, али да убрзо нестају због недостатка фиксатора. Томас Веџвуд (Thomas Wedgwood, 1771–1805) прислонио је облике нацртане на стаклу на осетљиви папир потопљен у раствор нитратног сребра и подвргао их дејству сунчеве светлости. На местима где су облици прекривали папир појавиле су се беличасте силуете, док је непокривени део папира остао црн. Након вађења папира из хемикалија сви облици су полако тамнели и нестајали. „Ишчезавајуће слике” је касније коначно учинио трајним Талбот, који је утврдио редослед потапања папира у растварач, а затим и фиксатор. Талбот је фотограме једноставно називао „фотогеничним цртежима”.⁴

⁴ N. S. Weinberg, *Photography Without a Camera: Art of the Photogram*, New York: Taplinger, 1981, 15.

Са доласком Мена Реја у Париз, 1921. године, настављен је процес производње фотограма. Током развијања фотографија у лабораторији, Реју су неки предмети упали у хемијски раствор и након осветљавања оставили су траг на папиру. Уметник је одлучио да овој визуелној форми да име *рејограф*. Рејографи су посебно одушевили књижевника Тристана Цару (Tristan Tzara, 1896 –1963), који их је у уводном тексту за први Рејов албум *Les champs délicieux* (*Сласна / укусна поља*) упоредио са огледалом које приказује одраз предмета испред себе или ехом који враћа звук, сматрајући да се тек посредством овог медијума уобличио дадаистички закон случаја.⁵ Поменута збирка Рејових радова била је у вези са, вероватно, првим целовитим књижевним делом писаним применом закона аутоматизма, Бретоновим и Супоовим (Philippe Soupault, 1897 –1990) *Магнетским пољима* (*Les champs magnétiques*, 1920). Насумично ређање речи и реченица у Бретоновом и Супоовом књижевном аутоматском првенцу могло се довести у везу са гомилањем предмета на Рејовим фотографима. Репродукујући првих дванаест рејографа, уметник ће произвести четрдесет албума који су садржали њихове фотографије одштампане на најфинијем мат Фабријановом фото-папиру. Албуми су продавани за око двадесет долара у то време и један од њих доспео је у Музеј модерне уметности у Њујорку захваљујући тадашњем управнику Алфреду Бару (Alfred H. Barr, 1902 –1981), који га је купио директно од уметника приликом путовања по Европи и посете Паризу.⁶ Квалитет фотографисаних рејографа био је изузетан: ни најосетљивије око није могло да уочи разлику између њих и њихових фотографских „близанаца”.

Објекат преузет из свакодневног живота и изложен као уметничко дело, без накнадне интервенције, везује се за француског дадаисту и концептуалног уметника Марсела Дишана (Marcel Duchamp, 1887 –1968). Излагање сушилица за боце, писоара, столице са бициклистичким точком у првом реду преиспитује појам оригиналности уметничког дела и „ручног” рада. Дружећи се са Дишаном, Мен Реј је развио наклоност према предметима, те је већ од 1920. излагао индустријски произведене објекте под различитим именима. Посебну пажњу надреалиста привукао је његов рад *Енигма Исидора Дикаса* (1920), састављен од шиваће машине и кишобрана умотаних у војничко ћебе и увезаних сировим канапом. Идентитет предмета остао је непознат, што је појачало мистериозност изложеног објекта. Инспирисан *Малдороровим певањима* (1868/69),⁷ делом контроверзног француског писца уругвајског порекла, грофа од Лотреамона, тј. Исидора Дикаса (Isidore Lucien Ducasse, 1847 –1870), кога ће надреалисти обожавати, Реј је створио један од најзачуднијих радова, упућујући да из споја два наоко обична објекта настаје однос који ће побудити различите асоцијације и тумачења. С тим у вези, Реј је говорио:

*„Дишан је сматрао револуционарним ако, простио, ствари неку реченицу или своје име на неки предмет нађен код џоџџара. Не, мени није потребна једна ствар, већ две ствари. Две ствари, које саме по себи немају везе и које ја стварајам и стварањам заједно да бих створио, на основу контраста, неку врсту ликовне поезије.”*⁸

⁵ T. Tzara, „When Things Dream”, *Photographs by Man Ray, 105 works, 1920 –1934*, New York: Dover Publications, 1979, 84.

⁶ L. A. Dafner, J. Pierce, „Man Ray’s Champs Délicieux Turns 100”, Feb 3 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/688>. Приступљено 30. маја 2024.

⁷ Реј је био инспирисан конкретном Дикасовом реченицом на почетку овог књижевног дела: „Леп као сусрет кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање.” Видети: Lotreamon, *Maldororova pevaња*, Beograd: Haos, 1990.

⁸ Преузето из разговора који је Бургад (Pierre Bourgade) водио са Рејом 1972. године, објављено у: „Men Reј”, *Likovne sveske br. 6*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980, 175–205.

Током друге половине двадесетих година XX века уметници надреализма развијају посебну наклоност ка зачудним комбинацијама свакодневних објеката, те се њихово јукстапонирање налази у основи бројних надреалистичких остварења. Како примећује Миланка Тодић, „Бретон је, заправо, на теоријско-филозофском плану, али и активним учешћем у експериментима са Далијем, Ђакометијем, Ернстом и многим другим члановима париског круга, симултано, теоријски и практично, истраживао својства надреалистичког предмета.”⁹ И даље, преносећи Бретонову изјаву из часописа *Надреализам у служби револуције* (бр. 3, 1921), Тодић закључује да Бретон подједнако уписује „сексуалну симболику” у Дикасов текст и Рејову *Енигму*: „Кишобран може представљати човека, машина за шивење жену, а сто је кревет који обједињује живот и смрт.”¹⁰

Интересовање за предмет који превазилази дадаистички редимејд и чије значење у надреализму превасходно зависи од индивидуалне жеље уметника (а касније и посматрача) која предмет трансформише у фетиш (у фројдовском значењу тог термина), кулминира након Далијевог (Salvador Dalí, 1904 –1989) придруживања покрету касних двадесетих. Дали је од почетка четврте деценије активно почео да промишља и практикује скулптуру, развијајући концепт ониричког објекта који је засновао Андре Бретон. *Објекат који функционише симболички* (ципела и чаша млека) Дали представља 1931. године, уводећи поделу на шест различитих група надреалистичких објеката који омогућавају „ослобађање” подсвесних садржаја помоћу критичко-паранојачког метода.¹¹ Термин „надреалистички објекат” уводи у есеју из 1929,¹² тим до 1936. написао низ полемика, са циљем да објасни своје асамблаже или објекат-скулптуре (*Ретроспективна биста жене*, 1933; *Глава Жоеле*, 1933/34; *Милоска Венера са фиокама*, 1936), као и синтагму „психо-атмосферски-анаморфни објекат” којом заправо упућује на однос видљивог и недокучивог у сваком предмету.¹³

Један од ретких стваралаца који није искористио своје име да дефинише фотографије настале без камере био је истакнути професор Баухауса Ласло Мохол-Нађ (László MoholyNagy, 1895 –1946). Претпоставља се да је данас општеприхваћен његов назив фотографам настао 1925. године и да је инициран Мохол-Нађовом жељом да се у имену технике реферира на брзи телеграфски пренос података. Он је фотографу дао посебно место у уметности, сматрајући да његова специфичност лежи у томе што светлост „сама пише”.¹⁴ Према његовим речима, иако без репрезентативног садржаја, фотографам је у стању да изазове непосредан оптички доживљај, базиран на нашој психо-биолошкој визуелној организацији.¹⁵

Друга половина двадесетих година обележена је окретањем београдске групе надреалиста техници фотограма. Највећи део њихових фотограма настао је у Врњачкој Бањи, у летњиковцу породице Живадиновић, где су Ване Бор и Марко Ристић припремали заједничка дела, касније објављена у алманаху *Немогуће* (1930). Иако се у досадашњој литератури готово по

⁹ М. Тодић, *Немогуће: уметности надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002, 50.

¹⁰ *Истио*.

¹¹ Детаљније: S. Dalí, „Objets surréalistes”, *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, 12/1931, Paris, p. 16 –17.

¹² S. Dalí, „Objectes superrealistes. Objectes onírics”, *L’Amic de les Arts, any IV, núm. 31, 31/03/1929*.

¹³ S. Dalí, „The object as revealed in surrealist experiment”, *This Quarter*, vol. 5, no. 1, 09/1932, London, pp. 197 –207; S. Dalí, „Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques”, *Le surréalisme au service de la révolution*, num. 6, 05/1933, Paris, p. 45 –48; S. Dalí, „Honneur à l’objet!”, *Cahiers d’art*, num. 1 –2, 05/1936, Paris, p. 53 –59; S. Dalí, *La Conquête de l’irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935.

¹⁴ О истом својству фотограма говори и Мен Реј приликом рада на својим рејографима: „Једног дана, док сам увеличавао неке фотографије, на папиру сам случајно нашао предмет и оставио траг. После тога сам *намерно* (истакла Д. М.) стављао кључеве, ланчиће, оловке на фотографски папир, препуштајући светлости бригу да их отисне. Светлост их је деформисала, стварала рефракције и (...) тако сам упао у поступак да правим фотографије без фото-апарата.” „Men Reј”, *Likovne sveske br. 6*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980, 200 –205.

¹⁵ S. Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Expreminet in Totality*, London: Cambridge Massachutes, 1969, 27 –28.

правилу истиче 1928. као година настанка Борових и Ристићевих фотограмских циклуса,¹⁶ једно писмо из Легата Константина Коче Поповића и Лепосаве Перовић у Историјском архиву Београда баца ново светло на могућност ранијег датовања првих српских фотограма. У питању је писмо које Ване Бор шаље Поповићу (1908 –1992) на меморандуму Санаторијума доктора Живадиновића у Врњачкој Бањи, са датумом 5. септембар 1926. године. У том занимљивом писму Бор у једном пасусу говори о Мену Реју и његовом открићу рејографа:

*„Познајти фотографију Мен Реј сећаш се још пре неколико година да на фотографски папир мешаш разне предмете и да то изложи сунцу и да на тај начин добијеш чудновите форме. Он је израдио врло лепе ствари. То нам је овде велика разонода последњих дана. Ја сам израдио велики број, Марко Ристић још већи. Ова коју ти шаљем се може поновити доста лако, иначе не ваља папир на ком је рађена. Пре него што сам је фиксирао била је многа лепша. Технику смо усавршили. Служимо се огледалима, дифузним увеличавајућим стаклима итд.”*¹⁷

Из приложеног постаје јасно да су београдски надреалисти помно пратили сва дешавања у Паризу и да њиховом оку није промакло Рејово откриће у домену фотографије. Управо су нов начин игре с предметима, као и могућност манипулације светлом, огледалима и увеличавајућим стаклима били у основи како Борових и Ристићевих фотографија, тако и, нешто каснијих, фотографија Николе Вуча (1902 –1993).¹⁸ Рад у фотограмским серијама карактеристичан је, пре свега, за Вану Бору, који је сумњао у могућност примене закона аутоматизма приликом њихове реализације. Ристићеви и Борови фотограми пре делују као контролисане и организоване целине, док се Рејови доживљавају као случајно аранжиране комбинације објеката из уметничковог окружења. Наиме, приликом рада са предметима Реј их није модификовао, већ их је директно стављао на папир и осветљавао снопом светлости одређеног интензитета и трајања. Рејографи су остајали без назива како се посматрачу не би одузимала могућност слободне, асоцијативне игре, као и да се не би нарушио Бретонов закон аутоматизма, који је требало испоштовати како у моменту настанка тако и током каснијег сусрета са готовим делом. У америчком часопису *Vanity Fair* 1922. године објављен је чланак са четири рејографа и натписима Мена Реја, од којих је један алудирао на надреалистичку аутоматску праксу и гласио је: *Композиција са објектима изабраним затворених очију*. Међутим, неколико деценија касније говорећи о сопственом схватању дадаистичког закона случаја и надреалистичког аутоматизма, Реј је изјавио да случај заправо и не постоји. Покушавајући да одгонетне „случајно” успостављене односе између предмета у рејографима, он је негирао сопствене младалачке покушаје да „удовољи” Бретону. Тада је случај одредио као принципе и силе који делују у природи и у нама и који још нису именовани.¹⁹

16 Овоме несумњиво доприноси и испис (вероватно рукопис Марка Ристића) на полеђини два Борова фотограма у Музеју примењене уметности у Београду, са назначеном 1928. годином. Па ипак, треба имати у виду да је као и бројне друге преднадреалистичке активност домаћих уметника фотограм спадао у оне „новотарије” које су их привлачиле и са којима су радо експериментисали, те не треба искључити могућност њиховог ранијег практиковања у кругу београдске групе.

17 Писмо Ване Бора Кочи Поповићу од 5. 9. 1926, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Леле Перовић, 1603, кутија 31. Захваљујем се мр Јелени Пераћ, музејској саветници Музеја примењене уметности у Београду, која је нашла ово писмо у Легату Коче Поповића и скренула ми пажњу на могућност новог датовања првих фотограма у српском надреализму.

18 Детаљније о фотографији у београдском надреализму, с посебним освртом на радове Николе Вуча и Ване Бора у контексту Фројдовоог „зачудног”, „језовитог”, видети текст мр Јелене Пераћ у овом каталогу.

19 „Men Rej”, *nav. delo*, 205.

Наклоност београдских надреалиста према предмету осведочена је у њиховим скулптурама, асамблажима, колажима, а објекти и њихови спојеви одредили су карактер Борових и Ристићевих фотограма. Уколико је веза с предметом у домаћем надреализму започета захваљујући сусретима српских стваралаца са Бретоном, онда нема сумње да је продубљена и учвршћена након преписки на релацији Бор –Дали. Томе у прилог говоре документи Ване Бора у заоставштини Марка Ристића у Архиву Српске академије наука и уметности (САНУ), као и писмо које 31. децембра 1932. године Бор шаље Далију, а у којем му потврђује да је читао његов чланак о надреалистичком предмету у часопису *This Quarter*²⁰ и да је тек након тога схватио зашто осећа фасцинацију према тубама уљаних боја „откривајући” њихову сексуалну конотацију и сврставајући их „међу једноставне предмете симболичке функције”.²¹ По Далијевим речима, „Ови објекти, који подлежу минималном механичком функционисању, засновани су на фантазијама и представама које могу произаћи из извођења подсвесних радњи. (...) Објекти са симболичком функцијом уопште не остављају места за формалне преокупације. Оне зависе само од љубавне маште сваке особе и екстрапластичне су.”²² Предмети ће бити у основи чак и апстрактних надреалистичких фотограмских структура Ване Бора, а њихов изглед уметник ће намерно замагљивати и прекривати сенкама до нераспознавања, чинећи их мистериозним и ауратичним.

ВАНЕ БОР: АУТОМАТСКО СЛИКАРСТВО, ВИЗУЕЛНИ АУТОМАТИЗАМ И ФОТОГРАМИ

У сажетом и непроцењиво важном прилогу проучавању фотограма с насловом „О аутоматизму у ликовној уметности”, који је написао по позиву немачког професора и уметника Флориса Михаела Нојзиса (Floris M. Neusüss, 1937 –2020) и његове супруге, концептуалне уметнице Ренате Хајне (Renata Heyne, 1947 –) за антологију *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, објављену у Келну 1990. године,²³ Ване Бор је разјаснио властито схватање аутоматског сликарства и изразио сумњу у могућност примене Бретоновог закона аутоматизма у фотограмима. Бор, наиме, успоставља јасну разлику између аутоматског сликарства, тј. механичког сликања (против кога је, према његовим тврдњама, био и Марко Ристић) и такозваног визуелног аутоматизма:

*„Недовољност аутоматског сликарства би вероватно лежала у томе што је у језичком аутоматизму одлучујући услов био не несметана употреба писаљке већ несметани шок мисли који претходи писању. Перо само региструје овај шок – и то не аутоматски, већ с обзиром на коректност начина писања.”*²⁴

20 Иако га не наводи, нема сумње да је у питању текст: S. Dalí, „The object as revealed in surrealist experiment”.

21 С. Ж. Бор, „Писмо Салвадору Далну”, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Штеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 84.

22 S. Dalí, „Objets surréalistes”, *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, 12/1931, Paris, p. 16 –17.

23 Vane Bor, „Über den Automatismus in der bildenden Kunst”, у: F. M. Neusüss, R. Heyne (eds.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: die andere Seite der Bilde: Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMond, 1990, 266 –272.

24 С. Ж. Бор, „О аутоматизму у ликовној уметности”, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Штеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 85.



10. Шева Ристић, Марко Ристић и непозната жена, око 1930, Музеј примењене уметности, инв. бр. 20205, Легат Јелене Јовановић

Ševa Ristić, Marko Ristić and an Unknown Woman, cc. 1930, Museum of Applied Art, inv. no. 20205, Legacy of Jelena Jovanović

Аналогно томе, за разлику од механичког сликарства (тј. аутоматског сликања у бретоновском схватању тог процеса) Бор предлаже увођење појма „визуелни аутоматизам” који би подразумевао да сликар дозвољава да му се аутоматски појављују слике иза затворених очију, али да затим свесно слика призоре сходно представама које је имао жмурети. По свом сведочанству, он је тако насликао *Алге на ветру* 1928. године (познате и као *Кугла на привидном хоризонту*), приказ који му се појавио ујутро у полусну, не размишљајући о његовим теоријским импликацијама.²⁵ Боров визуелни аутоматизам састоји се од две фазе које заправо уједињују ирационално и рационално, неконтролисано и контролисано, интуитивно и разумско, тј. указују на слободну игру слика које се меморишу, да би се затим верно реконструисале на платну ликовним средствима.

Попут Бора, и Ристић је имао резерве према аутоматском сликарству, али је високо ценио неке механичке технике, попут фротаже Макса Ернста (Max Ernst, 1891 –1976), подржавајући покушаје својих колега на том пољу, као што су радови Оскара Давича (1909 –1989) и Ђорђа Костића (1905 –1995) штампани у алманаху *Немогуће*. И Костић је, накнадно, порицао постојање чистог психичког аутоматизма, говорећи да је он увек праћен присенком рационалне мисли. Веровање у примену аутоматског поступка окарактерисао је као Фројдову (Sigmund Freud, 1856 –1939) заблуду, док је читав надреализам сматрао претходницом научног сазнања.²⁶ Објашњавајући однос између аутоматизма и фотограма, Бор је закључио:

„У фотограму видим премало простора за чисти психички аутоматизам. Али постоји може настати „квазиаутоматски” под ограниченом контролом ума. Тридесетих година сам сам направио неколико. Уместо да намерно на фотопапиру уређујем разне предмете, чекићем сам малу стаклену боцу разбио директно на папиру и без икаквих промена што изложио осветљењу. Резултат је, дакле, настао случајно, а не намерно. Сигурно да постоје и многе групе могућности да се направе такви „случајни фотограми” – сви они моћи би се означили као „квазиаутоматски”.”²⁷

На „филмску природу” Борових фотографских серија, која сама по себи негира примену Бретоновог закона аутоматизма, скренула је пажњу Миланка Тодић, нарочито када је разматрала неколико радова са боцом који су, смишљено и плански, били распоређени један уз други (са реаранжираним комадићима разбијене боце на новим папирима), ради изградње кинематографске структуре (кат. бр. 85, 86).²⁸ У том смислу, само би се фотограму са први (и једини) пут разбијеном флашом могао приписати настапак по закону аутоматизма, док су остали реализовани уметниковим свесним деловањем, тј. распоређивањем комадића стакла на новим фотопапирима, чиме Бор напушта „премисе аутоматског тока мисли ради анимације”.²⁹ Бор се четрдесетих година преселио из Србије у Британију (Оксфорд) и тамо живео до смрти, након чега је његова заоставштина враћена у Београд. Због селидби, највероватније, одређени број фотограма није сачуван, те се у мини-серијама

²⁵ Исто.

²⁶ *Немогуће - Ђорђе Костић*, режија: Драган Ђирјанић, РТС ТВБ, 1994.

²⁷ С. Ж. Бор, „О аутоматизму у ликовној уметности”, 86. Један од фотограма са разбијеном боцом претходи тексту „Узгред буди речено” Марка Ристића и Душана Матића, објављеном у алманаху *Немогуће*. Боров рад налази се на страни 117. Такође, Манифест који потписују тринаесторица београдских надреалиста и којим се отвара алманах прати Боров фотограф са чвором, о чијем је настанку говорио у тексту „О аутоматизму у ликовној уметности”.

²⁸ М. Тодић, *Немогуће: уметности надреализма*, 61.

²⁹ Исто.

уочавају скокови који ремете доживљај „континуираног покрета” коме је Бор тежио. Због поменутог рада у серијама, уметник се свесно одрекао чистог психичког аутоматизма, симулирајући кретање између сукцесивних фотограмских сличица. За разлику од њега, Мен Реј није тежио осећају покрета у својим радовима, нити га је посебно интересовала „филмска природа” фотограма. Његов експериментални филм *Повратак разуму* (*Le Retour à la raison*, 1923) заправо представља непосредну примену „фотограмског поступка” на целулоидној траци. Дакле, Реј је неометано закорачио из фотографије у филм, док београдски надреалисти (па и шире, српски авангардисти), нажалост, нису успели да реализују сродне намере.³⁰

У раним фотограмима Ване Бор постиже утисак „одсуства” реалних, јасно видљивих предмета. Помоћу светлости која је деловала на материјале различите солидности, у смислу мање или више транспарентних сенки, он је успевао да „модификује” објекат и учини га тежим за идентификовање. Тако је постепено уводио посматрача у свет надстварног, откривајући „тајни живот” предмета. Размишљајући о предметима и неочекиваним ефектима који су настали приликом рада са фотограмима, Бор је констатовао:

„Код мојих раних фотограма ме занимало ојхођење са објектима. Требало је да иштује јасно, али су увек на било који начин били деформисани: боца је била разбијена, канџи је био заплешен у два слободна чвора (оба рада била су репродукована у алманаху Немоуђе, 1930), филм папир био је шанано згуњван – ову технику сам такође примењивао у сликарству, 1929. године. Такође сам често дојунски покушавао да изазовем ноћни или космички утисак.”³¹

Као филмски критичар књижевног и културно-политичког часописа *Данас*³² са снажном левичарском оријентацијом и дневног листа *Политика*, Бор је потврдио одлично познавање кинематографије и суштинских одлика филмског језика.³³ Читав низ његових раних фотограма може се груписати у циклусе од два-три кадра, чиме се успоставља привидно кретање статичних предмета на начин на који је то постигнуто у раној кинематографији. У свом тексту *Фетиш као мађионичар*, коментаришући Мурнауов (Friedrich Wilhelm Murnau, 1888 –1931) филм *Носферату, симфонија ужаса* (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922), у којем примећује употребу филмског трика који омогућава „покрет мртвих ствари”, Бор каже: „Ствар се слика у својој непомичности, а помера између сваког снимка.”³⁴ Тиме је скренуо пажњу на сопствену жељу да кроз тзв. стоп-трик у фотограмима, фото-монтажама и фотографији произведе филмски ефекат. Поред фотограма са боцом, као и оних са сеновитим, тешко препознатљивим објектима (кат. бр. 81, 84, 88), експлицитни примери „филмског мишљења” су фотографије са хрватским позоришним редитељем Владимиром Хабунеком и Милицом С. Лазовић (кат. бр. 73). Мистериозна атмосфера, ноаровско осветљење и избор екстремних ракурса снимања претварају поменуте фотографије у филмске кадрове који остављају снажан утисак протока времена, али и „кретања” актера пред апаратуром. Чињеница да српски авангардисти никада нису снимили филм, већ су се зауставили на стадијуму тзв. папирних

30 Позната је наклоност српских авангардиста према филму, у коме су видели уметност нових могућности. Кинематографијом су нарочито били очарани зенитисти и дадаисти, али су и београдски надреалисти тежили примени филмских техника у својим књижевним и визуелним радовима. О томе, између осталог, опширније у: Levi, Pavle. *Kino drugim sredstvima*, Beograd: FCS, MSUB, 2013; Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film 1920 – 1932*. Beograd: UFUS, 2014; Jović, Bojan. *Avangardni mit Caplin*, Beograd: Službeni glasnik, 2018; Metlič, Dijana. „Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky”, u: Berghaus, Günter (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 9, Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 236–268. Metlič, Dijana. „Branko Ve Poljanski: Urednik prve nezavisne južnoslovenske filmske revije *Kinofon*”, u: Subotić, Irina, Jović, Bojan (ur.), *Sto godina časopisa Zenit 1921–1926–2021*. Kragujevac, Beograd: Galerija RIMA, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 521–543; Kruljac, Vesna. *Branko Ve Poljanski*, Beograd: FPU, 2022.

31 С. Ж. Бор, „О аутоматизму у ликовној уметности”, 86.

32 Уредници Мирослав Крлежа (1893–1981) и Милан Богдановић (1892 –1964), покренули су часопис 1. јануара 1934. у Београду, који је имао свега пет бројева до забране.

33 Поред тога, Бор је о филму и његовом значају подемисао и у званичним надреалистичким издањима. Такав је, између осталог, *Анлизис: прилог за правилније схватање надреализма*, писан са Марком Ристићем, 1932. године. Најпознатији његов текст је „Увод у критику филма” писан за књижевни часопис Данас 1934. године. Видети: С. Ж. Бор, „Увод у критику филма”, 150 –153. Према речима Божицара Зечевића, на Борово схватање филма пресудно је утицао Дали са својим *Крајњим ирељедем кристичке историје филма* (1931 –1932), а према главним тезама које брани Боров текст припада „надреалистичком погледу на свет и духу авангарде као поетике отпора”. Више: Zečević, *nav. delo*, 218 –220.

34 С. Ж. Бор, „Фетиш као мађионичар”, 167.

филмова (термин Бранка Вучићевића, 1934 –2016)³⁵, не умањује значај њихове жеље да са статичне пређу на покретну слику. Нема сумње да је природа филмског медија, према речима Божицара Зечевића, на разне начине одредила карактер како књижевног тако и визуелног наслеђа српских авангардних стваралаца.³⁶

О укључености Вана Бора у снимање једног несвакидашњег, надреалистичког филма, у режији америчке пијанисткиње и редитељке Естер Џонсон (Esther Johnson), под називом *Београдске мистерије* данас се недовољно зна. Понеки детаљ, реконструкције засноване на несталним сећањима и писањима о документарцу који је имао премијеру у Аеро-клубу у Узун Мирковој улици (којој је присуствовао Јосип Славенски, али не и Ване Бор!), пре него што је нестао, слаби су путокази за његова даља изучавања. Па ипак, одређена сведочанства уметника, о којима пише Бранко Алексић, упућују да је природа овог филма била руковођена Боровом наклоношћу ка запуштеним, девастираним, мрачним и мистериозним просторима главног града, те да је зачудна³⁷ атмосфера била сродна утиску који су остављали описи Париза у књижевности Бретона и Арагона, или чак Париз забележен на фотографијама Ежена Атжеа (Eugène Atget, 1857 –1927). „У Београду се тада зидао мост преко Саве. Радници су срушили неке зграде или само скинули зидове са неких кафана, и кулисе тајновито изгледа које су једине остале од грађевина привукле су Борово око. (...) На неким зидовима остале су слике центлмена наивне као Цариник Русо. Посебно интересантна била су ортопедска помагала у излогу једне приземљуше у Балканској улици.”³⁸ Где се данас налази овај заједнички надреалистички кинематографски експеримент Бора и Џонсонове, остаје нерешена загонетка. Да је стигао до Америке, нема сумње, будући да је у писму из Оксфорда (24. јул 1983) Ване Бор тврдио да је био намењен гледаоцима у Америци и да је тамо готово сигурно био приказиван (као не у великим биоскопима, онда у културним друштвима).³⁹ Изражавајући наду да ће га у будућности можда неко пронаћи у филмским архивима у САД, Зечевић закључује да је то био филм „направљен по укусу надреалиста – један од оних *филмова које вреди видети* јер нам открива нешто ново од оног непризнатог или непримећеног односа са стварношћу који избија у сновима, у аутоматским текстовима или безглавим вицевима, на које се (још увек) мисли не смеју”.⁴⁰

35 О авангардном филму и тзв. папирним филмовима детаљно видети: Б. Вучићевић, *Пуцајуће забавне радње*, Београд: Филмски центар Србије, 2023.

36 Детаљније: В. Zečević, *Srpska avangarda i film 1920 –1932*.

37 Овде би се могао узети у обзир и Фројдов термин *језовит* (Das Unheimliche, или познатији енглески превод Uncanny). О овој теми у вези са архитектонском фотографијом Париза и Берлина, видети: М. Čuk, „Strangely Familiar: Some Remarks on Photographic Representation of Uncanny Spaces”, u: D. Metlič, M. Čuk (eds.), *Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Academy of Arts, 2019, 60 –75.

38 Б. Алексић, „Симулакрум бескраја Вана Бора”, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Штеван Живагиновић Бор*, Београд: МСУБ, 1990, 55 –57.

39 Према: Zečević, *nav. delo*, 227.

40 *Исто*.

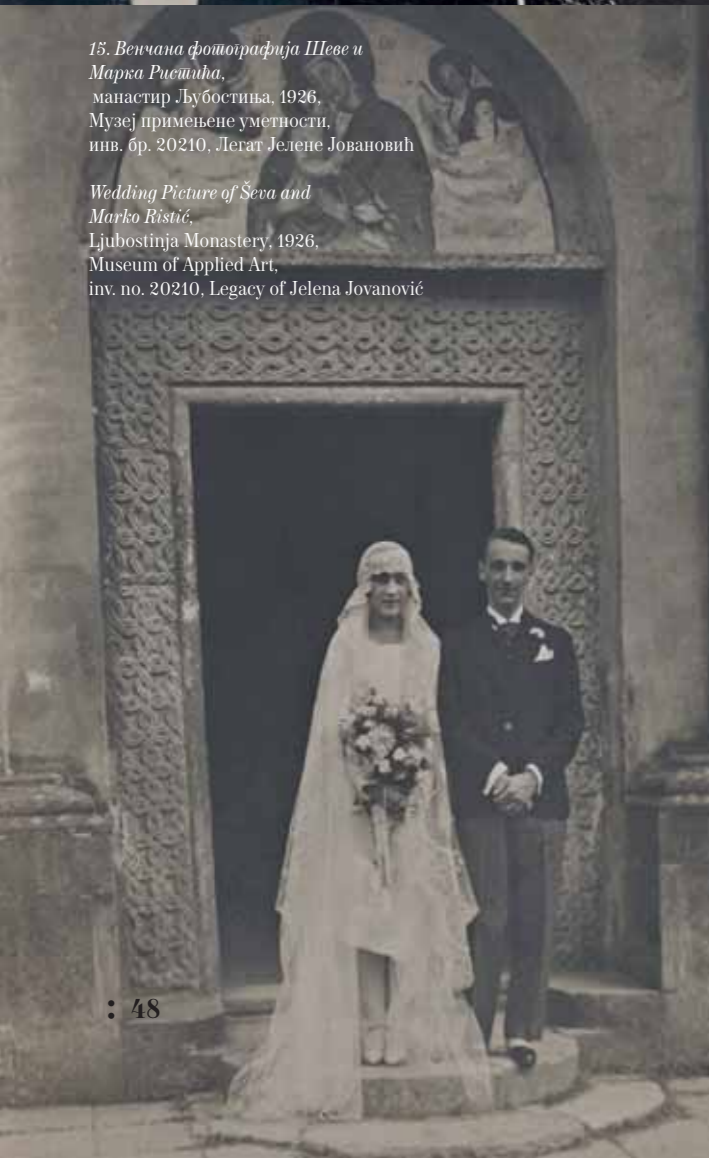


11. Јелица (Шева) Ристић,
Врњци, 1932.
Музеј примењене уметности,
бр. књ. уласка 193/2003,
Легат Јелене Јовановић

Jelica (Ševa) Ristić,
Vrnjci, 1932.
Museum of Applied Art,
entry book no. 193/2003,
Legacy of Jelena Jovanović



12. Шева и Марко Ристић,
Ница, 1927. Музеј примењене уметности,
инв. бр. 21772, Легат Јелене Јовановић
Ševa and Marko Ristić,
Nice, 1927. Museum of Applied Art,
inv. no. 21772, Legacy of Jelena Jovanović



15. Венчана фотографија Шеве и
Марка Ристића,
манастир Љубостиња, 1926.
Музеј примењене уметности,
инв. бр. 20210, Легат Јелене Јовановић

*Wedding Picture of Ševa and
Marko Ristić,*
Ljubostinja Monastery, 1926,
Museum of Applied Art,
inv. no. 20210, Legacy of Jelena Jovanović



13. Марко Ристић у соби у Врњцима,
Врњачка Бања, око 1925. Музеј примењене уметности,
бр. књ. уласка 78/2007/68, Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić in his Room in Vrnjci,
Vrnjačka Banja, ca. 1925, Museum of Applied Art,
entry book no. 78/2007/68, Legacy of Jelena Jovanović



14. Јелица (Шева) Живадиновић и Марко Ристић,
Париз, око 1925. Музеј примењене уметности,
инв. бр. 20209, Легат Јелене Јовановић

Jelica (Ševa) Živadinović and Marko Ristić,
Paris, ca. 1925, Museum of Applied Art,
inv. no. 20209, Legacy of Jelena Jovanović

СЛИКЕ, СНОВИ И СЕЋАЊА МАРКА РИСТИЋА

Током друге половине двадесетих година XX века (боравећи у Врњачкој Бањи код Вана Бора), Марко Ристић сачинио је серију фотограма посвећених супрузи Јелици Шеви Ристић (1906 –1995) (сл. 11, 12, 13, 14; кат. бр. 92-105). Поменутих петнаест фотограма Миланка Тодић датирају у 1928. годину. Сасвим је могуће да настају тада, с обзиром на то да се најчешће везују за постпариски период Марка Ристића, тј. време након његовог брачног путовања са супругом, прво у Верону, а затим и у Париз, где стижу новембра 1926. године, када су продубили професионални и остварили лични контакт са Андреом Бретоном. С друге стране, није немогуће да су, по писањима Вана Бора,⁴¹ Ристићеве фотографије настале и раније, тј. баш те 1926, пре венчања у манастиру Љубостиња (сл. 15). У поменутих фотографијама преплићу се изражајне могућности колажа, фотографије и филма. Статични фотографије постављени у низу уклопљени су у један вид фото-романа. У питању су представе које настају на сродан начин као и Ристићев колажни дневник са брачног путовања по Француској, *Покретни живот* (*La vie mobile*, 1926) са једанаест колажа и два цртежа, састављен од исечака из новина, часописа, делова писама и телеграма, поштанских маркица, карата за играње, искоришћених улазница за изложбе итд. У овом циклусу, чији је назив инспирисан једним стихом из поезије Вана Бора, како примећује Миланка Тодић, „одбачени су, најпре, традиционални материјали: боја, уље, платно, а затим, иако колажи користе слике, које су техничке и масовне, њихови аутори, као и њихово првобитно окружење небитни су. Оне су нађене и редимејд слике објеката, како их зове Бретон, секундарно употребљене у колажима, при чему су заборављене њихове изворне функције као и претходна историја.”⁴²

Специфичност Ристићевих фотограма не лежи само у могућности њиховог посматрања као сцена састављених из више слика (унутар фотограма појављују се прозори/ екрани који уводе јунаке у наратив и преносе нове информације) већ и у неочекиваној појави људског лика у пољу фотограма (портрети Шеве или Марка, као и делови Шевиног тела). Ако се зна да је највећи број уметника до тада у фотограму истраживао „тајни живот” предмета, као и дејство светлости на материјал од којег је предмет сачињен, онда су Ристићеве радове по свему екскурсу, како у домаћој, тако и шире, у европској фотографској, експерименталној пракси треће деценије XX века. Позитиви или негативи фотографија чине конститутивне/ гравивне елементе фотограма који постаје својеврсна метафотографија. Комбиноване са пажљиво одабраним личним предметима из живота Ристићевих, као што су чипка, бурма, ланчић, привезак срце, које Тодић означава синтагмом *сувенири љубави*, ове репрезентације прерастају у сасвим интимне призоре свакодневице који плене лагодном атмосфером пријатности и среће. Уз чињеницу да се начином на који приповеда у сликама Ристић несумњиво опредељује за форму фото-романа (у коме је слика једини/ самодовољни текст), његов визуелни поступак са низовима фотограма у којима се незнатно варирају позиције актера и њихово присуство у сценама утемељен је на филмској естетици. Препознатљиво јукстапонирање предмета и слике упућује и на значај колажа и асамблажа, које ће Ристић подједнако практиковати у надреалистичком периоду. Са бројним сенкама, претапањима,

41 Видети писмо Кочи Поповићу раније поменуто у овом тексту.

42 М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 41.

двоструким експозицијама, благим померајима предмета или њиховим замагљивањем формирају се структуре у којима се сустичу карактеристике различитих медија, прекорачују се чврсто утврђене границе одређених форми (формата), што непобитно указује на жељу да се постигне ефекат надстварног и сноликог. Упркос таквом настојању, Ристић ништа не препушта случају. Његови фотограми не настају применом Бретоновог закона аутоматизма, у чије је постојање Ристић сумњао. Миланка Тодић с правом истиче да „Ристићеви фотограми представљају рану појаву слика-екрана”, те да „монтажа доводи у јукстапозицију фигуре и предмете (...), а све то чини да се фотограм опажа као поетска слика у којој доминира атмосфера дневника са нагомиланим интимним успоменама и сувенирима.”⁴³

Примена слика-екрана уочава се на већем броју радова у оквиру постојећег формата фотограма: најчешће у горњем левом или доњем десном углу, уметник позиционира светлосни прозор (екран) резервисан за појаву његовог или Шевиног фото-портрета (кат. бр. 92-94, 104, 105). Употреба таквих слика унутар слике може се довести у везу са Бретоновим схватањем сликарства као прозора окренутог унутрашњем свету уметника, а не сликарства базираног на миметичком моделу. Тако, на пример, на фотограму бр. 21756 у Збирци Музеја примењене уметности у Београду (кат. бр. 92) више од четвртине површине заузима фотографија Шеве Ристић у седећем ставу испред прозора. Овде је створен утисак намерне игре са отворима, јер се на површини папира појављује светлосни екран у коме је профил уметникове супруге видљив на позадини „реалног” прозора куће испред које ју је фотографисао Ване Бор. Иста Шевина фотографија употребљена је при настанку различитих фотограма (Фотограма са чипком и срцем и Фотограма са прстеном и наруквицом) (кат. бр. 95, 104), с тим што је у другом случају фотографија благо заталасана, па женски лик делује незнатно увећан и деформисан. На фотограмима 21757, 21758, 21759 (кат. бр. 93-95) појављују се и уметников лик и лик његове супруге, с тим што је присуство жене само назначено. Уместо лица виде се њене ноге у елегантним салонкама из двадесетих година. Посредно присуство ове „мистериозне даме” чије ноге искрсавају изнад уметникове главе недвосмислено упућује на то да је она увек у његовим мислима. У неколико фотограма употребљена је фотографија Вана Бора из 1926. године са Шевом Ристић виђеном иза мердевина (кат. бр. 62), што још једном указује како на могућност ранијег настанка Ристићевог фотограмског серијала (пре, до сада, прихваћене 1928), тако и на колективни рад у надреализму, тј. континуирану сарадњу Ристића и Бора и у преднадреалистичком, као и касније у надреалистичком, званичном периоду деловања београдске групе.

⁴³ М. Тодић, *нав. дело*, 60.

Није неважно истаћи да су природе Борових и Ристићевих фотограма различите. Док се Бор пре свега okreће предметима и ефектима светлости на предмете, уз неизоставну евокацију филмског континуитета применом такозване *stop-motion* технике, Ристић ствара интимни дневник посвећен својој супрузи, кроз константну комбинацију фотографија (са његовим и Шевиним ликом) и предмета који су означитељи њихове љубави и брачних зарука. Интересантно је приметити да је и Мен Реј 1922. године у рејографима овековечио лик своје тадашње музе и љубави Кики де Монпарнас (Alice Prin, Kiki de Montparnasse, 1901 –1953). Међутим, док Реј живи модел подвргава некој врсти „рендгенског снимања”, тј. од Кикиног лика, као и од било ког изабраног предмета, добија беличасти, солидни обрис на фото-папиру, Ристић укључује фотографисану стварност у фотограмске структуре, употребљавајући фотографију као материјал, а поступком „слике у слици” доприноси утиску причања приче.

Коначно, нису ли још ренесансни и барокни мајстори у задњем плану својих композиција отварали „виртуелни прозор/ екран” нудећи могућности различитих интерпретација главне теме и уводећи такозвану слојевиту наративност, у којој је позадинска слика обично била путоказ за разумевање целокупне представе. Могуће је у том кључу разумети и Ристићеве фотограме настале у Врњачкој Бањи. Сви јасно видљиви и идентификовани предмети припадају једној посебној и издвојеној жени која се и у јави и у сну константно појављује уметнику, као подршка и као инспирација. Надреалистичке музе и уметнице⁴⁴ су бројне и несумњиво им припада истакнуто место у простору активног деловања и реализације уметничких дела: од Гале Дали (Gala Dalí, 1894 –1982) и Нуш Елијар (Nusch Éluard, 1906 –1946), преко Ли Милер (Lee Miller, 1907 –1977) и Доре Мар (Dora Maar, 1907 –1977), до Шеве Ристић, Луле Вучо (1899 –1985) и Леле Матић (1907 –1986).⁴⁵

БОРОВ ПОВРАТАК ФОТОГРАМУ

После вишедеценијске паузе, Ване Бор се вратио фотограмима 1988. у Оксфорду, где је живео годинама. Вероватно је најзаслужнији за тај повратак био Флорис Нојзис, који је мало раније позвао уметника да учествује са својим прилогом у изради антологије фотограма XX века. Том приликом настао је већи број дела које је Бор коментарисао на следећи начин:

*„Моји данашњи радови иду у истом правцу, али моје главно интересовање усмерило се на сенке, а објекте бирам с обзиром на дејство сенки које хоћу да постигнем. Сасвим уобичајене ствари могу укривљањем сенки да изазову необичне појаве (Dream Figure, 1989). Такође, радим са вишеструким сенкама (Disturbed Night, 1988) и лутајућим сенкама (Arctic Poet, 1988). (...) Другачије речено, пре него што откријем објекте, испитујем најпре царство сенки. Али, ипак, такође онећ покушавам, онолико колико умем, да евокујем ноћно или космичко деловање.”*⁴⁶

⁴⁴ Верује се да је нпр. изложба уметница надреализма у Њујорку у Галерији *Пеги Гугенхајм* (Peggy Guggenheim) 1943. године под називом 31 жена била једна од првих правих целовитих изложби посвећених стваралаштву надреалистичкиња како би се показало да оне не морају бити само модели и/или музе, како је то у надреализму било уобичајено. У једном неформалном разговору Марсел Дишан предложио је Пеги Гугенхајм да реализује изложбу уметница како би указала на богатство њихових поетика и доказала да нису само „споредне учеснице” покрета. На тој изложби звезда је била Фрида Кало, али је на њој излагала и српска уметница, илустраторка и песникиња Милена Павловић Барили. Више о изложби: <https://www.gothamcenter.org/blog/the-notorious-31-women-art-show-of-1943>. Приступљено 22. јуна 2024.

⁴⁵ Детаљније: М. Тодић, „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu”, *Zbornik seminarâ za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, 16-2020, 57–75. Доступно на адреси: https://reff.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/4780/bitstream_11535.pdf?sequence=1. Приступљено 25. маја 2024.

⁴⁶ С. Ж. Бор, „О аутоматизму у ликовној уметности”, 86.

Једна од кључних новина у раду са фотограмима из осамдесетих година јесте појава наслова који су изостајали у надреалистичким радовима. Такође, на њима се лакше идентификују предмети: лењир, угломер, гипсани мушки профил, папилотна, стаклена чаша звездастог дна. Неретко, један објекат је на више радова поновљен, а варирају се предмети који су са њим у одређеној вези. На чак три фотограма гипсани мушки профил комбинован је са новчићем (*Arctic Poet*), лењиром (*La géometrie supérieure*) и комадићима вате и поклопцем хемијске оловке (*L'astronome séduit*). Тако Бор успоставља наративну целину од три слике у којој је посматрачу дата слобода да уочи нпр. измену професије главног јунака: од песника, преко математичара до астронома. Сродни мушки профил присутан је и у његовом сликарству, у радовима *Ноћна тишина* и *Луди архитекта* из седме деценије XX века. Композиције других група фотограма настају у комбинацији чаше, лењира и папилотне. Обриси (ликови) на површини папира појављују се или као тродимензионални трагови (захваљујући постављању светлосног извора под оштријим углом у односу на раван папира) или као плошни (заравњени), губећи волуминозност и деформишући свој облик (папилотна се претвара у сложenu дводимензионалну решетку). Уметник такође почиње да примењује светлосне законе, као у раду *Le fenetre mysterious*, у коме су ивице видљиве структуре замагљене црним површинама. Иако на први поглед делује апстрактно, фотограм *Oiseau nocturne* (1988) успоставља важну везу између Боровог сликарског и фотограмског опуса. Она је остварена захваљујући присуству доминантног крилатог организма у средишту структуре, уочљивог и на сликама из седме деценије, као што су *Двосмислени анђео*, *Огромна крила*, *Човек-птица*, али и у остварењима чији називи садрже синтагму *интровертна птица* јер су јој крила окренута унутра. Крилати организам је један од честих мотива у Боровом сликарству и може се тумачити као жена-птица, тј. метафора жене мајке (птица раширених крила) или жене еротског бића (птица слуштених крила).

Борови касни фотограми сродни су његовим надреалистичким експериментима. Приметно је колебање између потребе да се оствари утисак филмског кретања незнатним померањем објеката у статичним аранжманима и жеље да се истраже сложени односи између светлости и сенке, тј. предмета и одраза. Позивајући у сећање Мена Реја и француске надреалисте, Бор изнова пропитује могућности откривања подсвесног кроз константну игру коју му намећу симболички објекти из непосредног окружења.

Надреализам је настао у време значајних Фројдових открића на пољу снова и несвесног, као и ширења Ајнштајнових (Albert Einstein, 1879 –1955) идеја у вези са теоријом релативитета. Као такав, величао је појединца, уздизао његову индивидуалност, рушење табуа и моралних кодекса потеклих из породице, школе, цркве, друштва. Сан, подсвесно, ониричко, тајновито, недокучиво, халуцинације, делиријум, сексуалност, табуи, истраживање унутрашњег живота појединца представљају суштинску преокупацију прве фазе надреалистичког покрета. Паралелно са француским покретом у Паризу, од почетка двадесетих година, младе људе који су прошли кроз трауматично искуство Првог светског рата, а који су се махом школовали у Француској и Швајцарској, покрећу исте идеје и у Београду. Бавећи се разним облицима књижевног и визуелног изражавања, београдски надреалисти креирали су аутентични авангардни покрет на простору Краљевине Југославије. Бројне (прото)надреалистичке ревије, које су ликовно и садржински биле у потпуности усаглашене са европским књижевним гласилима, чиниле су београдски надреализам једним од најкохерентнијих и наразвијенијих покрета ван територије Француске.

Идеје о аутоматском стваралаштву захватиле су подједнако и француске и српске уметнике, па се у једном тренутку чинило да је пронађена права формула за настанак „аутентичних” надреалистичких дела, без рационалне контроле, без свесног деловања разума. Да ли је такво стање било могуће одржати током читавог радног процеса? Мен Реј је на почетку своје каријере прихватио тај закон како у сликарству, тако и у изради фотограма. Занимајући се за предмете и њихове међусобне интеракције, он је 1922. произвео свој први рејографски албум *Les champs délicieux*, у коме је антиципирао Бретонов аутоматски закон дефинисан 1924. године. Иако је о томе ретко говорио, Реј ће током треће деценије ипак приметити да је сваки облик стваралаштва контролисан и мотивисан неким животним околностима, те да се одвија по одређеним правилима разума.⁴⁷ Већина српских уметника била је скептична према аутоматизму. Кључни допринос надреалистичкој теорији аутоматизма представља Борово дефинисање закона „визуелног аутоматизма” 1990. године, а он подразумева рад у две фазе, тј. успоставља разлику између механичког сликања и визуелног аутоматизма. На тај начин је Бор прибегао компромисном решењу: он предлаже да се уметник подвргне деловању подсвесних садржаја затворених очију, а да затим те садржаје свесно и рационално пренесе на платно, разнородним расположивим средствима. За њега тзв. брзи трансфер мисли у слику једноставно није могућ, јер је увек праћен накнадним, рационалним интервенцијама уметника. Још уочљивије је Ристићево одвајање од примене закона аутоматизма у простору визуелног, тј. изражена је његова жеља да одабраним сегментима стварности који творе његове редимејд слике, како их назива Миланка Тодић, јасно упути на дешавања у свом животу. Као и код колажа *Покретни живот*, тако и у фотограмима из двадесетих година Марко Ристић исказује осећања према својој супрузи, користећи се предметима и фотографијама које унутар фотограмске равни упућују на интимне тренутке њихове љубави.

Иако је фотограф с временом изгубио значај који му је припадао током надреализма, он је и даље остао у употреби и појављивао се у опусима уметника друге половине XX века. Од дадаисте Раула Хаусмана (Raoul Hausmann, 1886 –1971), који се фотографима интензивно бавио током педесетих година на сличан начин као и фото-монтажама, преко Роберта Раушенберга (Robert Rauschenberg, 1925 –2008) и Сузан Вејл (Susan Weil, 1930 –), који су истраживали „транспарентност“ тела и његову модификацију под дејством светлости, Флориса Нојзиса, који је створио прве праве „нудограме“ у историји уметности, остављајући телесни отисак у природној величини на фото-папиру као што је Ив Клајн (Yves Klein, 1928 –1962) отискивао нага женска тела на својим плавим антропометријама, па до Џејмса Велинга (James Welling, 1951 –), који 1989. године прави два монохроматска фотографија ИРТС и ИРБХ, наследнике Родченкових (Aleksander Rodchenko, 1891 –1956) или Њуменових (Barnett Newman, 1905 –1970) сродних сликарских остварења: реч је о жути и црвеним монохромима добијеним експонирањем празног фото-папира и променом бојеног филтера током експозиције. Бројне праксе савремене уметности упућују на нови живот фотографије. Од експерименталног карактера, какав је имао у доба историјских авангарди, с временом је постао легитимна и општеприхваћена уметничка форма.

Литература:

Алексић, Бранко. „Симулакрум бескраја Вана Бора“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Београд: МСУБ, 1990, 55 –57.

Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala, 1979.

Dalí, Salvador. „Honneur à l'objet!“, *Cahiers d'art*, num. 1-2, 05/1936, Paris, p. 53 –59.

Dalí, Salvador. „Objectes superrealistes. Objectes onírics“, *L'Amic de les Arts*, any IV, núm. 31, 31/03/1929.

Dalí, Salvador. „Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques“, *Le surréalisme au service de la révolution*, num. 6, 05/1933, Paris, p. 45 –48.

Dalí, Salvador. „Objets surréalistes“, *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, 12/1931, Paris.

Dalí, Salvador. „The object as revealed in surrealist experiment“, *This Quarter*, vol. 5, no. 1, 09/1932, London, pp. 197 –207.

Dalí, Salvador. *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935.

Живадиновић Бор, Стеван. Писмо Кочи Поповићу од 5. 9. 1926, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Леле Перовић, 1603, кутија 31.

Живадиновић Бор, Стеван. „О аутоматизму у ликовној уметности“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 85 –86.

Живадиновић Бор, Стеван. „Писмо Салвадору Далију“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 84.

Живадиновић Бор, Стеван. „Увод у критику филма“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 150 –153.

Живадиновић Бор, Стеван. „Фетиш као мађионичар“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 167.

Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film 1920 –1932*, Beograd: UFUS, 2014.

Lotreamon, *Maldororova pevanja*, Beograd: Haos, 1990.

„Men Rej“, *Likovne sveske* br. 6, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980, 175 –205.

Moholy-Nagy, László. *Moholy-Nagy: Expreminet in Totality*, London: Cambridge Massachuttes, 1969.

Sretenović, Dejan. *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Тодић, Миланка. *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.

Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu*, 16-2020, 57 –75.

Тодић, Миланка. „Колажи Марка Ристића у надреалистичком папирном филму Александра Вуча Љускар на прсима“, *Годишњак града Београда*, 2021.

Tzara, Tristan. „When Things Dream“, in *Photographs by Man Ray, 105 works, 1920 –1934*, New York: Dover Publications, 1979.

Weinberg, Norman S. *Photography Without a Camera: Art of the Photogram*, New York: Taplinger, 1981.

ЈЕЛЕНА ПЕРАЋ*

-
-

ИДЕЈА И ИСКУСТВО DAS UNHEIMLICHE:
ФОТОГРАФИЈА У БЕОГРАДСКОМ
НАДРЕАЛИЗМУ

* Мр Јелена Пераћ, музејска саветница,
Музеј примењене уметности, Београд,
Збирка фотографије, примењене
графике и уметничке опреме књиге



На великој интернационалној изложби посвећеној надреализму, која је под називом *Надреализам без граница* (*Surrealism beyond Borders*) одржана у Њујорку и Лондону током 2021. и 2022. године¹, међу предметима одабраним да кроз различите парадигме, ван временских и просторних граница, представе широко распрострањену уметност надреализма, изложена је и фотографија Николе Вуча (1902 –1993) *Задржано бекство надстварности* из 1929. године (кат. бр. 43). Реч је о једном од кључних радова београдског надреализма, оригинално објављеном у најзначајнијој публикацији београдске надреалистичке групе, алманаху *Немогуће – L´impossible* (1930), који представља врхунац њихове колективне активности.² На изложби *Surrealism beyond Borders* и у публикацији која је прати, фотографија *Задржано бекство надстварности* представљена је у оквиру сегмента *The Uncanny of Everyday Life*. Вучова енигматска фотографија – настала поступком дупле експозиције тако што је модел, уметникова супруга Јелка Вучо, снимљена два пута на истом негативу, спреда и отпозади, држећи руке на ушима³ – протумачена је као манифестација концепта *Das Unheimliche* (енг. *The Uncanny*), слика која ствара сумњу да ли је представљено биће живо или је у питању неживи објекат.⁴

¹ Изложба је одржана у Музеју уметности *Метрополитен* (The Metropolitan Museum of Art) у Њујорку, у периоду од 11. октобра 2021. до 30. јануара 2022, а затим у Галерији *Тејт модерн* (Tate Modern) у Лондону од 25. фебруара до 29. августа 2022. године. Циљ изложбе био је да се надреализам, један од најзначајнијих покрета XX века, репозиционира и представи као динамичнији правац, који се пренео ван француских граница и развијао мимо званичне групе, указујући на историјске, националне и локалне особености надреализма у различитим светским центрима током периода од готово осам деценија.

² Вучова фотографија добила је истакнуто место као једино визуелно дело публиковано два пута у алманаху - на почетку, на насловној страни и на његовом крају, у оквиру програмског текста београдских надреалиста *Узпред бући речено*. На том месту, уз фотограм Вана Бора и још две Вучове фотографије - *Зид атмосферицизма* и *Ми немамо која да убеђујемо* – фотографија *Задржано бекство надстварности* чини део идејне целине – визуелни програм српског надреализма: М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002, 57 –58. Оригиналну фотографију Музеју примењене уметности поклонила је госпођа Јелена Јовановић, сестричина Марка Ристића, као део његове заоставштине, која се, по њеној жељи, излаже као Легат Јелене Јовановић.

³ Према сећању аутора наведеном у: М. Тодић, *нав. ге.ло*, 72, фуснота 135.

⁴ N. Radwan, „The Uncanny of Everyday Life”, у: *Surrealism Beyond Borders*, by Stephanie d´Alessandro, Matthew Gale, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021, 260–269.

DAS UNHEIMLICHE: ИСТОРИЈАТ И ТЕОРЕТСКА УПОТРЕБА КОНЦЕПТА

*Das Unheimliche*⁵ представља један од доминантнијих дискурса у разматрањима и тумачењима уметности надреализма током последњих деценија, као део шире теоријске употребе и контекстуализације овог концепта, који су се током друге половине XX века развили у различитим хуманистичким дисциплинама, од књижевности, преко уметности, филозофије, до студија филма, теорије архитектуре и социологије, а током последњих година и у области роботике и вештачке интелигенције.⁶ Сам појам *Das Unheimliche*, као лингвистички термин који описује одређену врсту осећања, био је у употреби од краја XVIII века. У романтизму се њиме описује колективно осећање света, врста „модерне анксиозности”, настало као последица индустријализације и урбаног отуђења.⁷ У различитим временима термин *Unheimliche* има различита значења и поприма различите облике, па се у савременом дискурсу појављује у значењу „злокобан” (енг. *Sinister*), везујући се за пад културног, друштвеног, геополитичког поретка у савременом свету.⁸ Сматра се да је дух времена у трећој деценији XXI века *unheimlich*, произведен „коегзистенцијом некомпатибилних реалности”, што доводи до тога да се осећамо као странци на сопственој планети.⁹

⁵ Термин *Unheimliche* је тешко преводив на друге језике, с обзиром на то да у основи садржи реч *Heimliche*, која се додавањем префикса *un-* претвара у своју супротност. У оквиру енглеског говорног подручја као најадекватнији је прихваћен термин *uncanny*, док се у српском језику појављују преводи „језовито”, „страно”, „зачудно”, „отуђено” „ззорно”. У овом тексту ћемо користити изворни термин *Unheimliche*, као оригинални назив самог концепта.

⁶ A. Masschelein, „The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory”, *Mosaic:An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 35, No. 1 (March 2002), 53-68; N. Royle, *The Uncanny*, Routledge, New York 2003; A. Masschelein, *The Unconcept:The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, New York: State University of New York Press, 2011; M. Cvetić, *Das Unheimliche : psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion, 2011.

⁷ N. Royle, *нав. ге.ло*, 11-12; M. Ćuk, „Strangely Familiar: Some Remarks on Photographic Representation of Uncanny Spaces”, у: D. Metlić, M. Ćuk (eds.), *Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Academy of Arts, 2019, 60–75.

⁸ F. “Bifo”Berardi, „Unheimlich: The Spiral of Chaos and the Cognitive Automaton”, *e-flux*, март 2023.

⁹ Исто: М. Станковић, *Друга шанса*, Београд: Културни центар Београда, 2023.

Кључну референцу за сва разматрања у области естетике представља истоимени есеј Зигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856 –1939) из 1919. године¹⁰, у коме творац психоанализе развија *Das Unheimliche* као психоаналитички концепт, указујући и на његову естетску компоненту.¹¹ Есеј је настао као резултат Фројдовог повратка на необјављени старији чланак, допуњен искуством Првог светског рата и његових последица.¹² Аутор се надовезује на студију Ернста Јенча (Ernst Jentsch, 1867 –1919) *О психологији језовитог* (*Zur Psychologie des Unheimlichen*) из 1906. године, као и на дефиницију Фридриха Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775 –1854) у књизи *Филозофија митологије* (*Philosophie der Mythologie*) из 1835. године, према којој је Unheimliche „све оно што би требало да остане тајно и скривено, али излази на видело”.¹³ Фројд надограђује Шелингову дефиницију и доводи је у везу с репресијом, препознајући застрашујући елемент у томе да се нешто што је нашој психи некада било познато и блиско (*Heimlich*) отуђило тиме што је потиснуто, да би се затим поново појавило и постало *Unheimlich*. Тај зачудни преображај објашњава и самом употребом речи *Unheimliche* у немачком језику, која допушта да се познато (*das Heimliche*) преокрене у своју супротност (*das Unheimliche*).¹⁴ Фројд даље развија концепт *Das Unheimliche*, указујући на његове бројне манифестације, које проистичу из инфантилних страхова и жеља или веровања, попут страха од губитка очију, мотива неживих предмета (лутки, аутомата, манекена) који оживљавају, мотива „двојника”, понављања (карактеристика, радњи), страха од „урока”, смрти и мртвих тела (духови, оживљени мртваци), стања лудила и епилепсије, таме, тишине или усамљености.¹⁵

Концепт *Das Unheimliche* уведен је у последњим деценијама XX века и у теоријски дискурс тумачења надреализма у визуелним уметностима. Розалинд Краус (Rosalind Krauss), америчка критичарка и теоретичарка уметности, прва је указала на везу тог концепта и надреалистичке фотографије, у којој проналази различите манифестације *Das Unheimliche*.¹⁶ Тезу о односу француског надреализма и концепта *Das Unheimliche* изнео је у обимнијој студији амерички критичар и историчар уметности Хал Фостер (Hal Foster), сугеришући везу између термина „чудесно”, централног мотива надреалистичке естетике, и Фројдовог *Das Unheimliche*.¹⁷ Фостерова премиса је да надреализам треба тумачити концептом који му је савремен,¹⁸ мислећи првенствено на искуство *Das Unheimliche*, обликовано у значајној мери траумама Првог светског рата, а не на директну везу с текстом, који је на француски језик преведен тек 1933. године.¹⁹ Фостер се фокусира на Фројдов „повратак потиснутог”, феномен који појединца чини узнемиреним, а сâмо потиснуто двосмисленим. То доводи до немогућности разликовања стварног и замишљеног, што је суштина надреализма, као и до забуне између живог и неживог (воштаних фигура, лутака, манекена, аутомата), неких од основних мотива надреалистичког репертоара.²⁰ У надреалистичком аутоматизму, Фостер препознаје физички механизам компулсивног понављања и нагона смрти, мотива везаних за *Das Unheimliche*. Такође наводи два „аватара” *Das Unheimliche* – „урокљиво око” и „двојника”. којима су надреалисти били опседнути; оба стварају узнемирење – „урокљиво око” тиме што репрезентује поглед као кастрациону претњу, а „двојник” тиме што представља заштитничку фигуру која се трансформише у „језивог предсказивача смрти”. Та два потиснута стања, кастрација и смрт, за Фројда представљају суштину *Das Unheimliche*.²¹

¹⁰ За потребе овог рада коришћен је један од каснијих енглеских превода есеја: S. Freud, *The Uncanny*, ed. Adam Phillips., trans. David McLintock, New York: Penguin Books, 2003.

¹¹ S. Freud, *нав. дело*, 123; M. Cvetić, *нав. дело*, 74.

¹² S. Bahun, *Modernism and Home*, публикација у штампи. Захваљујем се проф. др Сањи Бахун на љубазном уступању и дозволи за коришћење непубликованог рукописа.

¹³ S. Freud, *нав. дело*, 132, 147–148.

¹⁴ *Исто*, 147–148.

¹⁵ *Исто*.

¹⁶ R. Krauss, „Corpus Delicti”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L` amour fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 55–112.

¹⁷ H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts- London: The MIT Press, 1993, 7.

¹⁸ *Исто*, xvii.

¹⁹ *Исто*, xi-xxi; Нешто раније, 1927. године, на француски језик преведен је још један утицајан Фројдов текст *С оне стране принципа заговолства* (*Jenseits des Lustprinzips*): M. Cvetić, *нав. дело*, 91. Примерак овог француског издања поседовао је Марко Ристић, и оно се налази у његовом легату у Библиотеци Српске академије наука и уметности.

²⁰ H. Foster, *нав. дело*, 7.

²¹ *Исто*, 7–9.

DAS UNHEIMLICHE И ФОТОГРАФИЈА – ФОТОГРАФИЈА И НАДРЕАЛИЗАМ

Једна од контекстуализација концепта *Das Unheimliche* током последњих деценија везана је и за медиј фотографије.²² Указује се на чињеницу да се, иако су се и концепт и технологија развили тек у XIX веку, идеја о фотографији, као и појам *Das Unheimliche*, појављују већ у XVIII веку.²³ Као слика представљеног, копија по дефиницији, фотографија у себи садржи мотив двојника, централни симбол *Das Unheimliche*. Фотографска камера – „механичко око” – изједначава се са аутоматом, који доводи у сумњу да ли је представљено – нешто што изгледа живо – заиста живо биће, односно да ли нежив објекат може оживети.²⁴ Фотографија говори „само, и сигурно, *оно што је било*”,²⁵ она је уметност повратка, што је суштина концепта *Das Unheimliche* .²⁶

Миметичка природа фотографије, односно схватање да представља верну „копију” или „двојника” стварности, чија је истинитост и веродостојност неупитна, својство је које је овај медиј поставило у средиште надреалистичких истраживања. Документарност фотографије стављена је у службу потврђивања основног начела и идеје покрета – уверења о равноправном постојању две стварности, видљиве, физичке и невидљиве, психичке.²⁷ Андре Бретон (André Breton, 1896 – 1966), идеолог надреалистичког покрета у Француској, сместио је фотографију у средиште надреалистичке публицистике, питајући се (1925. године) „када ће све иоле вредне књиге престати да буду илустроване цртежима, већ само фотографијама”. Наредна три његова главна дела, међу којима је прво *Нађа* (*Nadja*, 1928), заиста су и била „илустрована” фотографијама.²⁸

²² R. E. Krauss, „Uncanny”, у: Y-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless: A User’s Guide*, New York: Zone Books, 1997, 192–197; M. Cvetić, *нав. дело*, 134–137; C. Raymond, *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Palgrave Macmillan: Cham, 2019. Сви наведени текстови реферишу на књигу Ролана Барта *Светла комора*, једну од кључних студија о фотографији, у којој се не помиње сам концепт *Das Unheimliche*, али многи појмови и мотиви којима Барт објашњава природу фотографије припадају том дискурсу: R. Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji*, Beograd: Rad, 2004.

²³ C. Raymond, *нав. дело*, 3–9.

²⁴ M. Cvetić, *нав. дело*, 136.

²⁵ R. Bart, *нав. дело*, 84.

²⁶ C. Raymond, *нав. дело*, 140–141. Елемент несвесног проналази се и у процесу избора објекта од стране фотографа: M. Cvetić, *нав. дело*, 136, док се процес развијања фотографског негатива доводи у везу с Шелинговом дефиницијом да „све оно што би требало да остане тајно и скривено, излази на видело”: C. Raymond, *нав. дело*, 19–26.

²⁷ R. Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism”, *October*, Vol. 49 (Winter, 1981), 3–34; R. Krauss, „Photography in the Service of Surrealism”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L` amour fou: Photography & Surrealism*, 13–54; M. Тодић, *нав. дело*, 55.

²⁸ R. Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism”, 14.

Фотографије у *Нађи*, чији је аутор Жак Андре Буафар (Jaques André Boiffard, 1902 –1961), приказују места и грађевине Париза и прате, уз „Нађине” цртеже, текст који описује Бретонове свакодневне сусрете с непознатом женом на париским улицама. Иако поједини аутори фотографије у *Нађи* називају „апсолутно баналним”,²⁹ позивајући се на речи Валтера Бењамина (Walter Benjamin, 1892–1940), написане само годину дана после изласка романа (1929),³⁰ оне никако нису баналне саме по себи. Бењамин истиче да фотографија „извлачи из те вековима старе архитектуре њену баналну очигледност, да би је са најизворнијом снагом предала приказаном збивању”, указујући на то да између текста и фотографија постоји дубља веза. Фотографије у *Нађи* нису само илустрације текста, оне упућују на његов метафизички ниво. Места које Нађа и Бретон посећују везана су за историјске догађаје, првенствено за устанке и револуције, којима француска историја обилује. Буафарове фотографије приказују места која су углавном пуста, без људи, али не празна, будући да фотографије дају наговештај нечијег присуства у прошлости или указују на присутност неке особе или на догађај који ће се ту одиграти у будућности.³¹ Оне асоцирају на историјске догађаје који су део колективног памћења, а обележени су у значајној мери насиљем, што ствара врсту несигурности и нелагоде. Париз у Нађиним визијама постаје место *Das Unheimliche* сећања на догађаје који су некада били познати, а потом заборављени, да би се пред читаоцем поново појавили.³²

Бењамин је приметио да је *Нађа* „постигла истинску, стваралачку синтезу уметничког романа са документарним романом”.³³ На сличан начин, Марко Ристић (1902 –1984), *spiritus movens* београдског надреализма, пише о односу између документарног, односно реалног и надреалног слоја у вези с фотографијама у роману.³⁴ То што је *Нађа* илустрована фотографијама, за Ристића „није ни мало неважно као знамење истинитог, свакодневног, документарног, непрерушеног и реалног у вези са натприродним”, „јер те фотографије, обичне, али својом пригушеном речитошћу халуцинантне, само су означење да је надреално иманентно реалном”.³⁵ Речи Марка Ристића јасно упућују на то како је фотографија перципирана и у овом кругу.

²⁹ *Истио*, 17. О „баналности”, као најчешће истицианом квалитету ових фотографија в.: D. Ades, „Photography and The Surrealist text”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L` amour fou: Photography & Surrealism*, 161–163.

³⁰ „На таквим местима се код Бретона на веома значајан начин уплиће фотографија. Она од улица, капија и тргова ствара илустрације петпарачког романа, извлачи из те вековима старе архитектуре њену баналну очигледност, да би је са најизворнијом снагом предала приказаном збивању, на шта, баш као у старим књигама женске послуге, упућују дословни цитати са бројевима страна. И сва та овде присутна места Париза места су око којих се окреће, као кружна врата, оно што се налази међу тим људима”: W. Benjamin, „Nadrealizam, poslednji trenutni snimak evropske inteligencije”, u: *Eseji*, Beograd: Nolit, 1972, 264.

³¹ D. Bate, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003, 91–97.

³² *Истио*, 101

³³ W. Benjamin, *нав. дело*, 262.

³⁴ М. Тодић, нав. дело, 55. Ристић говори о својим утисцима након увида у прво издање *Нађе*, које је добио из Париза, с Бретоновом посветом. Издање је сачувано у Легату Марка Ристића у фонду Библиотеке САНУ.

³⁵ „Чељуст дијалектике”, *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 45.

ФОТОГРАФИЈА У БЕОГРАДСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ И КОНЦЕПТ *DAS UNHEIMLICHE*

Фотографска пракса у оквиру београдске надреалистичке групе везује се за рад три аутора – Николе Вуча, чији је фотографски опус најобимнији, Стевана Живадиновића – Вана Бора (1908 –1993), интердисциплинарног уметника који је, у овом медијском оквиру, реализовао већи број фотографија и фотограма, и самог Марка Ристића и његова фотографска остварења.³⁶ Ниједан од поменутих аутора није поседовао класично уметничко образовање, па је и њихова фотографска пракса била на аматерском нивоу, у складу с принципима које је заступао надреалистички покрет.

Никола Вучо сматра се врстом званичног фотографа београдске надреалистичке групе, а његова позиција слична је оној коју је Мен Реј (Man Ray, 1890 –1976) имао у француском надреализму. И поред тога што није био потписник манифеста београдских надреалиста, па тако ни формално њихов члан, Вучо је блиско сарађивао с Марком Ристићем, централном фигуром београдског покрета.³⁷ Вучо је почео да се бави фотографијом у Паризу, где је боравио током и након студија права, економије и социологије, у време почетака надреалистичког покрета.³⁸ Од његових првих фотографија, једино се *Кров над прозором*, која се везује за истоимену поему његовог брата Александра Вуча (1897 –1985) из 1926. године, може прецизно датовати (кат. бр. 9). Она је, дакле, поуздано настала само две године после објављивања *Манифеста надреализма*, док су фотографије сачуване у Вучовом малом париском фото-албуму могле настати и пре тога, с обзиром на то да је у француској престоници боравио већ од 1921. године (кат. бр. 1-11).³⁹

Неживи објекти

Међу фотографијама које се до данас чувају у овом албуму налази се и фотографија названа *Бетовен I* (кат. бр. 1). Никола Вучо био је одличан пијаниста, па није необично то што једна од првих његових фотографија представља омаж чувеном композитору, као што ће и мотиви његових каснијих фотографија бити везани за музику (кат. бр. 37-40). Бетовеново лице је представљено као маска затворених очију кроз коју пролази клавијатура.⁴⁰ Вучова намера вероватно је била да фотографским средствима постигне ефекат крајње идентификације композитора, познатог и по својој револуционарној пијанистичкој техници, с инструментом, односно музиком, вероватно и да укаже на њено стално присуство у „глави” композитора, односно његовим мислима или сновима. Није неважно у вези с избором управо овог композитора истаћи и то да је Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770 –1827) био аутор са снажно израженим политичким и друштвеним ставовима, који су присутни и у његовим композицијама. Био је наклоњен идеалима и вредностима просветитељства, републиканац и демократа по политичком опредељену и противник традиционалних ауторитета и социјалног и сталешког рангирања. Такви политички и друштвени ставови блиски су надреалистичким, као што се и надреалистичко интересовање за садржај несвесног

³⁶ J. Tijardović, „Zur Fotografie von Vane Bor”, у: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, 69–72; M. Todić, „Zur surrealistische Fotografie in Belgrad”, у: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, 63–67; M. Todić, *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990; J. Tijardović-Popović, *Jedan minut pre ubistva*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002; M. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 55–63. Колекције београдске надреалистичке фотографије чувају се највећим делом у две институције, у Музеју савремене уметности и у Музеју примењене уметности у Београду. О Боровим и Ристићевим фотографијама в. више у тексту проф. др Дијане Метлић у овом каталогу.

³⁷ М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 58. На то да су фотографије заједнички конципирали упућује и сачувана преписка: Писмо Николе Вуча Марку Ристићу од 17. фебруара 1930, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

³⁸ М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 239.

³⁹ *Истио*, 55. Вучов париски фото-албум у власништву је његове ћерке Беке Вучо, којој се захваљујем на уступању овог албума и албума Николе Вуча са путовања по Шпанији за излагање на изложби.

⁴⁰ Ефекат је постигнут поступком удвајања снимака на истом негативу или преклапања два различита негатива.

може тумачити као наставак просветитељске традиције разума и рационалности, у којој ирационални феномени могу бити предмет рационалног разматрања и тумачења.⁴¹

Начин на који је Бетовен представљен, као маска затворених очију, ствара сумњу да ли је у питању живо биће или неживи објекат – лутка или аутомат, што упућује на концепт *Das Unheimliche*. У анализи ове манифестације концепта Фројд полази од поменуте студије Ернста Јенча, у којој као пример нечега што изазива снажан осећај несигурности и нелагоде он издваја „сумњу да ли је очигледно живи објекат заиста жив и, супротно томе, да ли беживотни објекат можда може бити жив”. У вези с тим, Јенч упућује на утиске које дају воштане фигуре, лутке и аутомати.⁴² Јенч, а након њега и Фројд, упориште налазе у причи *Пескар* (*Der Sandmann*) Е. Т. А. Хофмана (Е. Т. А. Hoffmann, 1776 –1822), најпознатијег представника немачке романтичарске новелистике, кога Фројд назива „непревазиђеним мајстором *Das Unheimliche* у књижевности”.⁴³ Главни мотиви приче су мистериозни „пескар” који краде очи деци и женски лик Олимпија, која заправо није живо биће, већ лутка, односно аутомат. Надовезујући на њих примере из психоанализе, који указују на то да многа деца имају страх од оштећења или губитка очију, а који често остаје и у одраслом добу, Фројд их повезује са страхом од кастрације и закључује да је *Das Unheimliche* елемент у *Пескару* анксиозност проузрокована инфантилним комплексом кастрације.⁴⁴ Исти елемент Фројд налази и у мотиву лутке која оживљава, а који такође повезује с детињством, односно дечјим односом према луткама, с којима се играју као да су живе, немајући страх од тога да ће неживи објекат оживети. У овом случају *Das Unheimliche* ефекат не произлази из инфантилног страха, већ од инфантилне жеље, односно веровања.⁴⁵

Не-људски карактери – воштане фигуре, лутке, манекени и аутомати, свеprisутни су део надреалистичког репертоара, на шта указује Хал Фостер. Он упућује на Бретонов *Манифест надреализма* у коме се као примери „чудесног” наводе, без даље разраде, модерни манекени и романтичне рушевине. Према Фостеру, обе слике стварају *Das Unheimliche* забуну између живог и неживог – манекени као прелаз од људског ка нељудском, а рушевине као мешавина историјског и природног.⁴⁶ Бретоново повезивање ових мотива, где први означава механичку комодификацију (женског тела у манекена, односно мушког тела у аутомат, машину), а други нешто што је „застарело” или „превазиђено” (културна форма замењена режимом машинске продукције и конзумације робе), Фостер тумачи као дијалектичку везу, у којој једно дефинише друго. „Застарело” је, према Фостеру, *Das Unheimliche* на други начин: као познате слике или објекти који су учињени страним историјском репресијом, *heimisch* ствари XIX века које су се вратиле као *unheimlich* у XX веку.⁴⁷

На интересовање за питање односа живих бића и неживих објеката упућује и Вучова фотографија настала неколико година касније. На њој је представљена конструкција антропоморфног облика, која је на основу садржаја писма Николе Вуча упућеног Марку Ристићу

^[1] D. Bate, нав. гело, 9.

^[2] S. Freud, нав. дело, 135.

^[3] Исто, 141.

^[4] Исто, 139–140.

^[5] Исто, 140–141.

^[6] H. Foster, нав. гело, 21, 125.

^[7] H. Foster, нав. гело, 21, 126–127.

у фебруару 1930. идентификована као „човек-велосипед”, једна од фотографија које су „радили заједно у винограду”.⁴⁸ (кат. бр. 31, 32) Вертикална конструкција, састављена од бицикла, мушке одеће и ужади које симулирају људску главу и удове, припада корпусу надреалистичких предмета, које Салвадор Дали (Salvador Dalí, 1904 –1989) назива „психо-атмосферски-анаморфним објектима”.⁴⁹ Настао у оквиру заједничке активности београдске групе, Вучовом фотографијом предмет је трансформисан из обичног у надреалистички,⁵⁰ а сам назив – „Човек-велосипед” – упућује на хибрид, који осцилира између живог и неживог, људског бића и аутомата, стварајући ефекат *Das Unheimliche*.

Двојник

Кључни поступци Николе Вуча у процесу стварања фотографске слике, на шта је указала Миланка Тодић, били су дуплирање и понављање.⁵¹ На надреалистичку стратегију дуплирања фокусира се и Розалинд Краус.⁵² Она повезује овај поступак у грађењу надреалистичке фотографије с процесом формирања смислених језичких структура, путем удвајања слогова, али указује и на то да удвајање ствара утисак да је оригиналу додата његова копија.⁵³ Дуплирање, односно удвајање, варијација је идеје „двојника”, једне од основних манифестација Фројдовог концепта *Das Unheimliche* – теза коју Розалинд Краус уводи и даље развија кроз дискурс о надреалистичкој фотографији.⁵⁴ Међу мотивима којима се може приписати ефекат *Das Unheimliche* Фројд, полазећи поново од књижевности Е. Т. А. Хофмана, као најупечатљивији издваја идеју „двојника” (Doppelgänger), „у свим његовим нијансама и манифестацијама, тј. појаву особа које се сматрају идентичним пошто личе једна на другу”.⁵⁵ Фројд се надовезује и на нешто ранију студију Ота Ранка (Otto Rank, 1884 –1939) *Двојник* (*Der Doppelgänger*), која се детаљно бави мотивом двојника, истражујући његову повезаност са сликама у огледалу, сенкама, духовима заштитницима, доктрином душе и страхом од смрти. Према Ранку, двојник је првобитно представљао осигурање од сопствене смрти, „енергично одбијање моћи смрти”; он сматра да је вероватно бесмртна душа била први двојник тела.⁵⁶

^[1] Писмо Николе Вуча Марку Ристићу од 17. фебруара 1930. Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд; М. Тодић, Немојћхе: уметност надреализма, 52.

^[2] Исто, 49–53. Конструкција подсећа, по називу и формално, на објекат који је Мен Реј фотографисао 1918. године, састављен од различитих механизма (зупчаника, делова апарата), назван Човек (Man). Фотографија се налази у Музеју савремене уметности у Паризу (Musée National d'Art Moderne, Paris), а репродукована је у: J. Livingston, „Man Ray and Surrealist Photography”, у: R. Krauss, J. Livingston, L` amour fou: Photography & Surrealism, 121.

^[3] М. Тодић, Немојћхе: уметност надреализма, 52–53.

^[4] Исто, 56.

^[5] R. Krauss, „The Photographic Conditions of Surrealism”, 3–34.

^[6] Исто, 25; R. Krauss, „Photography in the Service of Surrealism”, 28–31.

^[7] R. Krauss, „Corpus Delicti”, у: R. Krauss, J. Livingston, L` amour fou, Photography & Surrealism, 82–86.

^[8] Према Фројду, тај однос се интензивира преносом менталних процеса с једне особе на другу, тако да једна постаје сувласник знања, емоција и искуства оне друге. Особа се може идентификовати са другом и тако постати несигурна у праву себе; или може заменити туђе сопство за своје. Сопство (идентитет) може се тако дуплирати, подвојити и заменити: S. Freud, нав. гело, 141–142.

^[9] Исто, 142.

Када се, по Фројду, превазиђе фаза примитивног нарцизма, значење двојника се мења: док је некада осигуравао бесмртност, двојник сада постаје *Unheimliche* предсказивач смрти.⁵⁷ Према истом принципу може се, према Фројду, судити и о другим врстама узнемирења ега које Хофман разматра у својим текстовима. Они укључују повратак на појединачне фазе у еволуцији осећања сопства, регресије у времена када его још увек није себе поставио у позицију против спољашњег света и других, и такође могу произвести утисак *Das Unheimliche*. Исти осећај, под одређеним околностима, несумњиво изазива и фактор понављања исте ствари; Фројд га пореди са осећањем беспомоћности који имамо при појединим стањима сна.⁵⁸

Идеја двојника, као што је наговештено, садржана је већ у раној Вучовој фотографији Бетовена, где маска представља замену, „двојника” стварног лика давно преминулог композитора. Фотографија *Задржано бекство надстварности*, настала поступком дупле експозиције, тако што је иста особа снимљена два пута на истом негативу, поред тога што ствара сумњу да ли је на њој представљено живо биће или неживи објекат, упућује и на ову манифестацију *Das Unheimliche*. Осим дупле експозиције [кат. бр. 37, 38, 39, 41], поступак дуплирања Вучо је примењивао у свом опусу у разним облицима⁵⁹ – као одраз у огледалу [кат. бр. 36, 44, 53], рефлекс на ретровизору [кат. бр. 33-35] или сенку [кат. бр. 18, 19]. Код Вуча је чест и мотив понављања, било да бира фрагменте стварности који га већ садрже или су понављања инсценирана, попут низова лоптица [кат. бр. 27]; цигли [кат. бр. 45, 46]; шара на чипкама крагне и чипке на наслону столице [кат. бр. 47], кристала на лустеру [кат. бр. 20], спратова у згради [кат. бр. 14-16], тањира [кат. бр. 21], отвора на мрежици преко лица жене [кат. бр. 51].

Фотографски аутопортрети Николе Вуча, као и портрети других личности (Марка Ристића, Јелке и Луле Вучо, кат. бр. 47-59) могу се такође посматрати као облик *Das Unheimliche* – фотографске репрезентације као двојници представљених особа. Посматрана у контексту идеје двојника, посебно је занимљива Вучова фотографија *Без наслова* из 1930. [кат. бр. 36], настала у оквиру заједничких експеримената београдских надреалиста. На њој је представљен човек снимљену контра-светлу, који изнад главе држи огледало с ликом човека, који опет у подигнутим рукама држи још једно огледало, можда. Актери инсценације су, дакле, најмање три личности и огледало: фотограф, затим човек представљен у контра светлу, као сенка, и трећи човек који се појављује као рефлекс у огледалу.⁶⁰ Тај човек, који ликом веома подсећа на Марка Ристића, појављује се као визија, одраз у огледалу, мистични двојник чија појава, могуће предсказање смрти, уноси осећање *Das Unheimliche* у представу.

Један од видова манифестације интересовања надреалиста за психоанализу и област несвесног, присутан и у београдској групи,⁶¹ представља бележење снова. Сан Вана Бора, сачуван у рукопису у архивској заоставштини Марка Ристића,⁶² посебно је индикативан у контексту разматрања односа надреализма и концепта *Das Unheimliche*, па доносимо шире изводе из њега:⁶³

57 У каснијим етапама еволуције ега концепт двојника стиче нови садржај. Полако се обликује посебан ауторитет унутар ега, који се може супротставити остатку ега, врши функцију самопосматрања и самокритике, врсту психичке цензуре и тако постаје оно што зовемо „савест” (свест). Фројд признаје да му *Unheimliche* квалитет фигуре двојника остаје недокучив до краја и да се може сигурно извести само из чињенице да је двојник креација која припада примитивној фази у нашем менталном развоју, фази коју смо превазишли и у којој је имала слабије значење, након чега је двојник постао предмет страха: *Исти*, 142–143.

58 *Исти*, 143–144.

59 М. Тодић, *Немојџе: уметности надреализма*, 56.

60 *Исти*, 58–59.

61 Први текстови о Фројдовој психоанализи у контексту српске авангарде појављују се 1923–1924. године: D. Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Sluzbeni glasnik, 2016, 145–192.

62 У фасцикли под називом „Документа”“ 1932, налази се целина насловљена „Снови”, у којој је поред „дечјих снова” (1925) и сна Влатка Хабунека, сачуван и опис сна Вана Бора из 1928. године: Заоставштина Марка Ристића. Архив САНУ, Београд, кутија LXXVI.

63 Текст доносимо у оригиналном облику, без исправки. Делове текста, који су тако наведени, подвукао је Ване Бор.

„ ... *Сад љедам у једно огледало чије се контуре тубе заједно са контурама собе. Оно што видим још ми је несносније и теже него у прошлој сцени. Али ја сам и даље миран.*

У огледалу се виде три моје слике усравне. Оне су толе, црне као бронза од сунца,

али им је лева рука покривена, тошово цела, једном зеленом рђом.

Ти моји дупликасти стоје усравно, и чине айсолутно исте крешње. Окрећу ми леву страну. Леву руку грже савијену, шако да шака стоји у висини рамена.

Другом руком савијају на што начина шу зелену руку. И, ја то осећам неогређено, као да се то мени дешава, али врло слабо.

Доскора примећујем да шрећи више не чини исте покреше, као прва двојица. То ме чуди. Посматрам сваки његов покреш с највећом пажњом. Они у огледалу постојау све независнији од мене и међусобно, и, како ша независност расте, ја све више осећам у њима, шако да осећам за три особе у огледалу.

Изненада примећујем и четврту особу, која се појављује и нестаје; шако неколико пуша, док се не устали. Особе, слике у огледалу, су сад сасвим слободне и додирују се, кад се крећу; ја осећам то све за њих. Четврта особа, која се увек креће као аутомат, и прва приближују се једна другој, с време на на време, и љубе се у уста. И ја осећам двоструки додир устајују. Затим се оба тела у једном замаху, шрбухом најред, додирују...

Лежим у кревету, у једној дуљачкој спаваћој соби; крај мене су други кревети. У сваком лежи по један човек, све као у болници. Соба је пољусвелила ...

Из ходника се чује слаб шум. Неки шаћу застрашено и значајно: „Долази смрт!”“. Сви лежимо пошћуно нейомично и чекамо; знамо да смрт долази по једној од нас. На враћа улази једно немаћеријално биће – смрт. Сви чекамо и љедамо на коју страну ће поћи. Она се упућује лево, на моју страну. Прелази један кревет, па други ..., па шрећи ... иде сиоро и нечујно ... све је ближе, долази до мој кревета ... прелази и њеа ..., али се зауставља и окреће према мени, љеда ме постранце. Прилази ми полако. У ужасном сам страху, али ни не покушавам да бежим или да вичем. Она је сасвим близу, седа на кревет. Осећам на трозан начин њено присуство, и пошћуно сам нейомичан без даха. Она се најине према мени, љедајући ме нейресћано нейомичним и значајним пољедом, и стишћа ми руку на прса...”⁶⁴

Сан, који је пун асоцијација на *Das Unheimliche* (дупликати, аутомат, поглед, смрт), поред тога што упућује на блискост овог искуства београдским надреалистима, указује и на то да би фотографија *Без наслова*, а можда и још неке, могла представљати инсценацију неког од њихових снова.

„*Модерна анксиозност*”

Својства *Das Unheimliche* могу се препознати и у Вучовим фотографијама пустих градских улица и изолованих објеката: *Гаража у ноћи* [кат. бр. 13], *Београд* [кат. бр. 12], *Ми немамо кога да убеђујемо* [кат. бр. 44]. Све три представљају ноћне снимке испражњених градских амбијената: *Гаража у ноћи* напуштени објекат у мраку, дефинисан само унутрашњим осветљењем; *Београд* пусту улицу Кнегиње Љубице (у којој су, у истој згради,

64 На крају сна је Борова белешка: „Психоаналитичко тумачење овог сна врло је једноставно. Главни моменат у сну је поглед, оног бића, смрти. Судећи по многим другим сновима, сигурно је да сам се у детињству уплашио (оправдано или не) од једног непомичног погледа, истог таквог – мало постранце. У овом сну би било узалудно тражити сакривено испуњење жеља по принципу уживања. У овом сну се тај необјашљив страх који гуши (angst) понавља и тиме се смањује унутрашња затегнутост и олакшава цео психички рад. Сви елементи сна: спаваћа соба, болница, смрт, такођер су у мени изазивали страх и зато су употребљени овде...”, ... Овај страх од злог погледа је врло значајан. Леви-Брил је исказао његову улогу у свим примитивним племенима. Сва народна веровања знају за враче који имају зао поглед. У Италији, нарочито у јужној, још увек су познати *gettatori*, који својим погледом, често и без свога знања, доносе несрећу и омађујају човека ...”: Сан Вана Бора из 1928, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд, кутија LXXVI.

становали Марко Ристић и Александар Вучо); *Ми немамо кога да убеђујемо* усамљени киоск у празном, непознатом делу града. Вучови ноћни снимци доведени су у везу с Буафаровим фотографијама за *Нађу*, као и с фотографијама празних градских амбијената Брасаја (Brassai, 1899 –1984) и Мена Реја.⁶⁵ Буафарове фотографије описане су као „узнемирујући празне” – кроз њихову празнину „одјекује структура губитка”.⁶⁶ Исти осећај губитка обележава фотографску естетику Ежена Атжеа (Jean-Eugene Auguste Atget, 1857 –1927), у којој су препознати квалитети надреализма,⁶⁷ као и својство *Unheimliche*.⁶⁸ Атжеа је открио Мен Реј, његов сусед, који је откупио више његових фотографија и неке од њих репродуковао у надреалистичком часопису *La Révolution Surréaliste*; овом апропријацијом фотографијама је дато ново значење у контексту надреализма. Атжеове фотографије старог Париза – изолованих степеништа, зимских башти, излога старих радњи, улаза, слепих улица – представљају нетакнута места кроз које се историја, потиснута „архитектонском репресијом” манифестованом у Османовој (Georges Eugène Haussmann, 1809 –1891) реконструкцији Париза, поново појављује.⁶⁹ Атже фотографише скривена (*geheim*) места старог Париза и чини их видљивим, дајући им својство *Unheimliche*.⁷⁰ На исти начин се према историји односе француски надреалисти. Историјске амбијенте и „стару” архитектуру они сагледавају као психолошке просторе, а оживљавање ових, некада познатих представа, које су потиснуте трауматичним тековинама капитализма (индустријализација, модернизација, урбано отуђење), чини *Unheimliche* у њиховим делима.⁷¹ Ово осећање „модерне анксиозности”⁷² прожима и Вучове ноћне снимке пустих градских амбијената и празних објеката, као и његове фотографије архитектуре – спратних грађевина са затвореним прозорским и вратним оквирима, који одају утисак да у њима нико не борави (кат. бр. 15, 16) или празног унутрашњег дворишта у којем присуство људи одаје само веш који се суши на спратовима (кат. бр. 14).

Мотив смрти

У фотографској пракси Стевана Живадиновића – Вана Бора, једног од најинтригантнијих аутора у београдском надреализму, *Das Unheimliche* се открива, као код Атжеа и Буафара, у представама урбаних простора који се на његовим фотографијама разоткривају као историјске локације и симболични топоси колективног памћења.⁷³ Две чувене Борове фотографије из 1935. године, *Два минута пре злочина (Милица С. Лазовић као сенка)* (кат. бр. 73) и *Један минут пре убиства* (кат. бр. 72), представљају полунапуштени подвожњак на Дорћолу; простор на њима испуњава једна особа, односно две људске фигуре. Фотографије су пажљиво изрежиране тако да изгледају као пар филмских кадрова.⁷⁴ Два масивна зида која оивичавају пут на коме се налазе фигуре формирају две главне композиционе линије које се простиру ка хоризонту обе слике. Два хоризонта на Боровим фотографијама означавају контраст који је обележавао Београд тридесетих година 20. века. На фотографији *Два минута пре злочина (Милица С. Лазовић као сенка)*, где је поглед ка Дубровачкој улици, види се мешавина разнородних грађевинских стилова – приземних кућа у турском

⁶⁵ М. Тодић, *Немојте: уметност надреализма*, 57.

⁶⁶ D. Bate, *нав. дело*, 107.

⁶⁷ Валтер Бењамин је 1931. године Атжеове фотографије Париза назвао претечом надреалистичке фотографије: W. Benjamin, *A short history of photography*, 20, преузето са: https://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Photography.pdf

⁶⁸ М. Ђук, *нав. дело*, 60–75; С. Raymond, *нав. дело*, 41–71.

⁶⁹ М. Ђук, *нав. дело*, 63.

⁷⁰ С. Raymond, *нав. дело*, 41–71.

⁷¹ Н. Foster, *нав. дело*, 157–192.

⁷² М. Ђук, *нав. дело*, 62.

⁷³ *Истио*. Ауторка анализира овај феномен и кроз фотографску праксу савременог немачког уметника Томаса Деманда (Thomas Demand): Исто, 67–72. S. Bahun, „History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis”, у: *Historical Modernisms. Time, History and Modernist Aesthetics*, ed. by Jean-Michel Rabaté and Angeliki Spiropoulou, London: Bloomsbury Academic, 2022, 215–233.

⁷⁴ М. Тодић, *Немојте: уметност надреализма*, 62; S. Bahun, *нав. дело*, 220.

стилу, двоспратних барокних грађевина и модерних зграда – које представљају назнаке „архитектонске репресије” која је захватила и Београд у првим послератним деценијама. Хоризонт на другој фотографији, која је окренута ка Дунаву (*Један минут пре убиства*), заузима ненастањено приобаље и недавно конструисани канал. „Злочин” из наслова одсутан је са Борових фотографија, али он одзвања у изненађујућој празнини урбаног простора, у игри геометријских линија и облика, таме и светлости⁷⁵, у чему је препозната блискост с Атжеовим фотографијама пустих париских улица.⁷⁶ За разлику од Атжеа, Бор се фокусира на људско биће и (могући) напад на људско биће, а његове фотографије позивају на интеракцију. Композиција и крупни план на фотографији *Два минута пре злочина (Милица С. Лазовић као сенка)* увлаче гледаоца у овај prizor, док девојка на фотографији *Један минут пре убиства* изгледа као да је у интеракцији с неким ко је испод или с друге стране моста, док јој прилази пролазник, кога она још увек не опажа. Пажљива просторна поставка учесника у Боровом делу поставља гледаоца у позицију не само сведока злочина већ такође, хипотетички, извршиоца или спасиоца.⁷⁷ Локација коју Бор бира као сценографију својих фотографија представља градски простор дуге и бурне историје. Поједини њени делови, везани за страдање и смрт, који су дуго били *сакривени*, поново су *откривени* управо у време настанка фотографија и морали су бити познати и њиховом аутору. У близини дорћолског подвожњака 1935. године је откопана хеленистичка некропола с „улазом” у Хад и храм посвећен грчкој богињи Хекати,⁷⁸ а у априлу 1934. године радници који су учествовали у градњи подвожњака откопали су скелете војника који су безуспешно бранили Београд против Централних сила у одлучујућој бици Првог светског рата.⁷⁹ Као Буафарове у *Нађи*,⁸⁰ и Борове фотографије, снимљене на локацији која је од антике прожета атмосфером смрти, указују на трагичне догађаје из недавне прошлости, али наговештавају и оне једнако стравичне који ће се десити у блиској будућности: испод моста који је Бор представио на фотографијама ће неколико година касније, 1941, проћи велика група Јевреја и Рома, спроведена с Дорћола ка железничкој станици или злогласном логору Бањица, на путу ка сигурном страдању и изгледној смрти.⁸¹

Мотиви везани за смрт присутни су и на другим Боровим фотографијама. Смрт, и све појаве у вези с њом (лешеви, оживљени мртваци, духови...), према Фројду, изазивају код већине људи снажно осећање *Das Unheimliche*, што он тумачи као стални повратак исконског страха од смрти, субјективног осећања које се у истом облику понавља од примитивних времена.⁸² Борове фотографије *Гробље I (Цавтат)* (кат. бр. 66), *Гробље II (Цавтат)* (кат. бр. 67) и *Гробље III (Сен Тропе)* (кат. бр. 68), све из 1931, као и три фотографије *Сен Тропе (Saint Tropez)* из 1932. (кат. бр. 69–71), приказују места директно везана за смрт. О Боровим крајње личним доживљајима ових простора, који су естетски уобличени путем фотографског медија, сведоче његова писма упућена Марку Ристићу и Кочи Поповићу (1908 –1992). „Поморско гробље”, мотив три фотографије *Сен Тропе*, изазвало је код Бора врхунско естетско искуство, које асоцијативно везује за надреализам, о чему одушевљено пише Ристићу у августу 1931:

⁷⁵ *Истио*, 221.

⁷⁶ S. Bahun-Radunović, „The Value of the Oblique (Notes on Relational Funhouses, Historical Occlusions, and Serbian Surrealism”, у: *The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism*, ed. by Sanja Bahun-Radunović and Marinos Pourgouris, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, 43–44; S. Bahun, „History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis”, 222.

⁷⁷ S. Bahun-Radunović, „The Value of the Oblique (Notes on Relational Funhouses, Historical Occlusions, and Serbian Surrealism”, 44; S. Bahun, „History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis”, 222.

⁷⁸ S. Bahun, „History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis”, 221.

⁷⁹ *Истио*, 222.

⁸⁰ D. Bate, *нав. дело*, 91–97.

⁸¹ S. Bahun, „History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis”, 229.

⁸² S. Freud, *нав. дело*, 148–149.

„ ... У осталом и овај Сит. Тройез и све што се дешава у њему има тако нешто невероватно, није ни лудо, ни халуцинирано, ни нељудски, има једну стварну фантастику, дивних жена, дивних једрилица, јахта. Невероватне ствари се могу видети, као тај *cimetière marin* пошитоно луд, Дали, Макс Ернст, и шопеми у исти мах. Па онда бескрајни пожари шума проширени стравним ветром сумарени са робовима, док свети исује са обале. И увек долађају, који превазилазе моћ преживљавања. Самоће тошова нема. Није човек луд него су долађају невероватни. Шаљем ти неколико фотграфиа, да видиш да све ово није имитација ... ”⁸³

На Борову фасцинацију гробљима и њиховом мистичном атмосфером упућује његово писмо из Цавтата Кочи Поповићу, написано неколико месеци раније (јануар 1931):

„Овде може да буде лепо, али има увек нешто, што одузима мистериозност, што умањује, хоћу да кажем јер мистерија има досиа. Има једно гробље са маузолејом, (на ком је црни анђео) на узвишци једног риа; поред мора између борова иде леи пуи за шешњу око риа испод гробља. Кад се с шој пуиа посмаира, гробље и маузолеј пред вече, изгледа сасвим шајансивено. Између пуиа и гробља полако се гижу подигани *terrains vagues*, са по којим чемпресом. Како има пуиа и зидова, никад се не може прегледаи цео *terrain vague* и видети да ли има коиа шу, или макар који црни пас. Шшшшшшш јако Конан Дојловски, и у сваком случају културан, али врло снажан нарочито, кад се појави сасвим сребрн месец. Стрaшно је ошеш кад се иде испити пуишем у подне у сред сунца, ошеш нема ниде никој, с времена на време погледам да ли се види маузолеј који је често сакривен зидовима и шрском, и онда сасвим неочекивано видим црној анђела, само њеа како лебди изнад једног зида, и узалуд идем напред, видим дуго само њеа. Сећам се Фауста на филму кад се ђаво разаспре над трагом. Ово је још дивније можда јер је у пуном сунцу, као куиа код *Nosferatu*-а. Има још много таквих ствари, али ово је једно место, које никад не прашиа...”⁸⁴

Борове фотографије гробља у Цавтату настале су у потпуно другачијијој атмосфери од оне из Сен Тропеа, обојеној расположењем које Ристић у одговору на Борово писмо (фебруар 1931), чији делови следе, назива „меланхоличним”⁸⁵:

„Драги Марко, Мислио сам да сам се смирио. Мислио сам да једна аисорпција своје личности у један свештан покреш доноси неизбежно јадно одстрањивање акутних осећања. Да ти право кажем шша је: не знам шша се са мног дешава, али ми је стрaшно шешко. Као некада. А мислио сам – кад се човек одрекне једанпуи за увек своје личности и свеа што је везано за појам индивидуалној прошешта и аваншуре, да је онда зашпићен од таквих депресија, рецимо од очајања. Али ево већ неколико дана са мног никако не иде. За столом се једва држим, не једем скоро нишшш, а куварици је жао, кад се деси да једно јело ни не дошакнем. Међушшм мени се деси да га ни не примешшм. Неспособан сам да ма шша радим, и шо је разлој што ти пишеш. Не могу ишак цео дан да се шешам...”⁸⁶

Анализи мотива смрти, манифестацији концепта *Das Unheimliche*, која је најчешће присутна у Боровим радовима, евидентно као одраз личних осећања и расположења, додајемо и портрет

83 Писмо Вана Бора Марку Ристићу од 21. 8. 1931, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

84 Писмо Вана Бора Кочи Поповићу од 21. 1. 1931, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Лепе Перовић, 1603, кутија 31.

85 Писмо Марка Ристића Вану Бору од 8. 4. 1931, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

86 На крају писма Бор закључује шта је стварни разлог оваквог осећања: „Најзад ја знам зашто сам тако упропашћен: *la répression externe de la sexualité* ...”: Писмо Вана Бора Марку Ристићу од 23. 2. 1931, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

загребачког позоришног редитеља Владимира Хабунека (1906–1994), објављен у алманаху *Немогуће*⁸⁷ : портрет затворених очију и полуотворених уста, који прати текст „снимак главе В. Х. на плану иманентне смрти”, очигледна је симулација овог стања.

На крају разматрања односа психоаналитичког концепта *Das Unheimliche* и фотографије у београдском надреализму, требало би упутити и на ранија психоаналитичка читања радова Вана Бора,⁸⁸ као и на његову преписку, сачувану у архивским заоставштинама Марка Ристића и Коче Поповића која, поред објављених текстова, указује на Борово интензивно интересовање за ову дисциплину. Посебно је интересантно писмо упућено Кочи Поповићу 1929. године,⁸⁹ у коме даје психоаналитичко тумачење личности свог пријатеља, у чијем светлу би се могао тумачити и Боров фотографски портрет Коче Поповића из 1932. године.

Das Unheimliche се појављује као једна од парадигми која повезује трауматични период након завршетка Првог светског рата, у коме се одвијала надреалистичка активност, са савременим, постпандемијским тренутком, који је обележен, с једне стране, убрзаним технолошким развојем, а с друге, драстичним политичким, друштвеним и економским потресима који доводе до растуће анксиозности међу највећим делом човечанства. Осећање *Das Unheimliche* у савременом свету може се повезати с појавама попут „архитектонске репресије” којој су у све већој мери изложена урбана језгра или сталним осећањем присуства смрти, изазваним пандемијом и перманентним ратним сукобима, а можда је најјасније сублимирано у односу људи према генеративној вештачкој интелигенцији (GAI)⁹⁰, области која из дана у дан бележи убрзани развој, а која се перципира као неживо, али интелигентно постојање, „двојник” људског, које представља претњу човечанству и „предсказивач” његове смрти, на сличан начин на који су у време надреалистичке активности представљане, у филмским екранизацијама легенди и романа, нељудска створења, попут Голема или Носфератуа. Паралеле између два историјска тренутка су бројне и отварају простор за даља тумачења уметности надреализма и коришћења надреалистичких искустава, у светлу њихових сталних актуелности.

87 „Мистерија људске главе”, *Немогуће*, 99; М. Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 62–63.

88 Д. Сретеновић, „Борово сликарство чежње”, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 100–137.

89 Писмо Вана Бора Кочи Поповићу од 24. 3. 1929, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Лепе Перовић, 1603, кутија 31. Захваљујем се колегиници МА Александри Мирчић, шефици Одељења за уметничку документацију Музеја савремене уметности, која ми је указала на ово писмо.

90 F. “Bifo”Berardi, *нав. гело*.

Литература:

Ades, Dawn. „Photography and The Surrealist text”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L`amour fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 153 –192.

Bart, Rolan. *Svetla komora: nota o fotografiji*, Beograd: Rad, 2004.

Bate, David. *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003.

Bahun-Radunović, Sanja. „The Value of the Oblique (Notes on Relational Funhouses, Historical Occlusions, and Serbian Surrealism)”, у: *The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism*, ed. by Sanja Bahun-Radunović and Marinos Pourgouris, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, 26 –52.

Bahun, Sanja. „History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis”, у: *Historical Modernisms. Time, History and Modernist Aesthetics*, ed. by Jean-Michel Rabaté and Angeliki Spiropoulou, London: Bloomsbury Academic, 2022, 215 –233.

Bahun, Sanja. *Modernism and Home*, публикација у штампи.

Benjamin, Walter. „Nadrealizam, poslednji trenutni snimak evropske inteligencije”, у: *Eseji*, Beograd: Nolit, 1972, 258 –273.

Benjamin, Walter. *A short history of photography*, 20, преузето са: https://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Photography.pdf

Berardi, Franco. „Bifo”. „Unheimlich: The Spiral of Chaos and the Cognitive Automaton”, *e-flux*, март 2023.

Krauss, Rosalind. „The Photographic Conditions of Surrealism”, *October*, Vol. 19 (Winter, 1981), 3 –34.

Krauss, Rosalind. „Photography in the Service of Surrealism”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L`amour fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 13–54.

Krauss, Rosalind. „Corpus Delicti”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L`amour fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 55 –112.

Krauss, Rosalind E. „Uncanny”, у: Y-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless: A User`s Guide*, New York: Zone Books, 1997, 192 –197.

Livingston, Jane. „Man Ray and Surrealist Photography”, у: R. Krauss, J. Livingston, *L`amour fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, 113 –152.

Masschelein, Anneleen. „The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 35, No. 1 (March 2002), 53 –68.

Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, New York: State University of New York Press, 2011.

Radwan, Nadia. „The Uncanny of Everyday Life”, у: *Surrealism Beyond Borders*, by Stephanie d’Alessandro, Matthew Gale, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021, 260 –269.

Raymond, Claire. *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Palgrave Macmillan: Cham, 2019.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*, Routledge, New York 2003.

Сретеновић, Дејан. „Борово сликарство чежње”, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 100 –137.

Sretenović, Dejan. *Urnebesni klier: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Станковић, Маја. *Друга шанса*, Београд: Културни центар Београда, 2023.

Tijardović, Jasna. „Zur Fotografie von Vane Bor”, у: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, 69 –72.

Tijardović-Popović, Jasna. *Jedan minut pre ubistva*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.

Todić, Milanka. „Zur surrealistische Fotografie in Belgrad”, у: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, 63 –67.

Todić, Milanka. *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990.

Тодић, Миланка. *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.

Ćuk, Mia. „Strangely Familiar: Some Remarks on Photographic Representation of Uncanny Spaces”, у: D. Metlič, M. Ćuk (eds.), *Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Academy of Arts, 2019, 60 –75.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1993.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*, ed. Adam Phillips., trans. David McLintock, New York: Penguin Books, 2003.

Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion, 2011.

„Челуост дијалектике”, у: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 2 –46.

Архивска грађа:

Сан Вана Бора (1928), Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд, кутија LXXVI.

Писмо Вана Бора Кочи Поповићу од 24. 3. 1929, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Лепе Перовић, 1603, кутија 31.

Писмо Николе Вуча Марку Ристићу од 17. фебруара 1930, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

Писмо Вана Бора Кочи Поповићу од 21. 1. 1931, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Лепе Перовић, 1603, кутија 31.

Писмо Вана Бора Марку Ристићу од 23. 02. 1931, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

Писмо Марка Ристића Вану Бору од 8. 4. 1931, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

Писмо Вана Бора Марку Ристићу од 21. 8. 1931, Заоставштина Марка Ристића, Архив САНУ, Београд.

КАТАЛОГ

CATALOGUE

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY

Фотопрографија у београдском надреализму

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY

Фотопрографија у београдском надреализму

ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ

Photography in Belgrade Surrealism

ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ

Photography in Belgrade Surrealism

1. *Бетовен I*
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија, 6.9 x 4.5 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Beethoven I
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 6.9 x 4.5 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



2. *Бетовен II*
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија, 6.8 x 4.4 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Beethoven II
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 6.8 x 4.4 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



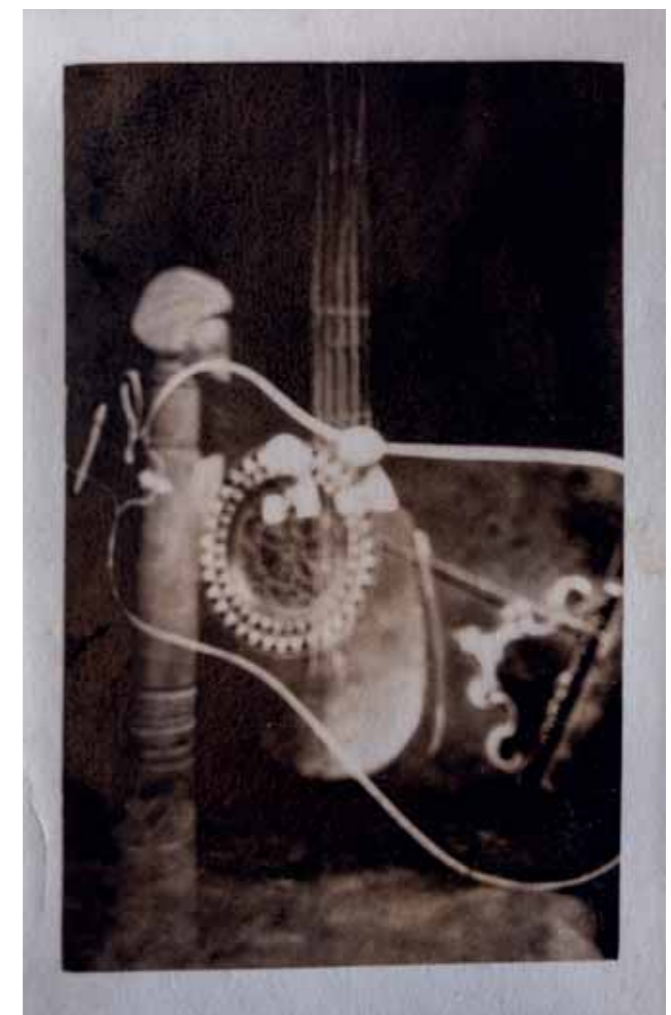


3. *Без назива*
Париз, 1926 –29.
Сребро желатинска фотографија, 4.6 x 7.2 cm,
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Untitled
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 4.6 x 7.2 cm,
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York

4. *Афрички инструменти*
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија
7 x 4,5 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

African instruments
Paris, 1926-29
Gelatin silver print
7 x 4.5 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



5. Без назива
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија, 6,9 x 4,5 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Untitled
Paris, 1926-29
Gelatin silver print , 6.9 x 4.5 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



6. *Ајфелов шоран*
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија, 6,9 x 4,4 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

The Eiffel Tower
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 6.9 x 4.4 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



7. *Без назива*
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија
4,2 x 6,7 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Untitled
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 4.2 x 6.7 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



8. *Без назива*
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија, 4,5 x 6,7 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Untitled
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 4.5 x 6.7 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York



9. Кров над прозором

Париз, 1926.

Сребро желатинска фотографија, 6.8 x 4.4 cm

Из албума с фотографијама Николе Вуча

Бека Вучо, Њујорк

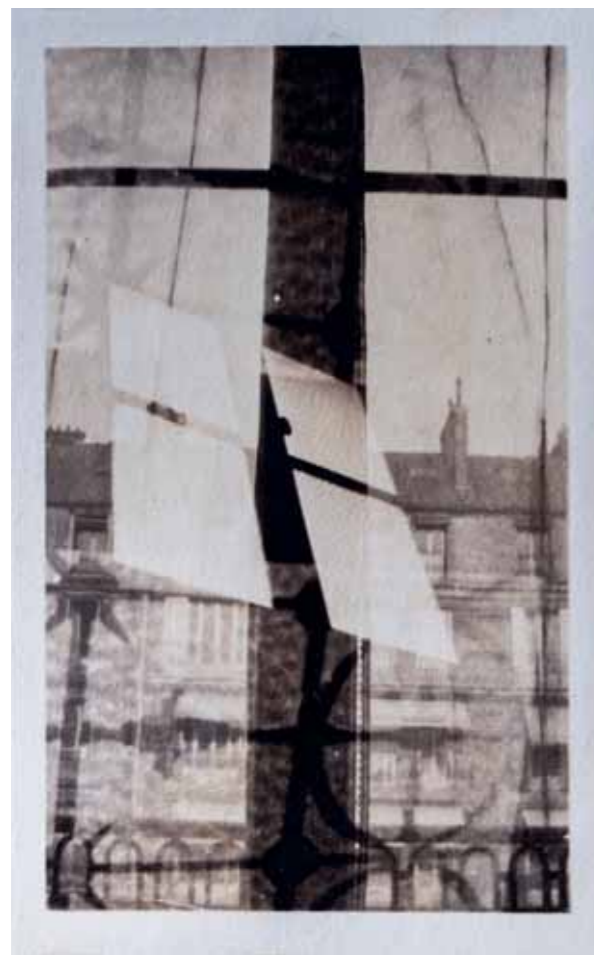
The roof over the window

Paris, 1926

Gelatin silver print, 6.8 x 4.4 cm

From the album of photographs by Nikola Vučo

Beka Vučo, New York



10. Без назива

Париз, 1926–29.

Сребро желатинска фотографија, 4.5 x 6.9 cm

Из албума с фотографијама Николе Вуча

Бека Вучо, Њујорк

Untitled

Paris, 1926-29

Gelatin silver print, 4.5 x 6.9 cm

From the album of photographs by Nikola Vučo

Beka Vučo, New York

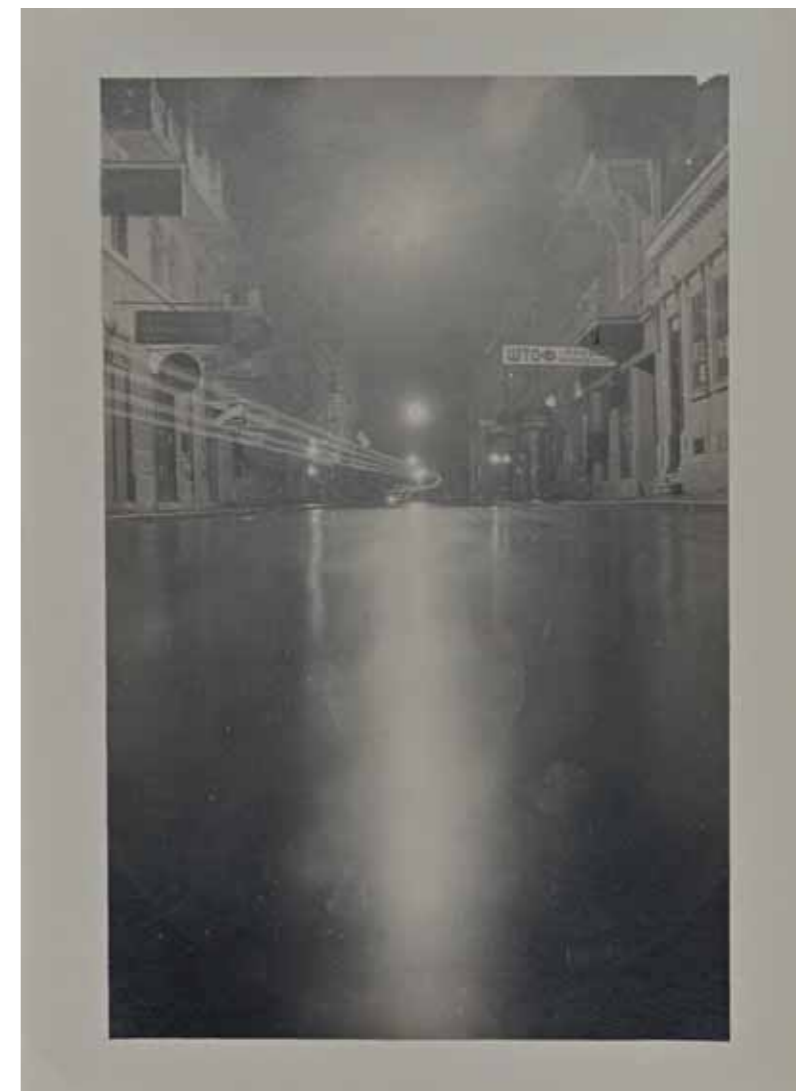


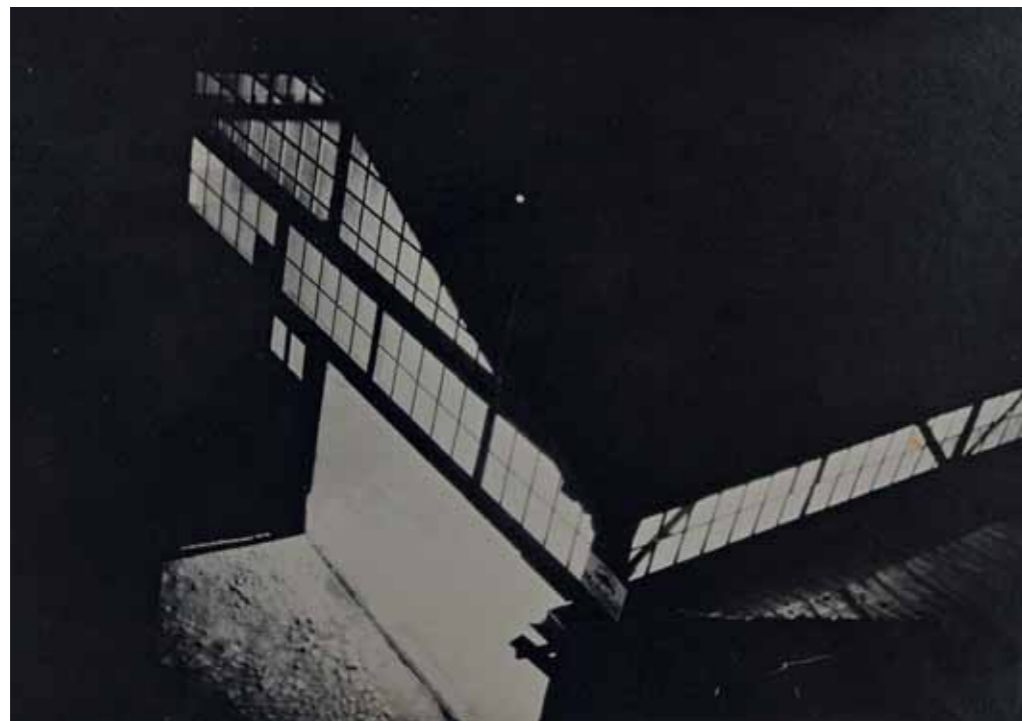
11. Без назива
Париз, 1926–29.
Сребро желатинска фотографија, 3,8 x 6,2 cm
Из албума с фотографијама Николе Вуча
Бека Вучо, Њујорк

Untitled
Paris, 1926-29
Gelatin silver print, 3.8 x 6.2 cm
From the album of photographs by Nikola Vučo
Beka Vučo, New York

12. Београд
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија, 15,8 x 11,1 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21796
Легат Јелене Јовановић

Belgrade
Belgrade, 1930
Gelatin silver print, 15.8 x 11.1 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21796
Legacy of Jelena Jovanović





13. Гаража ноћу
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија, 11 x 14,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21789
Легат Јелене Јовановић

The Garage at Night
Belgrade, 1929
Gelatin silver print, 11 x 14.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21789
Legacy of Jelena Jovanović

14. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија, 14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21803
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print, 14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21803
Legacy of Jelena Jovanović





15. Без назива
Београд, 1930.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15943
Поклон Николе Вуча

Untitled
Belgrade, 1930
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15943
Bequeathed by Nikola Vučo



16. Без назива
Београд, 1930.
Филм, негатив, 14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15969
Поклон Николе Вуча

Untitled
Belgrade, 1930
Negative, film, 14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15969
Bequeathed by Nikola Vučo

17. Без назива
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија, 15 x 10 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21797
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1930
Gelatin silver print, 15 x 10 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21797
Legacy of Jelena Jovanović





18. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија, 14,8 x 9,8 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21784
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print, 14.8 x 9.8 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21784
Legacy of Jelena Jovanović



19. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија, 13,8 x 8,5 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21779
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print, 13.8 x 8.5 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21779
Legacy of Jelena Jovanović

20. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија, 15,8 x 10,9 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21785
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print, 15.8 x 10.9 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21785
Legacy of Jelena Jovanović

21. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија, 13,7 x 8,8 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21798
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print, 13.7 x 8.8 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21798
Legacy of Jelena Jovanović



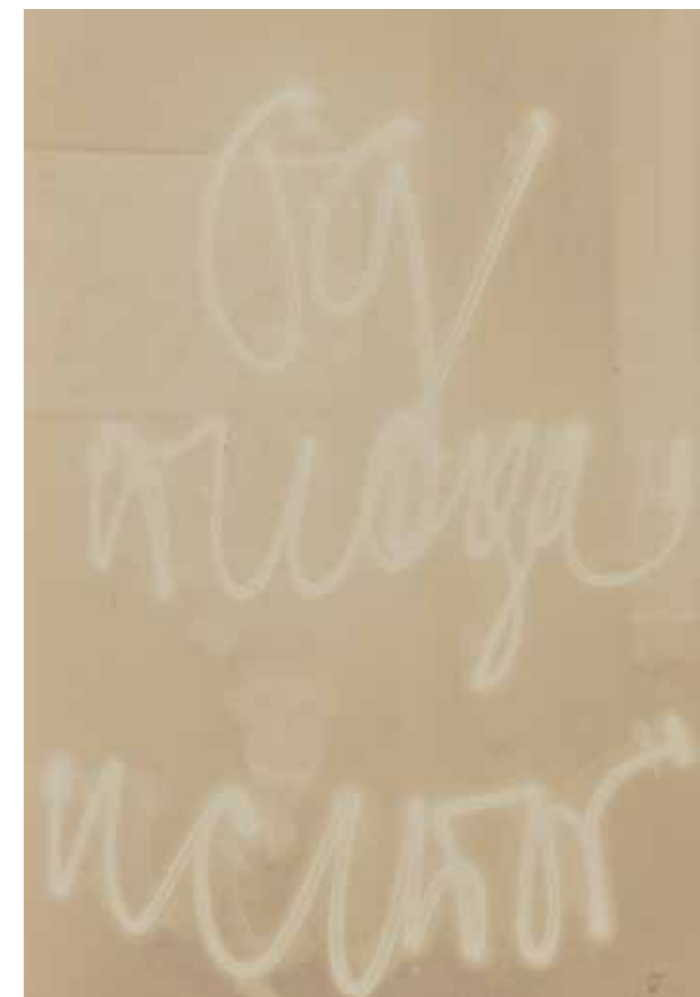
22. *Без назива*
Београд, 1929.
Филм, негатив, 14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15964
Поклон Николе Вуча

Untitled
Belgrade, 1929
Film, negative, 14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15964
Bequeathed by Nikola Vučo



23. *Без назива*
Београд, 1929.
Филм, негатив, 14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15979
Поклон Николе Вуча

Untitled
Belgrade, 1929
Film, negative, 14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15979
Bequeathed by Nikola Vučo



24. *Ог писца исиої*
Београд, 1929–30.
Сребро желатинска фотографија, 14 x 8,8 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21780
Легат Јелене Јовановић

From the Same Writer
Belgrade, 1929/30
Gelatin silver print, 14 x 8.8 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21780
Legacy of Jelena Jovanović



25. Без мере
 Београд, 1929.
 Сребро желатинска фотографија
 15,6 x 10,5 cm
 Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21807
 Легат Јелене Јовановић

Without measure
 Belgrade, 1929
 Gelatin silver print, 15.6 x 10.5 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21807
 Legacy of Jelena Jovanović



26. Без назива
 Београд, 1929.
 Филм, негатив, 14,7 x 9,7 cm
 Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15960
 Поклон Николе Вуча

Untitled
 Belgrade, 1929
 Film, negative, 14.7 x 9.7 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15960
 Bequeathed by Nikola Vučo



27. Без назива
 Београд, 1929.
 Сребро желатинска фотографија, 14,5 x 9,8 cm
 Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21794
 Легат Јелене Јовановић

Untitled
 Belgrade, 1929
 Gelatin silver print, 14.5 x 9.8 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21794
 Legacy of Jelena Jovanović



28. *Без назива*
Београд, 1929–30.
Сребро желатинска фотографија, 8,7 x 13,5 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21782
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929/30
Gelatin silver print, 8.7 x 13.5 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21782
Legacy of Jelena Jovanović



29. *Без назива*
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
13,8 x 8,9 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21781, Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
13.8 x 8.9 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21781, Legacy of Jelena Jovanović



30. *Без назива*
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
9,9 x 15 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21808
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
9.9 x 15 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21808
Legacy of Jelena Jovanović



31. *Човек-велосипед (1)*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
12 x 8,3 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21786
Легат Јелене Јовановић

Man - Bicycle (1)
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
12 x 8.3 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21786
Legacy of Jelena Jovanović



32. *Човек-велосипед (2)*
Београд, 1929.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15975
Поклон Николе Вуча

Man - Bicycle (2)
Belgrade, 1929
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15975
Bequeathed by Nikola Vučo



33. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
13,7 x 8,9 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21792
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
13.7 x 8.9 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21792
Legacy of Jelena Jovanović



34. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,3 x 9,6 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21793
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14.3 x 9.6 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21793
Legacy of Jelena Jovanović



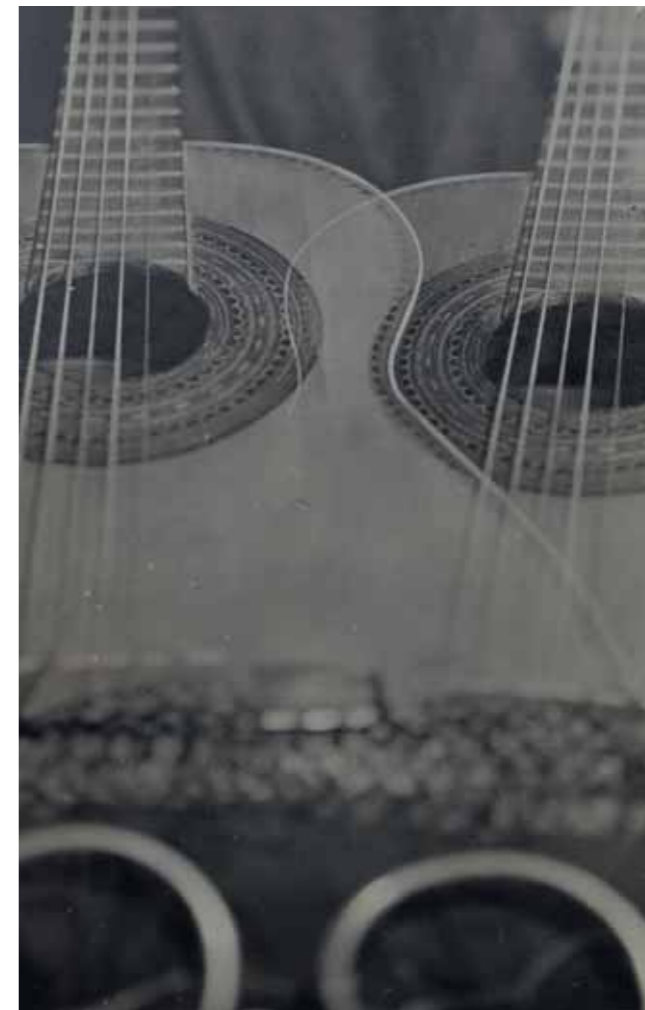
35. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,4 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21778
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14.4 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21778
Legacy of Jelena Jovanović



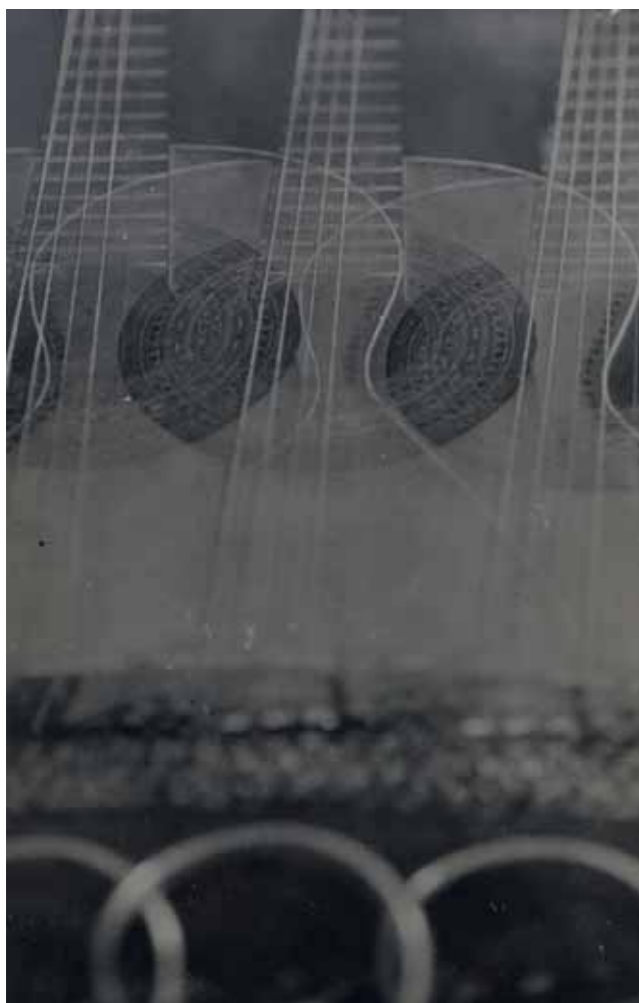
36. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,4 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21802
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14.4 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21802
Legacy of Jelena Jovanović



37. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
16 x 10,8 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21804
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
16 x 10.8 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21804
Legacy of Jelena Jovanović



38. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
15,7 x 10,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21805
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
15.7 x 10.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21805
Legacy of Jelena Jovanović



39. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,5 x 9 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21787
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14.5 x 9 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21787
Legacy of Jelena Jovanović



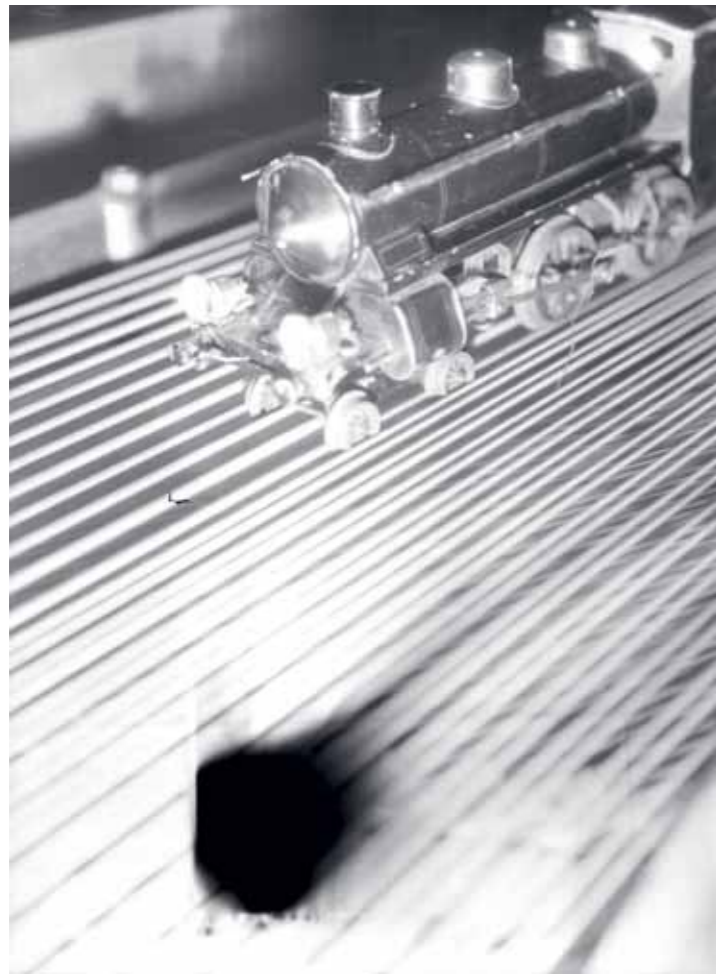
40. *Без назива*
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
15,7 x 11 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21783
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
15.7 x 11 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21783
Legacy of Jelena Jovanović



41. *Без назива*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14 x 7,2 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21790
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14 x 7.2 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21790
Legacy of Jelena Jovanović



43. Задржано бекство надстварности
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,5 x 9,5 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20212
Легат Јелене Јовановић

The Arrested Flight of Surreality
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14.5 x 9.5 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20212
Legacy of Jelena Jovanović

42. Златни пресек обмане
Београд, 1930.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15978
Поклон Николе Вуча

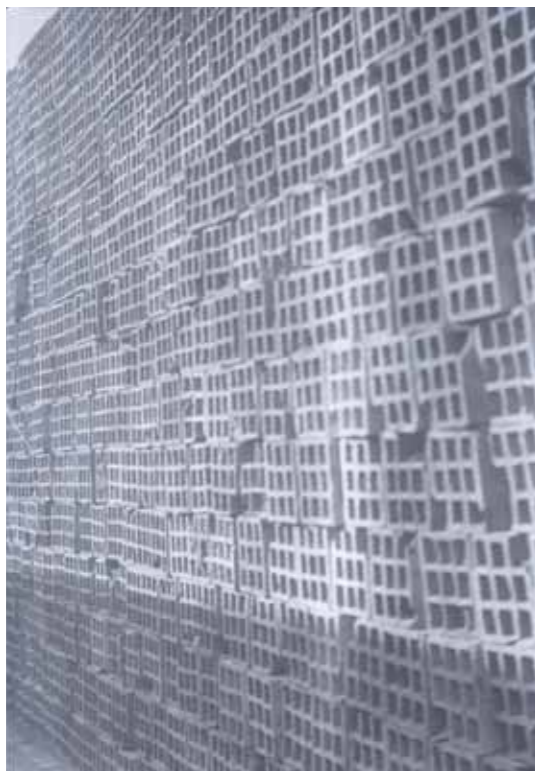
The Golden Section of Deception
Belgrade, 1930
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15978
Bequeathed by Nikola Vučo





44. Ми немамо кога да убеђујемо
Београд, 1930.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15970
Поклон Николе Вуча

We Need Not Convince Anyone
Belgrade, 1930
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15970
Bequeathed by Nikola Vučo



45. Зид агностицизма
Париз, 1929.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15971
Поклон Николе Вуча

The Wall of Agnosticism
Paris, 1929
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15971
Bequeathed by Nikola Vučo



46. Без назива
Париз (?), 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,6 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21788
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Paris (?), 1929
Gelatin silver print
14.6 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21788
Legacy of Jelena Jovanović

47. Без назива (Јелка Вучо)
Београд, 1929.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15962
Поклон Николе Вуча

Untitled (Jelka Vučo)
Belgrade, 1929
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15962
Bequeathed by Nikola Vučo



48. Без назива
Београд, 1929.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15959
Поклон Николе Вуча

Untitled
Belgrade, 1929
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15959
Bequeathed by Nikola Vučo



49. Без назива (Јелка Вучо)
Београд, 1929–30.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15958
Поклон Николе Вуча

Untitled (Jelka Vučo)
Belgrade, 1929/30
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15958
Bequeathed by Nikola Vučo

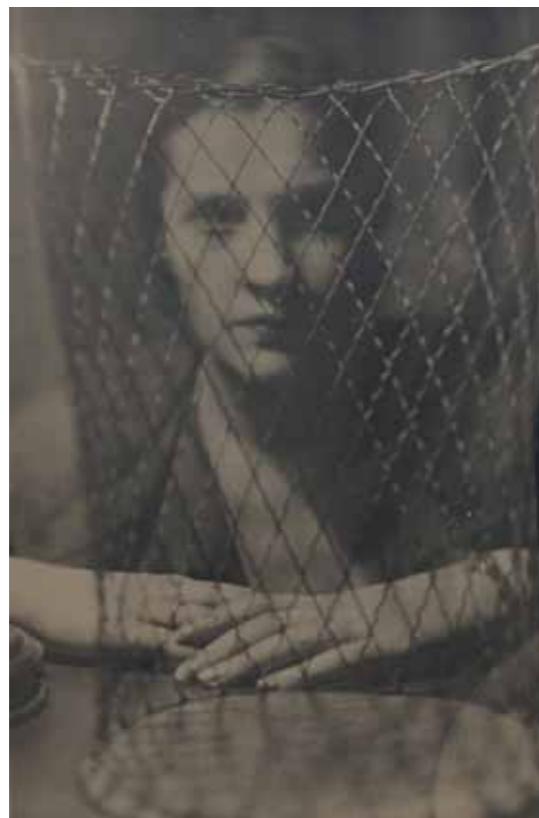


50. Без назива (Јелка Вучо)
Београд, 1929–30.
Филм, негатив
14,7 x 9,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15952
Поклон Николе Вуча

Untitled (Jelka Vučo)
Belgrade, 1929/30
Film, negative
14.7 x 9.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15952
Bequeathed by Nikola Vučo



51. Без назива (Јелка Вучо)
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
15 x 10,5 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21809
Легат Јелене Јовановић



Untitled (Jelka Vučo)
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
15 x 10.5 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21809
Legacy of Jelena Jovanović



52. Без назива (Јелка Вучо)
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
15,8 x 10,7 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21806
Легат Јелене Јовановић

Untitled (Jelka Vučo)
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
15.8 x 10.7 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21806
Legacy of Jelena Jovanović



53. Без назива
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
14,4 x 10 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21795
Легат Јелене Јовановић

Untitled
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
14.4 x 10 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21795
Legacy of Jelena Jovanović



54. *Без назива (Лула Виџо)*
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
15,7 x 11,1 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21791
Легат Јелене Јовановић

Untitled (Lula Vičo)
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
15.7 x 11.1 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21791
Legacy of Jelena Jovanović



55. *Без назива (Марко Ристић)*
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
15,1 x 11 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21799
Легат Јелене Јовановић

Untitled (Marko Ristić)
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
15.1 x 11 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21799
Legacy of Jelena Jovanović



56. *Без назива (Ауџиопретреш)*
Београд, 1930.
Сребро желатинска фотографија
15,9 x 11 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21801
Легат Јелене Јовановић

Untitled (Self-portrait)
Belgrade, 1930
Gelatin silver print
15.9 x 11 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21801
Legacy of Jelena Jovanović



57. *Без назива (Ауџиопретреш)*
Београд, 1929.
Сребро желатинска фотографија
15,9 x 11 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21800
Легат Јелене Јовановић

Untitled (Self-portrait)
Belgrade, 1929
Gelatin silver print
15.9 x 11 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21800
Legacy of Jelena Jovanović



58. *Без назива (Аутопортрет)*
Београд, 1930.
Филм, негатив
7 x 4,5 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15981
Поклон Николе Вуча

Untitled (Self-portrait)
Belgrade, 1930
Film, negative
7 x 4.5 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15981
Bequeathed by Nikola Vučo



59. *Шева Ристић, Марко Ристић и Лула Вучо*
Београд, 1927.
Филм, негатив
7 x 4,5 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 15982
Поклон Николе Вуча

Ševa Ristić, Marko Ristić and Lula Vučo
Belgrade, 1927
Film, negative
7 x 4.5 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 15982
Bequeathed by Nikola Vučo



60. *Марко Ристић*
Врњачка Бања, 1926–28.
Сребро желатинска фотографија
5,7 x 8,2 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20203
Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić
Vrnjačka Banja, 1926/1928
Gelatin silver print, 5.7 x 8.2 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20203
Legacy of Jelena Jovanović



62. *Шева (Живадиновић) Ристић*
Врњачка Бања, 1926.
Сребро желатинска фотографија, 14 x 9 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20214
Легат Јелене Јовановић

Ševa (Živadinović) Ristić
Vrnjačka Banja, 1926
Gelatin silver print, 14 x 9 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20214
Legacy of Jelena Jovanović



63. *Шева (Живадиновић) Ристић*
Врњачка Бања, 1926.
Сребро желатинска фотографија, 14 x 9 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 21771
Легат Јелене Јовановић

Ševa (Živadinović) Ristić
Vrnjačka Banja, 1926
Gelatin silver print, 14 x 9 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21771
Legacy of Jelena Jovanović



61. *Марко Ристић и Шева (Живадиновић) Ристић*
Врњачка Бања, 1926.
Сребро желатинска фотографија, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20207
Легат Јелене Јовановић

Marko Ristić and Ševa (Živadinović) Ristić
Vrnjačka Banja, 1926
Gelatin silver print, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20207
Legacy of Jelena Jovanović



64. Cayeux-sur-mer
1928.
Сребро желатинска фотографија
6,1 x 8,6 cm
Музеј савремене уметности,
Београд, инв. бр. М 98
Легат Вана Живадиновића Бора

Cayeux-sur-mer
1928
Gelatin silver print
6.1 x 8.6 cm
Museum of Contemporary Art,
Belgrade, inv. no. M 98
Legacy of Vane Živadinović Bor



65. Dunes maritimes
1928.
Сребро желатинска фотографија
6 x 8,5 cm
Музеј савремене уметности,
Београд, инв. бр. М 99
Легат Вана Живадиновића Бора

Dunes maritimes
1928
Gelatin silver print
6 x 8.5 cm
Museum of Contemporary Art,
Belgrade, inv. no. M 99
Legacy of Vane Živadinović Bor



66. Гробље I
Цавтат, 1931.
Сребро желатинска фотографија
9 x 6,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 105
Легат Вана Живадиновића Бора

Cemetery I
Cavtat, 1931
Gelatin silver print
9 x 6.5 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 105
Legacy of Vane Živadinović Bor



67. Гробље II
Цавтат, 1931.
Сребро желатинска фотографија
9 x 6,5 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 106
Легат Вана Живадиновића Бора

Cemetery II
Cavtat, 1931
Gelatin silver print
9 x 6.5 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 106
Legacy of Vane Živadinović Bor

68. Гробље III
Сен Тропе, 1931.
Сребро желатинска фотографија
5,7 x 8 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 107
Легат Вана Живадиновића Бора

Cemetery III
Saint-Tropez, 1931
Gelatin silver print
5.7 x 8 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 107
Legacy of Vane Živadinović Bor





69. *Saint Tropez (Сен Тропе)*
 Сен Тропе, 1932.
 Сребро желатинска фотографија
 8,2 x 5,7 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 204
 Поклон Јелене Јовановић

Saint-Tropez
 Saint-Tropez, 1932
 Gelatin silver print
 8.2 x 5.7 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 204
 Gift of Jelena Jovanović



70. *Saint Tropez (Сен Тропе)*
 Сен Тропе, 1932.
 Сребро желатинска фотографија
 8,2 x 5,9 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 205
 Поклон Јелене Јовановић

Saint-Tropez
 Saint-Tropez, 1932
 Gelatin silver print
 8.2 x 5.9 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 205
 Gift of Jelena Jovanović



71. *Saint Tropez (Сен Тропе)*
 Сен Тропе, 1932.
 Сребро желатинска фотографија
 5,9 x 8,2 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 206
 Поклон Јелене Јовановић

Saint-Tropez
 Saint-Tropez, 1932
 Gelatin silver print
 5.9 x 8.2 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 206
 Gift of Jelena Jovanović



72. *Jedan minut prije ubistva*
 Београд, 1935.
 Сребро желатинска фотографија
 8,7 x 6,2 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 111
 Легат Вана Живадиновића Бора

One Minute Before the Murder
 Belgrade, 1935
 Gelatin silver print
 8.7 x 6.2 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 111
 Legacy of Vane Živadinović Bor



73. *Два минута пре злочина (Милица С. Лазовић као сенка)*
 Београд, 1935.
 Сребро желатинска фотографија
 9 x 6 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 112
 Легат Вана Живадиновића Бора

Two Minutes Before the Crime (Milica S. Lazović as a shadow)
 Belgrade, 1935.
 Gelatin silver print
 9 x 6 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 112
 Legacy of Vane Živadinović Bor

74. *Вјера Баковић Поповић*
 1931.
 Сребро желатинска фотографија
 8,5 x 6,1 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 108
 Легат Вана Живадиновића Бора

Vjera Bakotić Popović
 1931
 Gelatin silver print
 8.5 x 6.1 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 108
 Legacy of Vane Živadinović Bor



75. *Vjera Bakotić Popović*
1932–33.
Сребро желатинска фотографија
8,6 x 6,1 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 109
Легат Вана Живадиновића Бора

Vjera Bakotić Popović
1932/33
Gelatin silver print
8.6 x 6.1 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 109
Legacy of Vane Živadinović Bor



76. *Koča Popović*
1933.
Сребро желатинска фотографија
8,8 x 6,2 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 110
Легат Вана Живадиновића Бора

Koča Popović
1933
Gelatin silver print
8.8 x 6.2 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 110
Legacy of Vane Živadinović Bor



77. *Milče (Милица) Јосимовић*
1936.
Сребро желатинска фотографија
8,8 x 6 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 113
Легат Вана Живадиновића Бора

Milče (Milica) Josimović
1936
Gelatin silver print
8.8 x 6 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 113
Legacy of Vane Živadinović Bor

78. *Milče (Милица) Јосимовић*
Врњачка Бања, 1936.
Сребро желатинска фотографија
9 x 6 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 114
Легат Вана Живадиновића Бора

Milče (Milica) Josimović
Vrnjačka Banja, 1936
Gelatin silver print
9 x 6 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 114
Legacy of Vane Živadinović Bor

79. *Фотограм (1)*

Врњачка Бања, 1928. (1926?)

Фотограм

24 x 17.7 cm

Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20197

Легат Јелене Јовановић

Photogram (1)

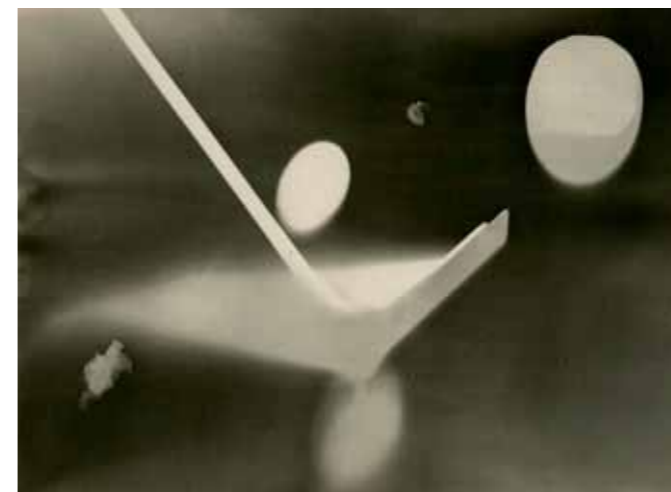
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)

Photogram

24 x 17.7 cm

Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20197

Legacy of Jelena Jovanović



80. *Фотограм (2)*

Врњачка Бања, 1928. (1926?)

Фотограм, 18 x 24 cm

Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 116

Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

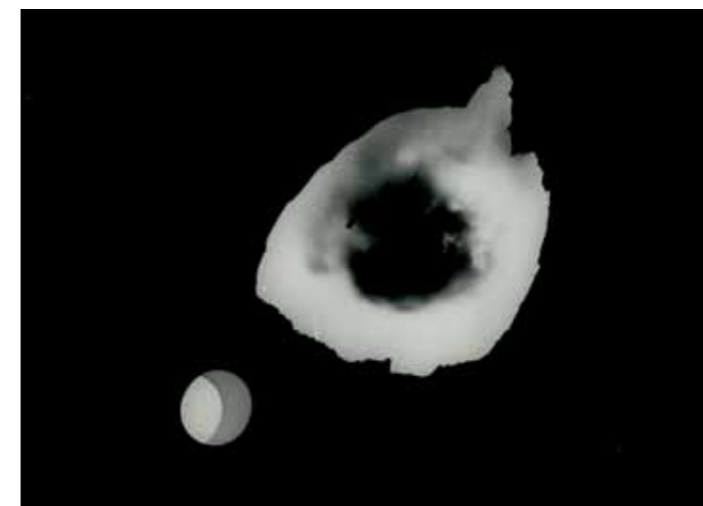
Photogram (2)

Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)

Photogram, 18 x 24 cm

Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 116

Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



81. *Фотограм (3)*

Врњачка Бања, 1928. (1926?)

Копија оригинала, 18 x 24 cm

Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 117

Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

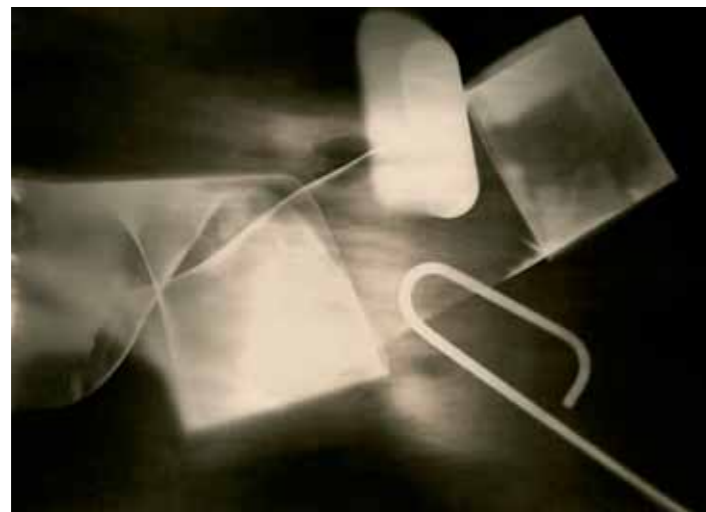
Photogram (3)

Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)

A copy of the original. 18 x 24 cm

Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 117

Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



82. *Фотограм (4)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 18 x 24 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 118
Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

Photogram (4)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 18 x 24 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 118
Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



83. *Фотограм (5)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 17,8 x 24 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 119
Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

Photogram (5)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 17.8 x 24 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 119
Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić

84. *Фотограм (6)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Копија оригинала, 18 x 24 cm
Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 120
Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

Photogram (6)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
A copy of the original, 18 x 24 cm
Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 120
Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



85. *Фотограм (7)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 17,7 x 24 cm
 Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20198
 Легат Јелене Јовановић

Photogram (7)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 17.7 x 24 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20198
 Legacy of Jelena Jovanović

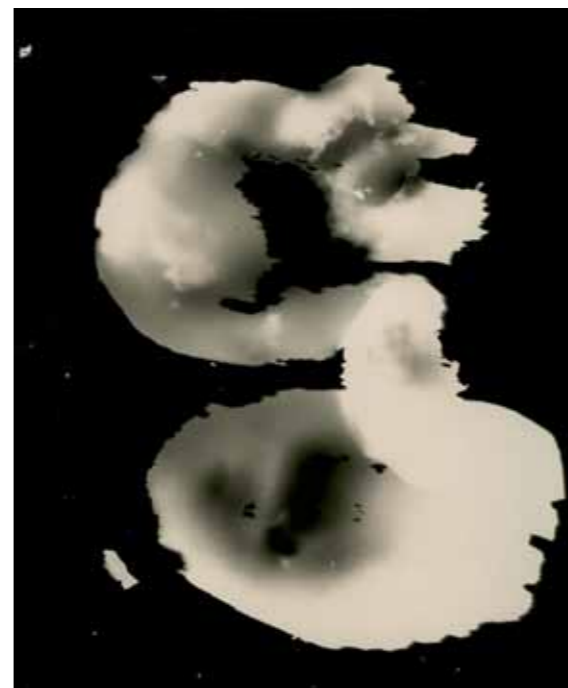
87. *Фотограм (9)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 18 x 23,8 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 123
 Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

Photogram (9)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 18 x 23.8 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 123
 Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



86. *Фотограм (8)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 18 x 24 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 122
 Легат Марка Ристића - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

Photogram (8)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 18 x 24 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 122
 Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



88. *Фотограм (10)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 18 x 21,3 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 124
 Легат Марка Ристића
 - Поклон Марка, Шеве и Маре Ристић

Photogram (10)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 18 x 21.3 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 124
 Legacy of Marko Ristić
 - Gift of Marko, Ševa and Mara Ristić



89. Душка Банац Ивановић
Vane Bor kao divљи човек
 1930.
 Сребро желатинска фотографија, 9 x 6,5 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 101
 Легат Вана Живадиновића Бора

Duška Banac-Ivanović
Vane Bor as a Wild Man
 1930
 Gelatin silver print, 9 x 6.5 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 101
 Legacy of Vane Živadinović Bor



90. Аноним
Vane Bor као астроном
 1932.
 Сребро желатинска фотографија, 8,7 x 6 cm
 Музеј савремене уметности, Београд, инв. бр. М 103
 Легат Вана Живадиновића Бора

Anonymous
Vane Bor as an Astronomer
 1932
 Gelatin silver print, 8.7 x 6 cm
 Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no. M 103
 Legacy of Vane Živadinović Bor

91. Аноним
Марко Ристић и Ване Бор
 Врњачка Бања, 1926.
 Сребро желатинска фотографија, 9 x 14 cm
 Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 20204
 Легат Јелене Јовановић

Anonymous
Marko Ristić and Vane Bor
 Vrnjačka Banja, 1926
 Gelatin silver print, 9 x 14 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 20204
 Legacy of Jelena Jovanović



92. *Фотограм (1)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21756, Легат Јелене Јовановић



Photogram (1)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21756, Legacy of Jelena Jovanović

93. *Фотограм (2)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21757, Легат Јелене Јовановић



Photogram (2)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21757, Legacy of Jelena Jovanović

94. *Фотограм (3)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21758, Легат Јелене Јовановић



Photogram (3)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21758, Legacy of Jelena Jovanović

95. *Фотограм (4)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21759, Легат Јелене Јовановић



Photogram (4)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21759
Legacy of Jelena Jovanović

96. *Фотограм (5)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21760, Легат Јелене Јовановић



Photogram (5)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21760, Legacy of Jelena Jovanović



97. *Фотограм (6)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 9 x 14 cm
 Музеј примењене уметности, Београд,
 инв. бр. 21761
 Легат Јелене Јовановић

Photogram (6)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 9 x 14 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade,
 inv. no. 21761
 Legacy of Jelena Jovanović



98. *Фотограм (7)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 9 x 14 cm
 Музеј примењене уметности,
 Београд, инв. бр. 21762
 Легат Јелене Јовановић

Photogram (7)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 9 x 14 cm
 Museum of Applied Art, Belgrade, inv. no. 21762
 Legacy of Jelena Jovanović

99. *Фотограм (8)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 14 x 9 cm
 Музеј примењене уметности,
 Београд, инв. бр. 21763
 Легат Јелене Јовановић

Photogram (8)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 14 x 9 cm
 Museum of Applied Art,
 Belgrade, inv. no. 21763
 Legacy of Jelena Jovanović



100. *Фотограм (9)*
 Врњачка Бања, 1928. (1926?)
 Фотограм, 14 x 9 cm
 Музеј примењене уметности,
 Београд, инв. бр. 21764
 Легат Јелене Јовановић

Photogram (9)
 Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
 Photogram, 14 x 9 cm
 Museum of Applied Art,
 Belgrade, inv. no. 21764
 Legacy of Jelena Jovanović



101. Фотограм (10)
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности,
Београд, инв. бр. 21765
Легат Јелене Јовановић



Photogram (10)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art,
Belgrade, inv. no. 21765
Legacy of Jelena Jovanović

102. Фотограм (11)
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности,
Београд, инв. бр. 21766
Легат Јелене Јовановић



Photogram (11)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art,
Belgrade, inv. no. 21766
Legacy of Jelena Jovanović



103. Фотограм (12)
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21767, Легат Јелене Јовановић

Photogram (12)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21767, Legacy of Jelena Jovanović



104. *Фотограм (13)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 21768, Легат Јелене Јовановић

Photogram (13)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 21768, Legacy of Jelena Jovanović



105. *Фотограм (14)*
Врњачка Бања, 1928. (1926?)
Фотограм, 9 x 14 cm
Музеј примењене уметности, Београд,
инв. бр. 23106
Легат Јелене Јовановић

Photogram (14)
Vrnjačka Banja, 1928 (1926?)
Photogram, 9 x 14 cm
Museum of Applied Art, Belgrade,
inv. no. 23106, Legacy of Jelena Jovanović

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY

Фотопрација у београдском надреализму

ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ

Photography in Belgrade Surrealism

*THE ARRESTED FLIGHT OF
SURREALITY: PHOTOGRAPHY IN
BELGRADE SURREALISM*

BILJANA JOTIĆ

-
-

***A WORD FROM THE DIRECTOR:
SURREALISM IN THE WORLD OF “ISMS”***

We live in a time exemplified by the loss of clear boundaries of artistic expressions that are theoretically and conceptually shaped by the theory of art. One of them is the term “direction” or “movement.” However, the history of art studies more avant-garde movements, that is, activisms that direct the collective creative consciousness that had occurred a century earlier. Among the numerous “isms” is Surrealism, a movement whose beginnings are linked to the name of André Breton, an artist who had integrated his drive for activism with the published *Surrealist Manifesto*.

Nurturing a relationship with collective consciousness and cooperation, the Museum of Applied Art is celebrating this centenary or 100th anniversary together with the Museum of Contemporary Art and the Institute for Literature and Art from Belgrade. Emphasizing the historical importance of the union, these three institutions, each in its own domain, point to the specifics of the principles of the Belgrade Surrealist group, which was closely related to the French movement, from whence the idea originated.

Belgrade surrealism cannot be observed without reference to the signatories of the manifesto: Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Stevan Živadinović - Vane Bor, Radojica Živanović Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović and Marko Ristić, published in the *Nemoguće - L'impossible* almanac. Moreover, while words were the starting point from which this movement arose, the artwork kept pace in the visual sense.

The exhibition *The Arrested Flight of Surreality: Photography in Belgrade Surrealism* brings together the opus of photographs by Nikola Vučo, Stevan Živadinović - Vane Bor and Marko Ristić from the museum's collections, emphasizing the importance of this heritage. With a desire for a more comprehensive atmosphere and a more enhanced experience, the exhibition, in addition to the museum pieces, also presents two albums by Nikola Vučo, owned by his daughter, Beka Vučo, and the first edition of the book *Nadja* by André Breton, which is kept in the Marko Ristić Legacy from the SASA Library collection.

With gratitude to the surrealist heritage of Belgrade,

Biljana Jotić
MA, History of Art, Curator, MAA Director

INTRODUCTION

The exhibition *The Arrested Flight of Surreality: Photography in Belgrade Surrealism* has been realized as part of the event *Activity: One Hundred Years of Surrealism*, with which the Museum of Applied Art, together with the Museum of Contemporary Art in Belgrade and the Institute for Literature and Art from Belgrade, participates in the celebration of the 100th anniversary from the publication of André Breton's *Surrealist Manifesto*, marking the beginning of the movement. Shortly after its formation in France, the ideas of surrealism spread throughout Europe, and one of the first surrealist movements was organized in Belgrade, the capital of the then Kingdom of Yugoslavia. Although the organized activity of the Belgrade Group is related to the period from 1929 to 1932, it has existed, in individual and collective form, before and after that period. From the very beginning, the group members followed the ideas and activity of the French surrealists, and soon a lively communication began to take place between them through the exchange of publications, correspondence and cooperation. The pinnacle of the collective activity of the Belgrade surrealist group was the publication of the almanac *Nemoguće – L'impossible* in May 1930, in which a manifesto was published and signed by thirteen members of the group - Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Stevan Živadinović - Vane Bor, Radojica Živanović - Noe, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović and Marko Ristić.

Although it was created primarily as a literary movement, Surrealism soon spread into the realm of the visual. As in other avant-garde movements, photography held a special place among the visual media, in which the Surrealists recognized an area for numerous possibilities of experimentation and research. Among the first visual works of Belgrade Surrealism were the photographs of Nikola Vučo, an author who was not formally a member of the group, but worked within it. His oeuvre, as well as the oeuvres of Stevan Živadinović - Vane Bor and Marko Ristić, the authors with the most significant photographic legacy within the Belgrade Surrealist group, are presented at the exhibition and in the accompanying catalogue.

The three texts in the catalogue are focused on the interpretation of different aspects of the photography of Belgrade Surrealism and on its perception in different contexts. Lovorka Magaš Bilandžić examines it in the broader context of Yugoslav photography of the same period, with a focus on its place and significance within other avant-garde tendencies; Dijana Metlić's text on the photograms of Marko Ristić and Vane Bor is aimed primarily at examining the application of automatism, one of the key surrealist principles, in their conception; and, Jelena Perać's text deals with the relationship between the psychoanalytical concept of *Das Unheimliche* and surrealist photography, pointing to the occurrence of that idea and experience in the photographs by Nikola Vučo and Vane Bor.

The exhibition presents the photographs of three authors from two museum institutions, the Museum of Applied Art and the Museum of Contemporary Art in Belgrade, where the largest part of their legacy has been preserved. Credit for the institutionalization and musealization of the surrealist photographic heritage belongs primarily to the former curators of the two Museums - Milanka Todić (MAA) and Jasna Tijardović-Popović (MoCAB). Due to their personal contacts with the authors, Nikola Vučo (M. Todić) and Vane Bor (J. Tijardović-Popović) at the end of the eighties of the 20th century, as well as with the successor of Marko Ristić, Jelena Jovanović (M. Todić) at the beginning of the 2000s, the photographic legacies of these authors were donated to the two institutions, acquiring the status of cultural assets and becoming available to the general public.

Two photography albums of Nikola Vučo, which are owned by his daughter Beka Vučo, are part of the exhibition, to which we thank for the kind donating of the items. We also express our gratitude to the SASA Library, from whose fund the first edition of the book *Nadja* by André Breton, which is kept in the Marko Ristić Legacy, was borrowed.

LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ*

-
-

FROM THE (SUR)REAL TO SURREALIST PHOTOGRAPHY – BELGRADE SURREALISM AND PHOTOGRAPHY IN THE KINGDOM OF SCRS/ YUGOSLAVIA IN THE 1920^S AND THE 1930^S

* Assoc. Prof. Lovorka Magaš Bilandžić, PhD,
University of Zagreb, Faculty of Humanities and
Social Sciences, Department of Art History

The turbulent period between the two world wars in the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia was marked by numerous contradictions visible in various aspects of political, social and cultural life: political instability and nationalist tensions, the abolition of parliamentarism and the announcement of a dictatorship (1929), the gradual impact of the repercussions of the global economic crisis, as well as the introduction of foreign trends and the intense artistic life of the main centres of the country, Zagreb and Belgrade. During the interwar years, strong connections with international artistic circles were established through personal contacts and collaborations in magazines, as well as stays of Yugoslav artists abroad (Paris, Prague, etc.). In European metropolises, numerous writers, intellectuals of various professions, theater and visual artists from different parts of the country came in contact with current trends in various areas of artistic and social-humanistic activities and activist engagement. Simultaneously with their European colleagues, they adopted and implemented the latest trends in the local context – from the most radical avant-garde visual research (Dadaism, Surrealism, Constructivism) to a wide range of post-war realisms (Magical, Critical, Neoclassicism). For the sake of easier programmatic (public) activity, artists often joined together in collectives, manifestly defining their ideological starting points, and in the late 1920s and in the first half of the 1930s, they presented them through exhibitions (e.g. the Association of Artists Zemlja) or in the form of a book or magazines, as well as through multimedia activity (the Belgrade Surrealists).

During the 1920s, the paths of the leading protagonists of Belgrade Surrealism intertwined in different ways. Authors who used photography and explored image manipulation resided in Paris interchangeably or simultaneously, and established contacts and collaboration with key representatives of French Surrealism in situ.¹ Dušan Matić studied in the French capital in 1917–1921, Stevan Živadinović (Vane Bor) from 1927, and Marko Ristić resided there from 1926–1927, (Fig. 1, 2, 3) the same as Nikola Vučo, who studied in Paris from 1921 to 1927 and shot his first photographs.² Even though Vučo was not a member of the group or a signatory of their manifesto, he was well acquainted with their program activities and concepts by way of his older brother Aleksandar Vučo and grammar school friend Marko Ristić.³ (Fig. 4) During the Parisian sojourns, Belgrade Surrealist worked in different fields, among which was an examination of the possibilities of the photographic medium in (re)presenting reality and its hidden segments. They also played with the canons of representation, as for example was the case with Vane Bor, who in Paris shot a series of staged, expressive and dramatically shadowed portraits of the future theater director Vlado Habunek,⁴ in which he examined the possibility of capturing the subconscious and the “mysteries of the human head (...) in constructed situations on the plane of immanent death.”⁵

¹ On the intertwined connections between the two Surrealisms, see in: H. Kapidžić-Osmanagić, *Serbian Surrealism and its Relations with French Surrealism (Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom)*, Sarajevo: Svjetlost, 1966; M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, Belgrade: The Museum of Applied Art, 2002.

² Information obtained from: M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, pp. 234–240.

³ M. Todić, *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990, p. 75.

⁴ In his memoirs, Habunek noted: “Constant socializing with Koča Popović. He taught me the front crawl in a swimming pool and put me in touch with the surrealists, Marko Ristić and Vanja (*sic!*) Bor, who shot a series of surrealist photographs of me.” *Vlado Habunek*, Zagreb: V&V Straža Editions, 1994, p. 34.

⁵ One of the portraits was published in: “The Mystery of the Human Head” („Misterija ljudske glave”), in: *The Impossible*, Belgrade: Surrealist Editions, 1930, p. 99.

PHOTOGRAPHY IN THE KINGDOM OF SCS/YUGOSLAVIA IN THE 1920S AND 1930S – FROM DOCUMENTING THE REAL TO EXPLORING THE SUBCONSCIOUS

The interwar years were a time of important changes in the area of photography in the Kingdom of SCS/Yugoslavia – from a shift in the positioning and affirmation of the media to researching the possibilities and repercussions of the photographic image in transposing different layers of the [sur]real. Although the representatives of Belgrade Surrealism were active outside the local photographic scene and individually experimented with the medium without joining organized platforms (clubs) or participating in exhibitions, they were well acquainted with the current events in photography in an international and national context.

During the 1920s and 1930s, there was a gradual consolidation of the organized activity of amateurs in mountaineering associations and photo clubs, as well as of professional photographers in associations and federations. Until the end of the 1920s, photoamateurs mostly photographed the beauty of natural phenomena and mountain landscapes, medium exploration took place within progressive avant-garde circles with international experience (the Belgrade Surrealists, Slovenian Constructivists), while professional photographers were dedicated to commissioned portraits, but also city scenes, nudes, theater and dance photography, social chronicles, reportages etc.⁶ Due to technical progress and less expensive equipment as well as the simplification of the photographic process, photography became easily available to the general public interested in documenting their everyday life or exploring the possibilities of photographic images. In the second half of the 1920s, Vane Bor, Nikola Vučo and Marko Ristić began examining the “documentary” and experimental potential of photography and the role of chance in its conception, querying the construction and representation of identity, revealing subconscious layers and enigmatic representations, as well as unusual aspects of reality in ordinary scenes which, when reexamined, acquired new meanings.

The *International Photography Exhibition*, which was held in April 1930 as part of the trade exposition Zagreb Fair, had a prominent role in popularizing photography in the Kingdom of Yugoslavia, introducing photographers to different trends and implementing new approaches.⁷ It presented Yugoslavian amateur and professional photographers, while a key place was dedicated to hosting the famous traveling exhibition of the Deutscher Werkbund *Film und Foto* (FiFo), whose premiere display took place a year earlier in Stuttgart. Due to the exhibition, the Yugoslav public had the opportunity to see some of the key works of the world’s leading photographer s and learn about the pluralism of approaches that marked the history of photography, as well as its widespread use in everyday life – from fine-art photography and experiments, application of photography in technology, science, botany and graphic design to reportage, film scenes, etc. The exhibited photos indicated a move away from Pictorialism towards the New Vision and New Objectivity, the manipulation of the medium in photomontages and photograms, and the exploration of the potential of the subconscious. Among

⁶ For more details on the photography in different countries of the Kingdom of SHS/Yugoslavia see in: S. Bernik (ed.), *150 Years of Photography in Slovenia: 1919–1945 (150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945)*, Ljubljana: Architectural Museum, 1990; M. Todić, *The History of Serbian Photography (1839–1940) (Istorija srpske fotografije (1839–1940))*, Belgrade: Prosveta, Museum of Applied Art, 1993; M. Tonković, “The History of Photography in Croatia” („Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj”), in: *Photography in Croatia 1848–1951*, Vladimir Maleković (ed.), Zagreb: Museum of Arts and Crafts, 1994, pp. 47–173; L. Magaš Bilandžić, “A Decade of Pluralism: Photography in the Kingdom of Yugoslavia” („Desetletje pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji”), in: Marko Jenko, Beti Žerovec (ed.), *On the Brink: The Visual Arts in The Kingdom of Yugoslavia 1929–1941*, Ljubljana: Modern Gallery, 2019, pp. 320–367.

⁷ For more about the exhibition and its influence on Yugoslav photographers, see in: L. Magaš, “Exhibition of Deutscher Werkbund *Film und Foto* at the *International Photography Exhibition* in Zagreb and Croatian Photography in the Early 1930s” (“Izložba Deutscher Werkbunda *Film und Foto* na zagrebačkoj *Međunarodnoj fotografskoj izložbi* i hrvatska fotografija početkom 1930-ih”), in: *Journal of the Institute of Art History*, 34, 2010, pp. 189–200; L. Magaš Bilandžić, “A Decade of Pluralism”, pp. 321–322, 325.

the exhibited works were Man Ray’s photograms and photographs by Eugène Atget, whose poetic approach to seemingly unimportant and marginal motifs of everyday life inspired Surrealist photography. FiFo “was essentially a manifestation of the struggle for the status of the photograph and film media, which were perceived as the pinnacle of the visual culture of the time and as a ‘new international language’”,⁸ which was applied by Vane Bor and Marko Ristić in their photograms through film narration and dissolve transition which was characteristic of avant-garde films of the time.⁹

The press also contributed to stimulating interest in photography, and articles about various technical and artistic aspects of the medium were published in theater (*Kulisa, Comoedia*) and photography magazines (*Foto Revija*). In the 1930s, these magazines also wrote on ‘new’ means of expression (photomontage and photogram),¹⁰ which the protagonists of Belgrade Surrealism already used in their photography in the second half of the 1920s.

CHALLENGES OF THE PHOTOGRAPHIC MEDIUM – THE PLURALISM OF APPROACHES IN THE WORK OF THE BELGRADE SURREALISTS

The challenges of defining Surrealist photography were pointed out by foreign authors who dealt with the topic from different angles – from the initial questions of how and why photography is at the center of Surrealism “despite the seeming contradiction between the extravagant productions of the unconscious and the documentary deadpan of the camera”¹¹ to perceiving “surrealist documentary” photography as that which “largely takes place in and around the city, where the banal and the marvellous coexist on a daily basis.”¹² The majority of authors most often considered Surrealist photography from a semiological perspective, i.e. as a linguistic sign/system.¹³ Rosalind Krauss dissected in detail the contradictions in the definition of style, automatism and the concept of perception/representation in Surrealist art (and photography) and pointed out the contradictory interpretations visible in the theoretical inscriptions of André Breton.¹⁴ She also emphasized the need for a comparative and contextual interpretation of artworks created at the same time and in the same place,¹⁵ pointing out the fact that Surrealist photography differed from contemporary examples of New Objectivity or Bauhaus photographs only in the “peculiarity” of the photographed subjects.¹⁶ Krauss stated the unsustainability of a single definition of style in heterogeneous phenomena such as Surrealist photography and identified different approaches: Jacques-André Boiffard’s “absolutely banal images” for Breton’s *Nadja*, his “less banal” straight photographs for 1929 *Documents (Gros orteil/ Big Toe)*, straight photographs that raise “certain questions about the status of the photographic evidence” through arranged visual compositions disassembled after the shooting (Hans Bellmar, Man

⁸ L. Magaš, *op. cit.*, p. 193.

⁹ M. Todić, “Surrealist Photography between Wonder and Fact” (“Fotografija nadrealizma između čuda i činjenice”), in: *Anthology of Essays by the Faculty of Dramatic Arts*, 13–14, 2008, p. 204.

¹⁰ P. Kocjančič, “Modern Photography without a Plate and Camera” (“Moderna fotografija brez plošče in kamere”), in: *Photo Review (Foto Revija)*, 6, 1932, pp. 3–4.; P. Kocjančič, “Photomontage” („Fotomontaža”), in: *Photo Review (Foto Revija)*, 1, 1933, pp. 5–6; F. Mosinger, “Photogram or Photograph without a Camera” (“Fotogram ili fotografija bez fotografskog aparata”), in: *Kulisa*, 4, 1933, p. 17.

¹¹ R. Krauss, J. Livingstone, “Preface,” in: R. Krauss, J. Livingstone, *L’Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, p. 9.

¹² I. Walker, *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2002, p. 3.

¹³ For example, Bate points out that the surreal is primarily “a type of meaning, not a type of picture,” and in his analysis he starts from the perspective of the “*enigmatic* messages” of Jean Laplanche. D. Bate, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003, pp. 21–22.

¹⁴ See in more detail in: R. Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” in: *October*, 19, 1981, pp.7–13.

¹⁵ The text begins by connecting and comparing the photographs of the Surrealist Man Ray and the Bauhaus photographer Florence Henri.

¹⁶ R. Krauss, “Photography in the Service of Surrealism,” in: R. Krauss, J. Livingstone, *L’Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, p. 24.

Ray), solarizations and photograms (rayograms) that are the “ghosts” of the photographed objects, the *brûlage* burning method of Raoul Ubac that approaches automatism and the photomontage, which, as she noted, was used less by surrealist photographers, albeit being interesting to surrealist poets who created it themselves.¹⁷

Photography played a prominent role in Surrealism – as both a medium of artistic research and expression, but also as illustration in numerous publications. In 1925, Breton wondered when photography would completely replace drawings for illustrating books and in his publications (*Nadja*, 1928; *Les Vases communications*, 1932 and *L'Amour fou*, 1937) he used photographs by Boiffard, Man Ray and Brassai, stills from films and photo documentation, while photography also played an important role in Surrealist periodicals (e.g. *La Révolution surréaliste*).¹⁸ From the very beginning, the Belgrade Surrealists realized the potential of photography, as a complementary segment to the written word, and in publications, the medium was not just an illustration of the text but rather acquired “the status and function of an autonomous work of art.”¹⁹ From the early editions, they paid attention to the photographic material that was applied in publications, which they approached in different ways. Thus, Milan Dedinac in his antipoem *Javna ptica* (Public Bird, 1926) made use of secondary utilized visual images as appropriations, which he “displaced by tearing them out of their original context” (other books and newspaper illustrations).²⁰ In the *Nemoguće/L'Impossible* almanac (1930) the photographs of Vane Bor and those of Nikola Vučo (*The Arrested Flight of Surreality*, 1929; *Wall of Agnosticism*, 1929, etc. Catal. Nos. 43, 45, functioned “as a visual manifesto of Serbian Surrealism because the language of photographic images imparted the same ideological stands as rebelliously intoned texts.”²¹

The photographs of the Belgrade Surrealists were created during the second half of the 1920s and the beginning of the 1930s, and the engagement of individual authors was quantitatively different. Ristić focused his activities on writing and editing printed editions, and his photographic experiment was reduced to a series of self-referential photograms from the 1920s, while Dušan Matić used the medium in the photomontages of the first edition of Aleksandar Vučo's poem *Podvizi družine “Pet petlića”* (The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang, 1933). On the other hand, the body of photographs by Vane Bor and Nikola Vučo is significantly larger and shows the authors' interest in exploring the (in)visible aspects of objective reality, penetrating the subconscious and fathoming the layers beyond the real, physical world. The range of Bor's motifs extends from his experimental photograms with a crushed glass bottle in which he played with optical sensations as a result of a directed randomness to ‘documentary’ shots of cemeteries or dunes as visual metaphors, as well as expressive portraits of his friends (Vlado Habunek, Koča Popović), the thematization of the dynamics of male-female relationships (*Memory*) and constructed scenes with individuals in an urban environment, in which his passionate interest in film aesthetics and the achievement of tension in two connected frames of photographs that thematize ‘two’ and ‘one minute before the murder’ are evident.²² Nikola Vučo focused on details, caught constellations

17 R. Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” pp. 17–18.

18 *Ibid.*, p. 14.

19 M. Todić, *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, p. 71.

20 For more details see: M. Todić, B. Jović, “The Look of a Female (Medium) in *The Public Bird* of Milan Dedinac” (“Pogled žene (iz) medijuma u Javnoj ptici Milna Dedinca”), in: *Literary History (Književna istorija)* 159, 2016, p. 82. The authors assume that Dušan Matić was a possible collaborator in shaping those “glue pictures” and indicate the spiritualist literature as the source of one of the illustrations.

21 M. Todić, “Surrealist Photography between Wonder and Fact” (“Fotografija nadrealizma između čuda i činjenice”), p. 202. For more on the photograph in the almanac, see in: M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, pp. 27–31.

22 See more in: M. Todić, “Beyond Established Borders: Photographic Experiments of Vane Živadinović Bor” (“Izvan utvrđenih granica: Fotografski eksperimenti Vana Živadinovića Bora”), in: Violeta Stojmenović, Goran Milenković (ed.), *Above realism Vane Bor: Anthology of Essays (Iznad realizma Vane Bor: zbornik radova)*, Bor: National Library, 2009, pp. 25–41; M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, pp. 61–63; J. Tijardović-Popović, *One Minute Before the Murder (Jedan minut pre ubistva. Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936))*, Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2002, pp. 7–8.

and fleeting moments of reality by choosing visual means similar to the repertoire of the New Vision and New Objectivity (high and low angles, close-ups, emphasized diagonals, light reflections, multiple exposures, doubling and multiplication, etc.). Furthermore, he perceived seemingly ordinary scenes in a novel way, discovering the potential for a metaphorical interpretation of reality and a symbolic treatment of photographic images.²³

THE SURREAL IN INTERWAR PHOTOGRAPHY IN THE KINGDOM OF SCS/YUGOSLAVIA

In the context of interwar photography in the Kingdom of SCS/Yugoslavia, Surrealism had its clearest manifestation in the work of the Belgrade Surrealists, though there were also examples of the application of Surrealist poetics in other countries as well. However, this pertained to individual examples and photographers who had connections with the Parisian milieu or knew the tendencies of the time that they encountered either directly or incidentally, thus consciously opting for the surreal. At the same time, in the case of some authors, experimentation with the photographic medium resulted in using procedures and/or thematic motifs close to Surrealist aesthetics on a formal or connotative level, thus creating unexpected compositions that were not necessarily based on the conscious use of Surrealist poetics. These works brought the surreal to life in the impression and effect, so they can indirectly be connected to that very context, similar to how Surrealists subsequently recognized surreal aspects in Atget's photographic oeuvre and his photographs of shop windows, abandoned city streets and seemingly unimportant details.

The activity of Serbian Surrealists has been thoroughly researched and viewed from different perspectives,²⁴ and there are only rare papers on Surrealist photography and its presence in other parts of the Kingdom of SCS/Yugoslavia, since inclinations towards Surrealism were individual and partial. The Surrealist segment in the photography of the Slovenian painter and photographer with a Parisian address, Veno Pilon, was interpreted, as well as the contributions of several Slovenian authors who inclined towards that poetics (Janko Skerlep, Karlo Kocjančič).²⁵ In the Croatia, reflections on Surrealism in photography remained at the level of mentions of the famous Surrealist photographer Dora Maar (Henriette Théodore Markovitch), who was connected to Croatia²⁶ by family origin, as well as general remarks that there is an interest in Surrealism in the oeuvre of certain authors (Franjo Mosinger).²⁷

Numerous interwar Yugoslav photographers freely used different procedures and ways of presentation, creating on the intersection of what was called “modern reality” in the interwar years, which included a wide range of new approaches to the medium: unusual shooting angles, a “magic of the surface,” contrasts of materials and “the pictorial effect of ‘pluralities.’”²⁸ The signatories of the Belgrade Surrealist Manifesto (Vane Bor, Dušan Matić and Marko Ristić), as well as Nikola Vučo, who was associated to them, applied different techniques, procedures and themes that were used from

23 See more in: M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, pp. 55–59.

24 See for an example: J. Tijardović-Popović, *op. cit.*; M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*. Miodrag B. Protić, Dejan Sretenović, Sanja Bahun and others also wrote about certain aspects of the artistic activity of the Belgrade Surrealists.

25 S. Bernik, *Parisian Photographer Veno Pilon (Pariški fotograf Veno Pilon)*, Ajdovščina: The Pilon Gallery, 1992.; P. Lampič, “Surrealism in Slovenian Photography before World War II” (“Nadrealizem v slovenski fotografiji pred 2. svetovno vojno”), in: *Art History Journal (Zbornik za umetnostno zgodovino)*, 42, 2006, pp. 215–239.

26 B. Hlevnjak, *Woman Photographers. Contributions to the History of Croatian Photography 1870–2000 (Fotografkinje. Prilozi povijesti hrvatske fotografije 1870–2000)*, Zagreb: Croatian Society of Art Historians, 2005, pp. 64–73.

27 M. Tonković, “The History of Photography in Croatia”, p. 153.

28 F. Ernst, “Modern but moderate” (“Moderno ali umjereno”), in: *Photo Review (Foto Revija)*, 6, 1933, p. 2.

different conceptual starting points by other artists who were close to the New Vision and/or the New Objectivity in the Kingdom of SCS/ Yugoslavia in the 1920s and 1930s. Therefore, it is interesting to observe the achievements of the Serbian Surrealists in the relation to their contemporaries who approached the medium from similar or poetically different positions: together they embodied avant-garde photography in interwar Yugoslavia and with innovative visual and media experimentation contributed to the pluralistic European photography scene of the time.

A NEW VIEW OF VISIBLE REALITY – (UN)DISCOVERING THE HIDDEN AND SURPRISING REALITY

In the *Surrealist Manifesto* (1924), André Breton, being under the influence of Sigmund Freud's psychoanalytic theories, shifted the emphasis from the representation of tangible, physical reality to the liberation of the spirit, to automatism, dreams and the area of the subconscious, the irrational, intuitive and hidden, which were manifested in various ways in visual arts. The Surrealists recognized the sensibility for bizarre and fantastic combinations and allusive meanings in predecessors such as Comte de Lautrémont, who in the 1860s in *Les Chants de Maldoror* perceived beauty in the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table. Marko Ristić identified in Boiffard's photographs for Breton's *Nadja* "a sign of the true, everyday, the documented, the undisguised and the real in connection with the supernatural," "ordinary" shots that are "hallucinatory with their muted expressiveness" and thereby, indicate that "the surreal is immanent to the real."²⁹ Furthermore, Breton recognized convulsive beauty in mimicry, in deferment and objects found by chance or a found verbal fragment as a sign of desire.³⁰ Surrealist concepts in photography were achieved in different ways: from presenting reality in a new way by noticing hidden segments and suggestive layers of reality, manipulating the image or recording unusual 'meetings' of objects, to creating visual rebuses, specific, often mystical, dreamlike, surprising and/or displaced, uneasy, intimidating and threatening atmospheres.³¹

In previous decades, detecting unusual moments and recording them photographically occasionally occurred with authors who focused their lenses towards certain aspects of physical reality which had passed under the radar of less sensitive individuals. Man Ray and Berenice Abbott played an important role in uncovering Atget's photographs of previously neglected motifs and their perception from a Surrealist perspective, while in the local context, some photographers such as Stephan Vlach and Laurent Odescalchi shot scenes that oscillated on the edge of the surreal and created an atmosphere of awe.³²

Unusual and allusive combinations, enigmatic representations and the reading of the subconscious, hidden thoughts and sexual connotations in ordinary things were found in the thematic register of Veno Pilon, who visited and resided in Paris a number of times since 1926. Pilon actively participated in the social and cultural life of Montparnasse and had excellent knowledge of the existing (Surrealist) currents in

29 "The Jaw of dialectics" („Čeljust dijalektike"), in: *The Impossible (Nemoguće)*, Belgrade: Surrealist Editions, 1930, p. 45.

30 R. Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," p. 28.

31 For more about the concept of 'Unheimliche' in general and in the context of Belgrade Surrealism, see Jelena Perać's text in this catalog.

32 Around 1914, in the photograph *Through the House-hole*, Vlach shot a group of people and played with perception in an unusual way, and Odescalchi, in his astounding composition *Horses are Our Masters*, "rose above the realism of the situation showing rays of light falling on the heads of horses looking out through a window. His dynamic surreal composition seems metaphoric." M. Tonković, "The History of Photography in Croatia", p. 124.

photography, which he wrote about in his memoirs: "I devoted myself to photography with all my heart, a medium which at that time was fighting for recognition as a new art form, be it the photograms of Man Ray, the compositional works of Blumenfeld, the subtle emotionality of Brassai or the Surrealism of Dora Maar (Dalmatian Marković)."³³ Around 1930, he shot a series of photographs in which he played with the medium: from photograms and multiple exposures to documenting unearthed and often bizarre constellations of objects at a Paris flea market, in which he recognized a surreal character, i.e. the juxtaposition of different objects (masks, masquerade eye masks, gloves, guitars) which he arranged in astonishing compositions with symbolic connotations, querying the basic concepts of Surrealist poetics and psychoanalytical inventory such as the subconscious, doubling, animate-inanimate relationship, *amour fou*, etc. The use of surrogates and an autpomorphic perception of the interaction of inanimate objects appeared in photographs by other authors as well.³⁴

Using masks and masquerade eye masks was common in Surrealist photography, also applied by Yugoslav photographers, thus transforming reality and creating associative compositions by using different visual possibilities (perspective, light contrasts, image manipulation) and covering a wide range of concepts related to the psychoanalytic interpretation of the subconscious, internal struggles, drives, ego, eros and thanatos.³⁵ In the photograph *Beethoven I* (Catal. No. 1), Vučo linked Beethoven's death mask and piano keys with a double exposure, conveying the experience of music, while the metonymic treatment of the death mask taken from different angles was also applied by Croatian professional photographer Franjo Mosinger, who achieved the "experience of Beethoven's transcendentalism" with emphasized lighting and the effect of solarization.³⁶ In the 1920s and 1930s, Mosinger played an important role in the popularization of photography through his writings and exhibition activities, exploring the nature of the medium through various stylistic inclinations – from Pictorialism, New Objectivity and socially engaged photography to surrealist leanings – and deploying different techniques (photogram, photomontage). In the iconic, critically engaged photograph *Horror* (1933), through a strange constellation of objects (an empty frame in which a boot crushes the heads of two broken dolls), he used visual means to outline the reality of Europe and Hitler's rise to power. The image was a part of a series of arranged photographs with a surreal effect, with 'floating' and broken dolls in the picture frame.³⁷

Eros, thanatos and hidden, subconscious (sexual) desires were often in the focus of Surrealist photographers, who used an array of approaches, ranging from allusive and metaphorical scenes to staged depictions with dolls (Hans Bellmar) or the female body (Man Ray) filmed from different angles and/or transformed, often creating a strong sense of menace and of the sinister. Slovenian writer, journalist, photographer and popularizer of the photographic medium Karlo Kocjančič approached that concept with two versions of a nude with a eye mask.³⁸ In the first (1937), a woman with a hidden identity looks directly into the camera, while in the photomontage *Pajek* (The Spider, 1938) he applied a different crops and inversion, and intervened with a cobweb and "with a perspective effect, instigating ambiguous, even somewhat frightening, but openly erotic depictions."³⁹

33 Cited excerpt is from: S. Bernik, *Parisian Photographer Veno Pilon*, p.19. On the interpretation of Pilon's photograph from a surrealist angle, see also: P. Lampič, "Surrealism in Slovenian Photography before World War II", pp. 219–225.

34 For example, the photograph *Flirt* (1933) by Vladimir Guteša obliquely depicts the 'meeting' of the ceramic figure of a girl and the sculpture of the monkey.

35 Playing with self-referentiality and concealment with the effect of astonishment and discomfort is present in Edvard Stepančič's *Mask AB*. Photography is published in: P. Krečič, *Slovenian Constructivism and its European Framework*, Maribor: Obzorja, 1989.

36 M. Tonković, *Photographer Franjo Mosinger in Context of New Objectivity and Bauhaus (Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhauusa)*, PhD thesis, Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 2011, p. 185.

37 The Zagreb Museum of Arts and Crafts holds negatives with the motifs of picture frames, camera magnifying lens, stacks of paper and the author's photographs in surprising combinations that thematize viewing and perception.

38 He also used the mask motif in the colored photograph *Dragec z masko* (Dragec with a mask, c. 1938) in which he films his son wearing a paper mask from the high angle, achieving a strange and uneasy impression. The shot was published in: P. Lampič (ed.), *Karlo Kocjančič (1901–1970): Writer and Photographer (Karlo Kocjančič (1901–1970): Književnik in fotograf)*, Ljubljana: Architectural Museum, 1999, p. 92.

39 P. Lampič, "Surrealism in Slovenian Photography before World War II", p. 235. Lampič also analyzes some examples of Kocjančič's landscapes from a surreal perspective.

Slovenian photographer Janko Skerlep applied astonishment and/or abstraction of isolated everyday motifs and macro photography. Despite his origins in the New Objectivity and/or natural sciences, Lampič in his insight into the details and structures of natural motifs and phenomena as substitutes and metaphors for something else acknowledged “Breton’s understanding of mimicry as one of the sources of the so-called convulsive beauty.”⁴⁰ Vane Bor also recognized the indicative reality in found situations and natural forms in photographs such as *Cayeux-sur-mer/Dunes maritimes* (1928) [Catal. Nos. 64, 65] in which “a landscape was chosen which evoked the female body.”⁴¹

THE INTERPLAY OF LIGHT AND CHANCE – PHOTOGRAMS IN YUGOSLAV PHOTOGRAPHY

The photograms of Vane Bor and Marko Ristić occupy an important place in the context of experimentation with the possibilities of creating a photo without the mediation of a camera, and they are so far the earliest known examples of the use of this technique in the Kingdom of SCS / Yugoslavia. Vane Bor perceived in the photogram “too little space for pure psychic automatism,” though he believed that “some can arise, ‘quasi-automatically’, under limited control of the mind.”⁴² While Bor emphasized the influence of chance by recording the lighting effects of broken glass on paper (Catal. Nos. 85, 86), in a series of photograms, Marko Ristić created an autobiographical visual record of his relationship with his wife Ševa Ristić (Jelica Živadinović), Vane Bor’s sister (Catal. Nos. 92-105). He depicted himself and his wife with the objects (souvenirs) of love by using film logic,⁴³ recombining individual motifs (a self-portrait, a depiction of Ševa’s legs, ovoid illuminated silhouettes, etc.), and creating the effect of montage by dissolving and using a blurred view and a dynamic, fluid treatment of the image and the topic, which in some segments is visually similar to the contemporaneous explorations of avant-garde film protagonists, such as Man Ray in the *cinépoème Emak Bakia* (1926) or *L’Étoile de mer* (1928).

Serbian Surrealists became acquainted with the photogram in Paris,⁴⁴ as did Veno Pilon, who in 1930 created a few photograms with everyday objects as motifs, but did no further experimentation with the potential of this technique. The possibilities of creating photos without the intervention of a camera and a photographic plate but merely by exposing arranged objects placed on photo paper to sunlight or artificial light were written about in the first half of the 1930s by the Slovenian photographer and graphic designer Peter Kocjančič and the aforementioned Franjo Mosinger, who along with the texts, also reproduced their own photograms.⁴⁵ Mosinger pointed out that “contemporary viewing of art, dominated by essentiality, finds in the photogram an ideal means of expression” since the contours and shadows of the object “reveal new forms in a precise

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 228, 231.

⁴¹ J. Tijardović-Popović, *op. cit.*, p. 41.

⁴² V. Ž. Bor, “On Automatism in Fine Arts” („O automatizmu u likovnoj umetnosti”), in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor*, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4, Belgrade: Museum of Contemporary Art, 1990, p. 85.

⁴³ For more details see in: M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, pp. 201–203.

⁴⁴ For more details see the text by Dijana Metlič in this catalog.

⁴⁵ They also published their photograms in other issues of the aforementioned magazines (Kocjančič in *Photo Review*, and Mosinger in *Kulisa*).

and documentary way,” while “various half-shadow effects can be achieved by placing and lifting objects during the illuminating.”⁴⁶ Kocjačič also emphasized the optical potential of the image, noting that by carefully choosing objects, it is possible to “achieve incredibly beautiful visual effects with soft transitions and fine shades that even a photographic plate cannot provide.”⁴⁷

At the end of the 1930s, an innovative rethinking of the media took place on the Rijeka photography scene, among the protagonists of the photo clubs in the Italian town of Fiume and the Yugoslav city of Sušak (both in today’s Rijeka). Painter and photographer Anita Antoniazio Bocchina, whose photographic oeuvre is defined as Futurist, took up photography after returning from her studies in Venice, exhibiting her photographs for the first time in 1934.⁴⁸ She was well acquainted with various avant-garde tendencies and experimented with photograms and multiple exposures,⁴⁹ while an inclination towards a surreal treatment of motifs is visible in the photogram *Creature volante* (Flying Creatures, 1938), in which the interweaving of various illuminated and elongated forms are characterized as “flying creatures.”

MONTAGED (DE)CONSTRUCTED WORLDS – PHOTOMONTAGE IN YUGOSLAV PHOTOGRAPHY

Photomontage played an important role in the context of avant-garde tendencies in the Kingdom of SCS/Yugoslavia, and authors from different parts of the country affiliated with Dadaism, Constructivism, Bauhaus, socially engaged art and Surrealism, set their sights on it. The montage approach and creating visual combinations made up of different photographs and fragments of recordings and/or clippings from newspapers and magazines, with the addition of geometric or coloristic accents, resulted in impressive and amazing compositions and sets of meaning with a strong critical, propaganda or associative potential.

During the 1920s and 1930s, artists of various conceptual and ideological profiles, including the Belgrade Surrealists, used the collage and montage techniques in their own artistic experiments. Manipulation with photography was also present in everyday life, as photomontage was widely used in graphic design – from covers and books and magazine design to commercial graphic design, advertisements and posters with a political, propaganda and economic content. At the same time, photographs from various sources – from authorial and fine-art photos or their parts to clippings from newspapers and mass-recognizable motifs – were used and processed in different ways. Photomontage was also written about in the professional press, and Peter Kocjančič in the *Foto Revija* in 1933 pointed to the wide range of the technique’s visual possibilities, which “offers the skillful author astonishing possibilities, as in this branch of photographic art the

⁴⁶ F. Mosinger, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁷ P. Kocjančič, “Modern Photography without a Plate and Camera”, p. 4.

⁴⁸ E. Dubrović, *At the End of the Century: Art, Cultural and Political Themes (Na kraju stoljeća: Likovne, kulturološke i političke teme)*, Rijeka: Publishing Center, 1996, pp. 101–104.

⁴⁹ In some photographs she uses similar motifs as Vučo (a guitar, fragments of architecture viewed from heightened angles, etc.).

author is not bound only to what nature itself can give him, but has an unlimited choice of motifs.”⁵⁰ He used photomontage in posters (the 22nd Zagreb Fair, 1934) and book and magazine covers published all over the country – from the *Foto Revija* to the popular *Ilustrirani Slovenec* (1932). He explored the possibilities of photography and freely used a number of stylistic options in diverse areas – from Pictorialist landscapes, scenes with a social engagement and motifs close to the *Heimatkunst* aesthetics to surreal constellations in photographic experiments (photomontages, photograms).

From the early 1920s, professional photographer Antonija Kulčar Prut, the main chronicler of social life and the owner of the popular Zagreb photo studio Foto Tonka, who photographed countrywide, occasionally used photomontage.⁵¹ Franjo Mosinger also used the montage in advertisements, as well as in individual compositions of a surreal character (1930) and the iconic poster for his own exhibition *The Face of Zagreb* (1932).⁵² The advertising studio Atelier Tri, owned by the brothers Vladimir and Zvonimir Miroslavljević and Božidar Kocmut, applied photomontage in book and magazine design, tourist propaganda and marketing communication. In the 1930s, photomontage was also used in advertising of various branches of the economy by Edo Gellner (tourism), Pavao Gavrančić (the pharmaceutical industry) and others.

At the end of the 1920s and during the 1930s, the use of photomontage marked the history of modern book and magazine design in the Kingdom of Yugoslavia. It was used in magazines of various profiles that were published nationally – from the fashionable Zagreb magazines *Svijet*, *Kulisa* and *Cinema*, which featured photomontages on covers and double-page spreads, or in advertisements for everyday products, to the already mentioned magazines (*Foto Revija*), the Ljubljana-based *Prijatelj*⁵³ or in the Belgrade-based illustrated magazine *Sve sport* and the film magazine *Film* by Boško Tokin.

Photomontage was also common in the design of the covers of publications with the left-wing political orientation published in Zagreb (Minerva, Epoha) and Belgrade (Nolit), as well as publications by the Belgrade Surrealists and other progressive authors (Boško Tokin, *Terazije*, 1932).⁵⁴ The mainstay of the activity of the brothers Pavle Bihali and Oto Bihalji-Merin, publishers of the *Nova literatura* “journal for cultural issues” and initiators of the Nolit publishing house (founded in 1928), was “perhaps an utopian idea of a possible synthesis of Dada, Surrealism and Zenitism with the revolutionary workers’ movement and its understanding of art.”⁵⁵ They published books by left wing and socially engaged writers who spoke up against war, imperialism, colonialism and capitalism, that is, the social aberrations that were also condemned by the Surrealists. Numerous Nolit covers featured effective photomontages by Pavle Bihali, who, like a number of his contemporaries in different parts of Europe (Aleksandr Rodčenko, John Heartfield, et al.), conveyed the atmosphere and conceptual backbone of the text by handling photography, color accents, typography, and constructivist-dadaist solution, thus expressing socially engaged messages. Social engagement was also familiar to Ivana Tomljenović, who became acquainted with the recent

50 P. Kocjančič, “Photomontage”, p. 5.

51 For example, the photomontage *Our theatre favourites* (1921) depicts the ensemble of the Zagreb National Theater. L. Magaš Bilandžić, *Foto Tonka – Secrets of a Social Chronicler’s Photographic Studio (Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke)*, Zagreb: Klovičevi dvori Gallery, Division for the History of Croatian Theater CASA., 2015, p. 24.

52 For the composition with an open book with glasses and a courtship scene, Tonković states: “... in terms of romance and narrative, this photomontage is on the reverse side of the iconic *Face of Zagreb*, on the edge of the realm of Surrealism.” M. Tonković, *Photographer Franjo Mosinger in Context of New Objectivity and Bauhaus*, p. 185.

53 On photography in Slovenian press see: P. Krečič, “Photography in Slovenian Press between the Wars: 1919–1945” („Fotografija v slovenskem tisku med vojnama”), in: Stane Bernik (ed.), *150 Years of Photography in Slovenia: 1919–1945 (150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945)*, Ljubljana: Architectural Museum, 1990, pp. 28–33.

54 During the 1930s, a number of other authors also used photomontages in book design, such as, for example, Ivan Sabolić (*Zbornik hrvatskih seljaka*, 1936; *Selo Belovec*, 1938).

55 O. Bihalji-Merin, “Sketch for a Portrait of My Brother Pavle Bihali” („Skica za portret mog brata Pavla Bihalija”), in: *The Publisher Pavle Bihali (Izdavač Pavle Bihali)*, Belgrade: Nolit, 1978, p. 39.

research in the field of photography and graphic design during her schooling at the Bauhaus in Dessau (1929/1930).⁵⁶ With her camera, she recorded the daily rhythm of the famous school and made some striking portraits of her classmates, as well as photographs of various urban subjects – from people from marginalized groups to unusual constellations in the city.⁵⁷ In 1930, Werner Eggert used for the cover of the book *Diktatur in Jugoslavien – Dokumente Tatsachen* Tomljenović’s now-lost photomontage created under Heartfield’s influence, in which she harshly critiqued the political situation in the Kingdom of Yugoslavia after the instituting of King Aleksandar Karadorđević’s dictatorship.⁵⁸ Among the authors who marked the history of interwar book design is the now-forgotten Franjo Bruck, who created the “cover sketches” for the Collected Works of Miroslav Krleža, published by Zagreb-based Minerva (1932–1934). In them, combining photographs and photographic manipulations with different types of typography, he had created strong visual accents, some of which were of a surreal character (*Glembajevi*, 1932; *Legende*, 1933).

The socially engaged stance of the Belgrade Surrealists gained visual echo in a longer narrative poem *The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang*, which has an important place in the history of photomontage in the Kingdom of Yugoslavia, and was published in 1933 as part of the Nadrealistička izdanja (Surrealist Editions). The book is the result of a fruitful verbal-visual collaboration between Aleksandar Vučo and Dušan Matić, who in 1930 jointly created several collages, as well as, together with Vučo’s wife Julijana Lula Vučo, the work *Une atmosphère du printemps de jeunesse*, in which they used fragments of photographs.⁵⁹ The poem thematizes the role of the collective (gang) in the struggle for the greater good (the rescue of the girl Mira ‘from slavery’ in the monastery) and touches upon the issue of the restrictive institutional system. By way of the text and images, it also deals with a number of surrealist concepts (the wall as a barrier, the marvellous, spacing and doubling).⁶⁰ It was created at a time marked by ideological debates about the position and role of artistic creation, as well as a polarity among Surrealists and polemics between Surrealism and social literature,⁶¹ avoiding censorship due to the fact that it was created as a children’s photo book.⁶² The lines of Vučo’s poem were accompanied by a “preface, a cover collage and explanations by Dušan Matić” who interpreted the narrative, conveying the atmosphere and message of the poem through unexpected visual sequences and interludes (“What happened in the meantime”).⁶³ In six photomontages (the cover and five inserts), Matić used the repetition of motifs, their addition and allusive combinations, a hypertrophy of dimensions, and created the effect of wonder with dynamic layouts and visual means that were an adequate counterpoint to the written word. The last photomontage included the text “What happens next / –And so the boys set off on new adventures and a new life,” showing some of the leitmotifs of the socially engaged idea of progress and building a (better) society. The factory chimneys, taken from Charles Sheeler’s photograph, grew on the ruins of the destroyed institution as “emblem of modernity” and “forshadow subsequent (socialist) industrialization”,⁶⁴ in which children play a key role and are the bearers of the future.

56 For more on Tomljenović see: L. Mehulić, *Ivana Tomljenović Meller: A Zagreb Girl at the Bauhaus (Ivana Tomljenović Meller: Zagrepčanka u Bauhausu)*, Zagreb: Zagreb City Museum, 2010.

57 Like Vučo, she records blocks of bricks, but stacked in groups on a construction site

58 For more details on photomontage and the context of its origin, see: D. Šimičić, „Ivana Tomljenović”, in: Jadranka Vinterhalter (ed.), *Bauhaus – networking of Ideas and Practice (Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse)*, Zagreb: Museum of Contemporary Art, 2015, pp. 256–265.

59 For more on Lula Vučo’s positioning as an author see: M. Todić, „Wife, Muse, Artist: Woman in Belgrade’s Surrealism” („Supru ga, muza, umetnica: žena u srpskom nadrealizmu”), in: *The Journal of Modern Art History Department, Faculty of Philosophy, University of Belgrade (Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu)*, 16–2020, pp. 59–64.

60 For more details see: A. Bošković, A. Morse, “The Subversive Pedagogy of Belgrade Surrealism,” in: A. Bošković, A. Morse (ed.), *The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang: A Yugoslav Marxist-Surrealist Epic Poem for Children*, Leiden, Boston: Brill, 2022, pp. 1–44.

61 On a layered topic viewed from the perspective of the ideological turmoil of the time, the connection with the communists, the current political situation and the conflict on the literary left, see: D. Sretenović, *The Frenzied Marble: the Art and Politics of Belgrade Surrealism (Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma)*, Belgrade: Official Gazette, 2016, pp. 193–232.

62 A. Bošković, A. Morse, *op. cit.*, pp. 12–14.

63 A. Vučo, D. Matić, *The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang (Podvizi družine „Pet petlića”)*, Belgrade: Surrealist Editions 1933.

64 A. Bošković, A. Morse, *op. cit.*, pp. 39–40.

The reflections of the transformed interwar perspective of physical reality and the shift of focus from the visible to the sphere of the hidden, the allusive, subconscious, secret, ambiguous, bizarre and unpleasant were visible in the war and post-war years, when a number of authors found escape from reality in the fantastic, mystical and the surreal. In the transformed post-war political, social and cultural conditions, authors such as Vane Bor, Peter Kocjančič and Franjo Mosinger continued to explore the photography medium and allusive thematic structures in the wake of their interwar avant-garde advances. They were joined by an array of young photographers who also found incentive in recording the surreal aspects of visible reality and recognizing the marvelous in the everyday – from visions and the atmosphere of abandoned urban environments to found objects – and devoted themselves to (un)discovering the poetics of dreams, elements of the subconscious, one's own inner state, dilemmas and turmoil.⁶⁵

⁶⁵ For example, the Zadar-based photographer Ante Brkan has been demonstrating a sensibility for the surreal since the end of the 1930s, and his younger brother Zvonimir Brkan also moved toward this poetic complex in the post-war years.

Bibliography:

Bate, David. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003.

Bernik, Stane (ed.). *150 Years of Photography in Slovenia: 1919–1945*, Ljubljana: Architectural Museum, 1990. [Bernik, Stane (ed.). *150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990.]

Bernik, Stane. *Parisian Photographer Venio Pilon*, Ajdovščina: The Pilon Gallery, 1992. [Bernik, Stane. *Pariški fotograf Venio Pilon*, Ajdovščina: Pilonova galerija, 1992.]

Bihalji-Merin, Oto. "Sketch for a Portrait of My Brother Pavle Bihali", in: *The Publisher Pavle Bihali*, Belgrade: Nolit, 1978, pp. 21–65. [Bihalji-Merin, Oto. "Skica za portret mog brata Pavla Bihalija", u: *Izdavač Pavle Bihali*, Beograd: Nolit, 1978, 21–65.]

Bošković Aleksandar, Morse, Ainsley, "The Subversive Pedagogy of Belgrade Surrealism", in: Aleksandar Bošković, Ainsley Morse (ed.), *The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang: A Yugoslav Marxist-Surrealist Epic Poem for Children*, Leiden, Boston: Brill, 2022, pp. 1–44.

Dubrović, Ervin. *At the End of the Century: Art, Cultural and Political Themes*, Rijeka: Publishing Center, 1996. [Dubrović, Ervin. *Na kraju stoljeća: Likovne, kulturološke i političke teme*, Rijeka: Izdavački centar, 1996.]

Ernst, Franjo. "Modern but moderate", in: *Photo Review*, 6, 1933, pp. 1–2. [Ernst, Franjo. "Moderno ali umjereno", u: *Foto Revija*, 6, 1933, 1–2.]

Hlevnjak, Branka. *Woman Photographers. Contributions to the History of Croatian Photography 1870–2000*, Zagreb: Croatian Society of Art Historians, 2005. [Hlevnjak, Branka. *Fotografkinje. Prilozi povijesti hrvatske fotografije 1870–2000.*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2005.]

Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Serbian Surrealism and its Relation s with French Surrealism*, Sarajevo: Svjetlost, 1966. [Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo: Svjetlost, 1966.]

Kocjančič, Peter. "Modern Photography without a Plate and Camera", in: *Photo Review*, 6, 1932, pp. 3–4. [Kocjančič, Peter. "Moderna fotografija brez plošče in kamere", u: *Foto Revija*, 6, 1932, 3–4.]

Kocjančič, Peter. "Photomontage", in: *Photo Review*, 1, 1933, pp. 5–6. [Kocjančič, Peter. "Fotomontaža", u: *Foto Revija*, 1, 1933, 5–6.]

Krauss, Rosalind, Livingstone, Jane. "Preface", in: Rosalind Krauss, Jane Livingstone, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 9–10.

Krauss, Rosalind. "Photography in the Service of Surrealism", in: Rosalind Krauss, Jane Livingstone, *L'Amour fou: photography & surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 13–54.

Krauss, Rosalind. "The Photographic Conditions of Surrealism", in: *October*, 19, 1981, pp. 3–34.

Krečič, Peter. *Slovenian Constructivism and its European Framework*, Maribor: Obzorja, 1989. [Krečič, Peter. *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Maribor: Obzorja, 1989.]

Krečič, Peter. "Photography in Slovenian Press between the Wars: 1919–1945", in: Stane Bernik (ed.), *150 Years of Photography in Slovenia: 1919–1945*, Ljubljana: Architectural Museum, 1990, pp. 28–33. [Krečič, Peter. "Fotografija v slovenskem tisku med vojnama", u: Stane Bernik (ur.), *150 let fotografije na Slovenskem: 1919–1945*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990, 28–33.]

Lampič, Primož (ed.). *Karlo Kocjančič (1901–1970): Writer and Photographer*, Ljubljana: Architectural Museum, 1999. [Lampič, Primož (ur.). *Karlo Kocjančič (1901–1970): Književnik in fotograf*, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1999.]

Lampič, Primož. "Surrealism in Slovenian Photography before World War II", in: *Art History Journal*, 42, 2006, pp. 215–239. [Lampič, Primož. "Nadrealizem v slovenski fotografiji pred 2. svetovno vojno", u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 42, 2006, 215–239.]

Magaš, Lovorka. "Exhibition of Deutscher Werkbund *Film und Foto* at the *International Photography Exhibition* in Zagreb and Croatian Photography in the Early 1930s", in: *Journal of the Institute of Art History*, 34, 2010, pp. 189–200. [Magaš, Lovorka. "Izložba Deutscher Werkbunda *Film und Foto* na zagrebačkoj *Međunarodnoj fotografskoj izložbi* i hrvatska fotografija početkom 1930-ih", u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 34, 2010, 189–200.]

Magaš Bilandžić, Lovorka. *Foto Tonka – Secrets of a Social Cronicler's Photographic Studio*, Zagreb: Klovičevi dvori Gallery, Division for the History of Croatian Theater CASA, 2015. [Magaš Bilandžić, Lovorka. *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, 2015.]

Magaš Bilandžić, Lovorka. "A Decade of Pluralism: Photography in the Kingdom of Yugoslavia", in: Marko Jenko, Beti Žerovc (ed.), *On the Brink: The Visual Arts in The Kingdom of Yugoslavia 1929–1941*, Ljubljana: Modern Gallery, 2019, pp. 320–367. [Magaš Bilandžić, Lovorka. "Desetletje pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji", u: Marko Jenko, Beti Žerovc (ur.), *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941*, Ljubljana: Moderna galerija, 2019, 320–367.]

Mehulić, Leila. *Ivana Tomljenović Meller: A Zagreb Girl at the Bauhaus*, Zagreb: Zagreb City Museum, 2010. [Mehulić, Leila. *Ivana Tomljenović Meller: Zagrepčanka u Bauhausu*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2010.]

"The Jaw of Dialectics", in: *The Impossible*, Belgrade: Surrealist Editions, 1930, pp. 40–45. [„Челюст дијалектике“, у: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 40–45.]

"The Mystery of the Human Head", in: *The Impossible*, Belgrade: Surrealist Editions, 1930, p. 99. [„Мистерија људске главе“, у: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 99.]

Mosinger, Franjo [F. M.]. "Photogram or Photograph without a Camera", in: *Kulisa*, 4, 1933, p. 17. [Mosinger, Franjo [F. M.]. "Fotogram ili fotografija bez fotografskog aparata", u: *Kulisa*, 4, 1933, 17.]

Sretenović, Dejan. *The Frenzied Marble: the Art and Politics of Belgrade Surrealism*, Belgrade: Official Gazette, 2016. [Sretenović, Dejan. *Urnebesni klike: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016.]

Šimičić, Darko. "Ivana Tomljenović", in: Jadranka Vinterhalter (ed.), *Bauhaus – Networking Ideas and Practice*, Zagreb: Museum of Contemporary Art, 2015, pp. 256–265. [Šimičić, Darko. "Ivana Tomljenović", u: Jadranka Vinterhalter (ur.), *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015, 256–265.]

Tijardović-Popović, Jasna. *One Minute Before the Murder*, Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2002. [Tijardović-Popović, Jasna. *Jedan minut pre ubistva*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.]

Todić, Milanka. *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990.

Todić, Milanka. *The History of Serbian Photography (1839–1940)*, Belgrade: Prosveta, Museum of Applied Art, 1993. [Тодић, Миланка. *Историја српске фотографије (1839–1940)*, Београд: Просвета, Музеј примењене уметности, 1993.]

Todić, Milanka. *The Impossible: Surrealist Art*, Belgrade: The Museum of Applied Art, 2002.
[Тодић, Миланка. *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.]

Todić, Milanka. "Surrealist Photography between Wonder and Fact", in: *Anthology of Essays by the Faculty of Dramatic Arts*, 13–14, 2008, pp. 199–209. [Тодић, Миланка. „Фотографија надреализма између чуда и чињенице“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 13–14, 2008, 199–209.]

Todić, Milanka. "Beyond Established Borders: Photographic Experiments of Vane Živadinović Bor", in: Violeta Stojmenović, Goran Milenković (ed.), *Above Realism Vane Bor: Anthology of Essays*, Bor: National Library, 2009, pp. 25–41. [Тодић, Миланка. „Изван утврђених граница: Фотографски експеримент Вана Живадиновића Бора“, у: Виолета Стојменовић, Горан Миленковић (ур.), *Изнад реализма Ване Бор: зборник радова*, Бор: Народна библиотека 2009, 25–41.]

Todić, Milanka, Jović, Bojan. "The Look of a Female (Medium) in *The Public Bird* of Milan Dedinac", in: *Literary History*, 159, 2016, pp. 79–97. [Тодић, Миланка, Јовић, Бојан. „Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца“, у: *Књижевна историја*, 159, 2016, 79–97.]

Todić, Milanka. „Wife, Muse, Artist: Woman in Belgrade’s Surrealism“, *The Journal of Modern Art History Department Faculty of Philosophy University of Belgrade*, 16, 2020, pp. 57–73. [Тодић, Миланка. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 16, 2020, 57–73.]

Tonković, Marija. "The History of Photography in Croatia", in: *Photography in Croatia 1848–1951*, Vladimir Maleković (ed.), Zagreb: Museum of Arts and Crafts, 1994, pp. 47–173. [Tonković, Marija. „Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj“, у: *Fotografija u Hrvatskoj 1848–1951*, Vladimir Maleković (ur.), Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1994, 47–173.]

Tonković, Marija. *Photographer Franjo Mosinger in Context of New Objectivity and Bauhaus*, PhD thesis, Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 2011. [Tonković, Marija. *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhauusa*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.]

Vlado Habunek, Zagreb: V&V Straža Editions, 1994.

Vučo, Aleksandar, Matić, Dušan. *The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang*, Belgrade: Surrealist Editions, 1933. [Вучо, Александар, Матић, Душан. *Подвизи дружине „Пет петлића“*, Београд: Надреалистичка издања, 1933.]

Walker, Ian. *City gorged with dreams. Surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2002.

Živadinović Bor, Stevan. "On Automatism in Fine Arts", in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4*, Beograd: Museum of Contemporary Art, 1990, p. 85. [Живадиновић Бор, Стеван. „О аутоматизму у ликовној уметности“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 85.]

DIJANA METLIĆ*

-
-

AUTOMATISM AND PHOTOGRAMS EXPERIENCES OF FRENCH AND SERBIAN SURREALISM

* Dr Dijana Metlić, Professor of Art History,
University of Novi Sad, Academy of Arts,
Department of Fine and Applied Arts.

INTRODUCTION

The first actual experiments in photography were recorded during the 19th century. The official invention was announced in Paris in 1839 when Louis Daguerre (1787 –1851) presented the process of a mechanical ‘coating’ of silver-plated copper plates named after him – a daguerreotype. In the same year, in England, William Henry Fox Talbot (1800 –1877) began experimenting with photogenic drawing, i.e. drawings produced by light on paper. It was necessary to wait until 1851 when, with the gradual improvement of technology, it became possible to make dozens, even hundreds of positive images from the negatives. Over time, several artists began to question the possibility of using light to create a photograph without a camera. Artificial lighting was applied unintentionally during the production of cameraless photography, or in other words, an image was ‘generated’ from the direct contact of light and objects placed on photosensitive paper. Thus, special light images appeared and they were eventually name photograms. Photograms were made without the mediation of lenses and distortions as results of optical laws, but by the sole action of light of different duration and intensity on paper, with insignificant control of the artist’s will. One of the most important periods for photograms was between 1920 and 1930, usually associated with the poetics of Surrealism. Photograms were almost simultaneously created by the influential surrealist photographer, experimental painter and film director, Man Ray (Emmanuel Radnitzky, 1890 –1976), as well as by the artists of the Belgrade-based surrealist group, Stevan Živadinović (Vane Bor, 1908 –1993) and Marko Ristić (1902 –1984). Accordingly, the first official publication of Belgrade-based Surrealism, *L’Impossible* (1930) almanac opened with a brief Manifesto¹ accompanied by Vane Bor’s photogram (Catal. No. 83).

Following André Breton’s demand (1896 –1966) for a hurried and unrestrained production of text and images, artists accepted the method of automatism,² considering it an imperative in Surrealist artistic production. At first glance, the photogram seemed to be the most convenient answer to Breton’s demands, both as a form of authentic surrealist art and because of the way it was created (a random selection of objects, their blending without premeditation and calculation, a beam of light that ‘fixes’ the images of objects arranged with no control of the artist). This was true, among other things, because Breton had defined the principle of literary automatism as “a true photography of thought” in the First Surrealist Manifesto (1924). According to Dejan Sretenović, a photogram is a pure indexical sign, a means of returning photography to its primitive origin, in keeping with Talbot’s photographic process.³ Dealing with the photogram on several occasions during his artistic career and adhering to the method of automatism, Man Ray tried to distance himself as much as possible from the work process, i.e. to control it as little as possible, and to delve more deeply into the realm of dreams and the subconscious.

Unlike Breton’s followers, Belgrade Surrealists accepted the technique of automatism cautiously, modifying it to their own experiences and experiments. The differences in understanding of

¹ In 1929, Đorđe Kostić, Đorđe Jovanović and Oskar Davičo initiated the magazine *Četiri strane itd.* (Four Sides, etc.). Published before the *Nemoguće* almanac, it is often singled out as the first true surrealist review in Serbia. Đorđe Kostić talked about this in the interview he gave for RTS in 1994, in the film directed by Dragan Ćirjanić.

² Breton defined the principle of automatism in the first Manifesto of Surrealism published in 1924, when postulating the definition of Surrealism. He described Surrealism as “Psychic automatism in its pure state... the actual functioning of thought in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.” See: A. Breton, *Three Surrealist Manifestoes (Tri manifesta nadrealizma)*, Kruševac: Bagdala, 1979, p. 38.

³ D. Sretenović, *The Frenzied Marble: the Art and Politics of Belgrade Surrealism (Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma)*, Belgrade: Službeni glasnik, 2016, p. 55.

this method led to disparities in the perception of its role, both during the production of the work, and in the achieved results. Ristić and Bor often discussed this subject, estimating that the application of automatism in painting, or photograms, is, if not impossible, then of a limited range.

SHORT HISTORY OF PHOTOGRAMS

The invention of photograms is connected to Christian Schad (1894–1982), a member of the Zurich Dada group. Inspired by Cubist collages, in 1919 he gathered objects from his environment and added some paper clippings of different shapes before he enlightened his compositions. Schad named his photograms shadowgraphs, referring to the fact that he was the inventor of a new form of artistic expression. Shadowgraphs appeared to be a technique somewhere in between different media, with the name indicating one of its main features – shadows.

Talbot exposed objects to light in a similar way. Before that, in the 18th century, Johann Heinrich Schultze (1687–1744) had carried out the technique. He noticed that light dimmed silver salts, proceed pouring a mixture of chemicals into a bottle and cover its outer wall with various shapes cut out of paper. After exposure to the Sun's rays and the paper's removal, he noted that some shapes appeared on the bottle and then suddenly disappeared due to a lack of a fixing agent. Thomas Wedgwood (1771–1805) applied shapes drawn on glass to sensitive paper immersed in silver nitrate solution and exposed them to sunlight. Pale silhouettes appeared in places where the shapes covered the paper, while the exposed part of the paper remained dark. After removing the paper from the chemicals, all the shapes gradually disappeared. Talbot finally set the "disappearing pictures" into place. He called photograms "photogenic drawings."⁴

With Man Ray's arrival in Paris in 1921, the process of photogram production continued. While developing photographs in the laboratory, some objects fell into a chemical solution and left a mark on the paper after exposure. The artist decided to name this visual form rayograph. The writer Tristan Tzara (1896–1963) was particularly delighted with rayographs, and in the introduction to Ray's first album *Les champs délicieux* (*Delicious fields*), he compared them with a mirror that shows the reflection of an object, or an echo, believing that, it was only through this medium that the Dadaist principle of chance was truly shaped.⁵ Ray's album was most likely related to the first literary work completely written using the method of automatism, Breton's and Soupault's (Philippe Soupault, 1897–1990) *Magnetic Fields* (*Les Champs magnétiques*, 1920). The random arrangement of words and sentences in Breton and Soupault's automatic debut could be related to the accumulation of objects in Ray's photograms. After he made the first twelve rayographs, the artist created forty albums, containing photographs of his rayographs, printed on the finest matte Fabriano photo paper. Back then, the albums were sold for twenty dollars each, and one of them ended up in the Museum of Modern Art in New York thanks to the then-director Alfred H. Barr (1902–1981),

⁴ N. S. Weinberg, *Photography Without a Camera: Art of the Photogram*, New York: Taplinger, 1981, p. 15.

⁵ T. Tzara, "When Things Dream," *Photographs by Man Ray, 105 works, 1920–1934*, New York: Dover Publications, 1979, p. 84.

who purchased it directly from the artist during his trip to Europe and visit to Paris.⁶ The quality of the photographed rayographs was exceptional: even the most sensitive eye could not see the difference between them and their photographic 'doubles.'

Working with objects from everyday life (with no subsequent interference) and exhibiting them as artworks is associated with the French Dadaist and conceptual artist Marcel Duchamp (1887–1968). Displaying bottle dryers, urinals, and chairs with bicycle wheels, he first and foremost questioned the notion of the originality of artwork and "handmade" art. After his contact with Duchamp, Man Ray developed a special interest in objects and as early as 1920 he exhibited industrially manufactured objects under different names. His work, *The Enigma of Isidore Ducasse* (1920), consisting of a sewing machine and an umbrella wrapped in an army blanket and tied with raw string, fascinated the Surrealists. The features of the object remained unknown, which added to the peculiarity of the displayed work. Inspired by the *The Songs of Maldoror* (*Les Chants de Maldoror* 1868/69),⁷ the novel of the controversial French writer of Uruguayan origin, the Count of Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse (1847–1870), whom the Surrealists adored, this work was one of the most amazing pieces by Man Ray, indicating that the combination of two seemingly ordinary objects instigated a correlation which in turn aroused diverse associations and interpretations. In this regard, Ray observed:

*"Duchamp thought it revolutionary if he simply put a sentence or his name on an object found in a hardware store. No, I do not need one object, but two. Two objects which are not connected and which I can combine and put together to create visual poetry based on contrast."*⁸

During the second half of the 1920s, surrealists developed a singular affection for odd combinations of commonplace objects and their juxtaposition became the basis of numerous artworks. As Milanka Todić noted, "Breton, in fact, simultaneously, theoretically and practically, investigated the properties of the surrealist object on a theoretical-philosophical level, but also by actively participating in experiments with Dalí, Giacometti, Ernst, and many other members of The Parisian Circle."⁹ Furthermore, quoting Breton's statement from the journal *Le Surréalisme au service de la révolution* (*Surrealism in the Service of the Revolution*) No. 3 from 1921, Todić concluded that Breton equally inscribed "sexual symbolism" in Ducasse's text and Ray's *Enigma*: "An umbrella can represent a man, a sewing machine a woman, and a table is the bed that unites life and death."¹⁰

Interest in an object that goes beyond the Dada readymade and whose meaning in Surrealism primarily depends on the individual desire of the artist (and later also the observer), and transforms the object into a fetish (in the Freudian sense of the term), culminated after Dalí (Salvador Dalí, 1904–1989) joined the movement in the late 1920s. From the beginning of the 1940s, Dalí began to actively contemplate about sculpting, developing the concept of the oneiric object founded by André Breton. In 1931, Dalí presented *an object functioning symbolically*

⁶ L. A. Dafner, J. Pierce, "Man Ray's Champs Délicieux Turns 100," Feb. 3 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/688>. Accessed on 30 May 2024.

⁷ Ray was inspired by a particular Ducasse's sentence at the beginning of his book: "As beautiful as the the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on an operating table." See: Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (*Maldororova pevanja*), Belgrade: Haos, 1990.

⁸ Taken from the conversation between Pierre Bourgade and Ray in 1972, published in "Man Ray," *Art Notebooks* (*Likovne sveske*) No. 6, Belgrade: University of Art, 1980, pp. 175-205.

⁹ M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art* (*Nemogućće: Umetnost nadrealizma*), Belgrade: The Museum of Applied Art, 2002, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*

(a shoe and a glass of milk), introducing a classification of six different groups of surrealist objects that enable the 'liberation' of subconscious contents by means of the paranoiac-critical method.¹¹ He explained the term 'surrealist object' in his 1929 essay,¹² and up until 1936 he wrote a series of polemics, intending to expound on his assemblages or object-sculptures (*Retrospective Bust of a Woman*, 1933; *Portrait of Joella*, 1933/34; *Venus de Milo with Drawers*, 1936). He also coined the phrase "psycho-atmospheric-anamorphic object" which refers to the relationship between the visible and the profound within each object.¹³

One of the few authors who did not use his name to define cameraless photographs was the prominent Bauhaus professor László Moholy-Nagy (1895–1946). The generally accepted name – photogram – was presumably coined by Moholy-Nagy in 1925 and it was initiated by his desire to refer to rapid telegraphic data transmission. He granted the photogram a special place in art, considering that its specificity lay in the fact that light "writes itself."¹⁴ According to him, the photogram, although without true representative content, can cause an immediate optical experience based on our psycho-biological visual organization.¹⁵

The Belgrade-based surrealist group resorted to the photogram technique in the second half of the 1920s. The major part of their photographs was created in Vrnjačka Banja, in the summer villa of the Živadinović family, where Vane Bor and Marko Ristić prepared collaborative works of art which were later published in the *L'Impossible* almanac (1930). Although in the previous literature about Belgrade surrealism, 1928 is almost as a rule underscored as the year Bor's and Ristić's photogram cycles were created,¹⁶ a letter from the Legate of Konstantin Koča Popović and Leposava Perović in the Historical Archive of Belgrade has shed new light on the possibility of an earlier dating of the first Serbian photograms. This involves a letter sent by Vane Bor to Popović (1908–1992), on the letterhead of the Živadinović Sanatorium in Vrnjačka Banja, dated 5th September 1926. In one paragraph of this noteworthy document Bor mentions Man Ray and his discovery of the rayograph:

*"The famous photographer Man Ray, a few years ago, came to an idea of setting various objects on photographic paper and exposing them to the Sun, obtaining odd shapes. He made some exceptionally beautiful things. That has been an excellent amusement here for us recently. I made a large number of these, Marko Ristić even more. The one I'm sending you can be replicated quite easily, though the paper we used is no good. The photogram was much prettier before I fixated it. We have perfected the technique. We use mirrors, diffused magnifying glasses, etc."*¹⁷

¹¹ For more details: S. Dalí, „Objets surréalistes“, *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, 12/1931, Paris, pp. 16–17.

¹² S. Dalí, „Objectes superrealistes. Objectes onírics“, *L'Amic de les Arts*, any IV, núm. 31, 31/03/1929.

¹³ S. Dalí, "The object as revealed in surrealist experiment," *This Quarter*, vol. 5, no. 1, 09/1932, London, pp. 197–207; S. Dalí, „Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques“, *Le surréalisme au service de la révolution*, num. 6, 05/1933, Paris, pp. 45–48; S. Dalí, „Honneur à l'objet!“ *Cahiers d'art*, num. 1–2, 05/1936, Paris, pp. 53–59; S. Dalí, *La Conquête de l'Irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935.

¹⁴ Man Ray talks about the same characteristics of his rayographs: "One day, while I was enlarging some photos, I accidentally found an object which had left a trace on the photo-sensitive paper. After that, I *deliberately* (underlined by D. M.) placed keys, chains, and pencils on the photographic paper, letting the light take care of their appearance. The light deformed them, creating refractions and (...) that's how I fell into the process of making cameraless photographs." "Man Ray," *Art Notebooks (Likovne sveske)* No. 6, Belgrade: University of Art, 1980, pp. 200–205.

¹⁵ S. Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, London: Cambridge Massachusetts, 1969, pp. 27–28.

¹⁶ The inscription (probably by Marko Ristić) on the back of two photograms by Vane Bor in the Collection of the Museum of Applied Art in Belgrade, singles out 1928 as the year when they were made. However, it should be stressed that like numerous other pre-surrealist activities of our artists, the photogram belonged to the 'innovations' that attracted them, and with which they experimented with joy. Thus, we could assume that some photograms were made even earlier, before above mentioned 1928.

¹⁷ Letter by Vane Bor to Koča Popović dated 5 September 1926, Historical Archive of Belgrade, Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović, 1603, container 31. I am grateful to Jelena Perać, MA, museum advisor of the Museum of Applied Art in Belgrade, who found this letter in the Legacy of Koča Popović and drew my attention to the possibility of assigning a new year of production to the first photograms in Serbian surrealism.

Belgrade surrealists closely followed all the events in Paris, so they did not miss Ray's accidental photographic "discovery". The basis of both Bor's and Ristić's photograms, as well as, somewhat later, the photographs by Nikola Vučo (1902–1993) was surely a new way of playing with objects, along with the possibility of manipulating light, mirrors and magnifying glasses.¹⁸ The use of a series of photograms is typical of Vane Bor, who doubted the possibility of applying the method of automatism in photograms. Ristić's and Bor's photograms seemed like controlled and organized works, while Ray's were perceived as randomly arranged combinations of objects found in the artist's nearby environment. Specifically, when working with objects, Ray, rather than modifying them, placed them directly on paper and lit them up with a beam of light of a certain intensity and duration. The rayographs went unnamed, in order not to deprive the observer of the possibility of free, associative play, as well as to avoid violating Breton's principle of automatism, at the moment of creation, as well as during the subsequent encounter of the viewer with the completed artwork. In 1922, the American magazine *Vanity Fair* published an article with four rayographs and inscriptions by Man Ray, one of which alluded to the surrealist automatic practice, and read as follows: *Composition with Objects Selected with the Eyes Closed*. However, several decades later, while explaining his understanding of the Dada principle of chance and surrealist automatism, Ray declared that there was no such thing as chance. By trying to decipher the 'accidentally' established correlations between objects in the rayographs, he refuted his youthful attempts to 'gratify' Breton. He ascertained that chance represented the principles and forces, not yet named, that exist both in nature and within us.¹⁹

The affinity of Belgrade surrealists to ordinary objects is evidenced in their sculptures, assemblages, and collages. Objects and their combinations have determined the character of both Bor's and Ristić's photograms. If the special interest in the world of objects in Belgrade Surrealism was initiated by the encounters of Serbian artists with Breton, then it intensified and was reinforced following the Bor-Dalí correspondence. This is supported by Vane Bor's documents in the Legacy of Marko Ristić in the Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), and particularly by Bor's letter sent to Dalí on 31 December 1932 in which he confirmed that he had read his article on the surrealist objects in the magazine *This Quarter*.²⁰ Only after that, Bor had understood why he was fascinated by oil paint tubes, 'realizing' their sexual connotation and classifying them among 'simple objects with a symbolic function.'²¹ According to Dalí, "these objects, subject to minimal mechanical functioning, are based on fantasies and representations that can arise from the performance of subconscious actions. (...) Objects with a symbolic function leave no room at all for formal preoccupations. They depend only on the amorous imagination of each person and are extraplastic."²² Objects were also the foundation of Vane Bor's abstract surrealist photograms. At the same time, their appearance was deliberately blurred and covered with shadows beyond recognition, which made them mysterious and auratic.

¹⁸ For more details on photography in Belgrade Surrealism, with a special reference to the works of Nikola Vučo and Vane Bor in the context of Freud's "strange" and "uncanny," see the text by Jelena Perać, MA, in this catalogue.

¹⁹ "Man Ray," *op. cit.*, p. 205.

²⁰ Although he does not refer to an actual essay, there is no doubt he was inspired by Dalí's "The object as revealed in surrealist experiment."

²¹ S. Ž. Bor, "A Letter to Salvador Dalí," in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4*, Belgrade: MoCAB, 1990, 84.

²² S. Dalí, „Objets surréalistes“, *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, 12/1931, Paris, pp. 16–17.

VANE BOR: AUTOMATIC PAINTING, VISUAL AUTOMATISM AND PHOTOGRAMS

In the concise and invaluable contribution to the study of photograms “On Automatism in Fine Arts”, written at the invitation of German professor and artist Floris Michael Neusüss (1937 –2020) and his wife, conceptual artist Renata Heyne (1947 –) for the anthology *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts* published in Cologne in 1990,²³ Vane Bor shed light on his understanding of automatic painting, expressing doubt about the possibility of applying Breton’s principle of automatism in photograms. Namely, Bor established a clear distinction between automatic painting, i.e. mechanical painting (which Marko Ristić also disputed, according to his own claims) and so-called visual automatism:

*“The insufficiency of automatic painting probably lies in the fact that the pivotal condition in linguistic automatism was not the unhindered use of the pen, but the unconstrained flow of thought that precedes writing. The pen only registers this flow – and not automatically, but according to proper writing.”*²⁴

Similarly, in contrast to mechanical painting (that is, automatic painting in Breton’s understanding of the process), Bor proposed the term “visual automatism”, implying that a painter would allow images to appear automatically behind closed eyes, but then he must rationally paint them, thus rendering the insights he had while squinting. According to Bor, this was how he had painted *Algae in the Wind* in 1928 (also known as *Orb on the Apparent Horizon*), a vision that appeared to him one morning when he was half asleep, without contemplating its theoretical implications.²⁵ Bor’s visual automatism consisted of two phases that fused the irrational and rational, the uncontrolled and controlled, the intuitive and real, or in other words, they indicated the free play of memorized images, to be faithfully reconstructed on the canvas with different artistic means.

Like Bor, Ristić also questioned automatic painting, though he highly appreciated some mechanical techniques, such as Max Ernst’s frottage (Max Ernst, 1891 –1976), also endorsing the efforts of his associates, for example the artworks of Oskar Davičo (1909 –1989) and Đorđe Kostić (1905 –1995), printed in the *L’ Impossible* almanac. Furthermore, Kostić subsequently denied the existence of pure psychic automatism, claiming that it was always controlled by rational thought. He regarded the application of the technique as a Freudian delusion, considering the Surrealism a precursor of scientific knowledge.²⁶ Clarifying the correlation between automatism and the photogram, Bor concluded the following:

*“In the photogram, I see insufficient space for pure psychic automatism. However, some can arise quasi-automatically, under limited control of the mind. I made a few myself in the 1930s. Instead of deliberately arranging various objects on the photo paper, I smashed a small glass bottle with a hammer directly on the paper and exposed it to the light, without any changes. The result, therefore, was accidental and unintentional. Surely there are many other possibilities to make such “random photograms” – all of which could be labelled ‘quasi-automatic.’”*²⁷

23 Vane Bor, “Über den Automatismus in der bildenden Kunst”, in: F. M. Neusüss, R. Heyne (eds.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: die andere Seite der Bilde: Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMond, 1990, pp. 266 –272.

24 S. Ž. Bor, “On Automatism in Fine Arts”, in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4*, Beograd: MoCAB, 1990, p. 85.

25 *Ibid.*

26 *Nemoguće – Đorđe Kostić*, director: Dragan Ćirjanić, RTS-TV, 1994.

27 S. Ž. Bor, “On Automatism in Fine Arts”, p. 86. One of the photograms with a broken bottle precedes the text “By the way” (Uzgred budi rečeno) by Marko Ristić and Dušan Matić, published in the *Nemoguće* almanac. Bor’s work can be found on page 117. Also, the Manifesto signed by the thirteen Belgrade surrealists which opened the Almanac, is accompanied by Bor’s photogram with a knot, whose secret symbolism he explains in the text “On Automatism in Fine Arts.”

Milanka Todić drew attention to the ‘cinematic nature’ of Bor’s photograms arranged in a series, which negate the application of Breton’s principle of automatism. She referred to several artworks with a bottle, photograms grouped next to each other in a deliberate and planned manner (with rearranged pieces of a broken bottle on new papers), to form a cinematographic structure.²⁸ (Catal. No. 85, 86) In this sense, only the photogram with the bottle broken for the first time could be considered as created according to the method of automatism, while the others were achieved by way of the artist’s conscious action, i.e. by positioning pieces of glass on new photo papers. This signifies that Bor had abandoned “the premises of the automatic flow of thought for the sake of animation.”²⁹ In the 1940s, Bor moved from Serbia to United Kingdom (Oxford) where he lived until his death. In 1993 his legacy was returned to Belgrade. Most likely, a certain number of photograms were not preserved due to Bor’s travels, which explains gaps in the mini-series that disrupt the full experience of “continuous movement” Bor was intending to achieve. With this series of stills, the artist had deliberately renounced pure psychic automatism, simulating the movement between successive photograms. Unlike him, Man Ray rarely strived for a sense of movement in his artworks, nor was he particularly interested in the “cinematic nature” of rayographs. His experimental short movie *Return to Reason (Le Retour à la raison, 1923)*, represents a direct application of the “rayographs” on celluloid film. Hence, Ray moved smoothly from photography to cinematography, while Belgrade surrealists (and more generally, the Serbian avant-garde artists) regrettably failed to achieve any correlated aim.³⁰

In his early photograms, Vane Bor attains the impression of an ‘absence’ of real, clearly visible objects. Using light on materials of a different solidness, in the sense of production of more or less transparent shadows on the photo-sensitive paper, he had managed to ‘modify’ the object and make it more difficult for identification. Thus, he gradually introduced the observer to the world of the surreal, revealing the “secret life” of the objects. Reflecting on objects and the unexpected effects that can arise in photograms, Bor stated:

*“In my early photograms, I was interested in dealing with objects. They were meant to stand out clearly, although they were always deformed in some way: the bottle was broken, the string was tangled in two loose knots (both works were reproduced in the L’ Impossible almanac, 1930), the fleece paper was finely crumpled – I also applied this technique in painting in 1929. Likewise, I often tried to evoke a nocturnal or cosmic impression.”*³¹

28 M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, p. 61.

29 *Ibid.*

30 The affinity of Serbian avant-garde artists towards film is well known: they understood cinematography as the art of great possibilities. The Zenitists and Dadaists were particularly fascinated by film, but the Belgrade Surrealists also sought to apply film techniques in their literary and visual works. On this topic, consult: Levi, Pavle. *Cinema by Other Means*, Belgrade: FCS, MoCAB, 2013; Zečević, Božidar. *The Serbian Avant-garde and Film 1920-1932*, Belgrade: UFUS, 2014; Jović, Bojan. *Avant-garde myth Chaplin*, Belgrade: Službeni glasnik, 2018; Metlić, Dijana. “Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky,” in: Berghaus, Günter (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 9, Berlin: De Gruyter, 2019, pp. 236-268. Metlić, Dijana. „Branko Ve Poliansky: Editor of *Kinofon*”, in: Subotić, Irina, Jović, Bojan (ed.), *A hundred years of the Zenit magazine 1921-1926-2021*, Kragujevac, Belgrade: Gallery RIMA, Institute for Literature and Art, 2021, pp. 521-543; Kruljac, Vesna. *Branko Ve Poliansky*, Belgrade: Fakultet primenjenih umetnosti, 2022.

31 S. Ž. Bor, “On Automatism in fine art”, p. 86.

As a film critic for the literary and cultural-political magazine *Danas*,³² a review with a solid leftist orientation, and the daily newspaper *Politika*, Bor demonstrated an excellent knowledge of cinematography and the essential features of film language.³³ An entire series of his early photograms can be grouped into cycles of two or three frames, thus establishing the apparent expression of the movement of static objects, as in the fashion of early silent cinematography. In his polemic, "Fetish as Magician," commenting on Friedrich Wilhelm Murnau's (1888 –1931) film *Nosferatu, A Symphony of Horrors* (*Nosferatu –Eine Symphonie des Grauens*, 1922), Bor identified the use of a film trick that enables "the movement of dead things". He further stressed: "An object is photographed in its immobility, though it moves between each shot."³⁴ Thus he expressed his wish to produce a cinematic feeling by using the so-called *stop motion* effect in photograms, photomontages and photography. Along with photograms with a bottle, as well as those with ghostly, hard-to-recognize objects (Catal. No. 81, 84, 88), some other obvious examples of "cinematic thinking" can be found in the photo-portraits of Croatian theatre director Vladimir Habunek and a young woman, Milica S. Lazović (Catal. No. 73). A shadowy atmosphere, noir-like lighting and extreme shooting angles transformed the mentioned photographs into film stills with a strong sense of both, the passage of time and the 'locomotion' of the actors in front of the camera. The fact that Serbian avant-garde artists never actually shot a film, but produced only the so-called "paper movies" (Branko Vučićević's term),³⁵ in no way diminishes the importance of their desire to move from static to moving images. According to Božidar Zečević, the nature of the film medium in various ways determined the character of both the literary and visual heritage of Serbian avant-garde art.³⁶

There is hardly any evidence today of Vane Bor's involvement in production of unusual, surrealist film *Belgrade Mysteries* directed by American pianist and director Esther Johnson, who visited Serbia in the 1930s. A few details, reconstructions based on fleeting memories and writings about the documentary that had its premiere at the Aero-club in Uzun Mirkova Street (attended by the composer Josip Slavenski, but not Vane Bor!), before it vanished, are tenuous indications for its further study. And yet, certain testimonies of artists, noted by the poet and essayist Branko Aleksić, suggest that the 'nature' of this film was guided by Bor's affection for the neglected, devastated, dark and mysterious spaces of the capital city and that its uncanny³⁷ atmosphere was similar with the impression provoked by the descriptions of Paris in the works of Breton and Aragon, or even the Paris documented in the photographs of Eugène Atget (1857 –1927).

*"At that time, a bridge over the Sava was being built in Belgrade. The workers demolished some buildings or just knocked down the walls of taverns, and the eerie-looking images that were all that was left of the buildings caught Bor's eye. (...) On some walls, there were paintings of gentlemen, as naive as those by Henri Rousseau, Le Douanier. Particularly interesting were the orthopedic aids in the window of a ground-floor shop in Balkanska Street."*³⁸

³² Editors Miroslav Krleža (1893-1981) and Milan Bogdanović (1892-1964), initiated the magazine in January 1934, in Belgrade. The magazine had only five issues before it was prohibited.

³³ In addition, Bor discussed the importance of film in some of the official surrealist publications. Such is, among others, the text *Anti-Wall*, written with Marko Ristić in 1932. His most famous polemic is "Introduction to Film Criticism" written for the literary magazine *Danas* in 1934. See: S. Ž. Bor, "Introduction to Film Criticism," pp. 150-153. According to Božidar Zečević, Bor's understanding of film was decisively influenced by Dalí and his *Brief Review of the Critical History of Film* (1931-1932). According to Bor, Dalí's text belongs to the "surrealist view of the world and the spirit of the avant-garde as a poetics of resistance." More: Zečević, *op. cit.*, pp. 218-220.

³⁴ S. Ž. Bor, "A Fetish as a Magician," p. 167.

³⁵ About avant-garde film and the so-called 'paper films,' consult: B. Vučićević, *Traveling entertainment acts*, Belgrade: Film Center Serbia, 2023.

³⁶ Consult: B. Zečević, *The Serbian Avant-garde and Film 1920-1932*.

³⁷ Freud's term 'uncanny' (Das Unheimliche), could also be taken into account here. Regarding architectural photography of Paris and Berlin, in the context of Freud's uncanny, consult: M. Čuk, "Strangely Familiar: Some Remarks on Photographic Representation of Uncanny Spaces," in: D. Metlić, M. Čuk (eds.), *Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Academy of Arts, 2019, pp. 60 –75.

³⁸ B. Aleksić, "Endless simulacra of Vane Bor" in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (eds.), *Stevan Živadinović Bor*, Belgrade: MoCAB, 1990, pp. 55 –57.

Where this joint surrealist cinematographic experiment by Bor and Johnson is located today remains an unsolved puzzle. Undoubtedly, it reached America, as in a letter from Oxford (24 July 1983), Vane Bor claimed that it was intended for viewers in America and that it was almost certainly shown there (if not in large cinemas, then in the art-house small theatres).³⁹ Expressing the hope that in the future someone might find it in the United States film archives, Zečević concluded that it was a film "made in the manner of surrealists - one of those *films that is worth seeing* because it reveals something new to us from that unrecognized or unperceived relationship with reality that breaks out in dreams, in automatic texts or inchoate jokes, by which thoughts are not (yet) amused."⁴⁰

MARKO RISTIĆ: IMAGES, DREAMS AND RECOLLECTIONS

During the second half of the 1920s (while spending summers in Vrnjačka Banja with Vane Bor), Marko Ristić created a series of photograms dedicated to his wife, Jelica Ševa Ristić (1906 –1995). (Fig. 11, 12, 13, 14; Catal. No. 92-105) Milanka Todić dated at least fifteen of these photograms to 1928. It is quite possible that this was the year of their creation, as they are most often associated with Ristić's post-Parisian period, i.e. the time after his honeymoon, first to Verona, and then to Paris, where his wife and him arrived in November 1926. There they intensified their professional and personal contact with André Breton and his surrealist colleagues. On the other hand, it is not impossible that, according to the testimony of Vane Bor,⁴¹ Ristić's photograms were created some time earlier, probably in 1926, before his wedding ceremony in Ljubostinja monastery (Fig. 15). The expressive possibilities of collage, photography and film intertwine in these photograms. Static images positioned in rows are organized into a photo-novel and resemble Ristić's collage diary made during his voyage in France, named *A Mobile Life* (*La vie mobile*, 1926). This visual journal consisting of two drawings and eleven collages was composed of clippings from newspapers, magazines, parts of letters and telegrams, postal stamps, playing cards, used exhibition tickets, etc. As Milanka Todić noted, in this work of art, whose title is inspired by a verse from Vane Bor's poetry,

*"... were rejected, first of all, the traditional materials: paint, oil, canvas, and then, although collages use images which are technical and massive, their authors, as well as their original milieu, are irrelevant. They are uncovered and ready-made images of objects, as Breton calls them, reused in collages, while their original functions and previous history are forgotten."*⁴²

The specific nature of Ristić's photograms lies not only in their composition consisting of several images (windows/screens appear within the photograms, introducing the main characters of the story and providing new information), but also in an unusual emergence of human figures in them (portraits of Ševa or Marko Ristić, as well as parts of woman's body). If most of the artists explored the "secret life" of the objects in their photograms, as well as the effect of light on the surface of the object, then Ristić's artworks are by all accounts an

³⁹ According to Zečević, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ See the letter to Koča Popović mentioned above.

⁴² M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art*, p. 41.

exception in both Yugoslav and European experimental photography practice during the 1930s. Photography is the constitutive element of the photogram which becomes a kind of meta-photography. Combined with carefully selected personal items from the life of the Ristić couple, such as lace, a wedding ring, a chain, and a heart pendant, which Milanka Todić defines as the *souvenirs-of-love*, these representations develop into rather intimate scenes of everyday life filled with an atmosphere of warmth and happiness. With his extraordinary storytelling, Ristić managed to produce a photo-novel in which the image is self-sufficient text. His photograms are arranged in a series and his visual method addresses film aesthetics. The recognizable juxtaposition of objects and photos points to the significance of collage and assemblage, which Ristić also practised in the surrealist period. With numerous shadows, overlapping scenes, double exposures, and the slight movement of objects and their blurring, the artist surpassed the firmly established boundaries between different artistic forms, thus proving his desire to achieve at once surreal and contemplative effects. Despite this emergence of surreal in the real, Ristić leaves nothing to mere 'chance.' His photograms are not created according to Breton's principle of automatism, whose validity Ristić questioned. Milanka Todić rightly pointed out that "Ristić's photograms represent the early emergence of screen pictures," and that "the montage juxtaposes figures and objects [...], with, as a result, the photogram being perceived as a poetic picture in which an atmosphere of a diary brimming with private memories and souvenirs prevails."⁴³

The use of screen pictures can be seen in several photograms: most often in the upper left or lower right corner, Ristić positions a bright window (screen) for his or Ševa's photo portrait (Catal. No. 92-94, 104, 105). The use of "picture-in-picture" can be linked to Breton's definition of painting as a window into the inner world of the artist, rather than an image based on a mimetic model. For example, on photogram No. 21756 in the Collection of the Museum of Applied Art in Belgrade (Catal. No. 92), over a quarter of the surface occupies a photograph of Ševa Ristić sitting in front of a window. Here, the impression of a deliberate play with openings is created, as a bright screen appears on the surface of the paper with the profile of the artist's wife against the background of the 'real' window of the house in front of which Vane Bor photographed her. The same photograph of Ševa (Catal. No. 95, 104) was used in creating different photograms (Photogram with lace and heart and Photogram with ring and bracelet), along with the fact that the second photo is slightly curvy, so the female figure appears somewhat enlarged and deformed. On photograms 21757, 21758, 21759 (Catal. No. 93-95), there is an image of the artist and his wife, although the presence of the woman is merely implied. Instead of her face, a woman's legs can be seen in the 1920s elegant evening shoes. The implicit presence of this "mysterious lady" whose legs protrude above the artist's head indicates that she is always on his mind. Vane Bor's photo from 1926, showing Ševa Ristić behind a ladder, were used in several of Ristić's photograms. (Catal. No. 63), Once again, the use of Bor's photo points to the possibility of an earlier dating of Ristić's photogram series (in 1926, rather than in 1928, as was accepted) and stresses the importance of collaborative work in Surrealism.

⁴³ M. Todić, *op. cit.*, p. 60.

It is worth noting that the natures of Ristić's and Bor's photograms are different. While Bor primarily focused on objects and the effects of light on their surface, with an inevitable evocation of cinematic continuity by applying the so-called *stop motion* technique, Ristić created a personal diary dedicated to his wife through a constant combination of photographs (showing Ševa's or his face) and intimate objects as signifiers of their love and commitment. It is interesting to note that in 1922, in his photography, Man Ray also celebrated his muse and model Kiki de Montparnasse (Alice Prin, 1901 -1953). However, while Ray subjected the live model to some kind of "X-ray," and obtained a pale, solid outline on the photo paper, Ristić incorporated the "photographed reality" in his photograms, using photography as the material source, while the "picture-in-picture" imagery contributed to the impression of storytelling.

After all, it is worth mentioning that the Renaissance and Baroque masters opened a "virtual window" in the background of their compositions, offering the possibility of different interpretations of the main theme and introducing the so-called layered narrative, in which the 'background' image was frequently a guide to understanding the entire scene. Thus, it is possible to understand Ristić's photograms in the light of the aforementioned 'interpretation.' All the visible and distinguishable objects belong to a singular and idolized woman who constantly appears before the artist as his support and inspiration, both in his reality and dreams. Numerous surrealist muses⁴⁴ were active as models and supporters of their more praised husbands and artists. Their artistic production has been discovered recently and they undoubtedly deserve more attention: from Gala Dalí (1894 -1982) and Nusch Éluard (1906 -1946), from Lee Miller (1907 -1977) and Dora Maar (Dora Maar, 1907 -1977), to Ševa Ristić, Lula Vučo (1899 -1985) and Lela Matić (1907 -1986).⁴⁵

BOR'S RETURN TO PHOTOGRAM

After several decades, Vane Bor returned to photograms in 1988, in Oxford, where he had lived for many decades. He had been invited by artist and professor Floris Neusüss, to contribute to an Anthology of the 20th-century photograms. In this paper, Bor explained his relation to photograms after almost sixty years:

*"My current artworks go in the same direction, but my main interest is focused on shadows, and I choose objects depending on the visual effect I wish to achieve. Usually, objects can produce unexpected phenomena thanks to the overlapping of their shadows (Dream Figure, 1989). I also work with multiple shadows (Disturbed Night, 1988) and floating shadows (Arctic Poet, 1988). (...) In other words, before I discover objects, I am overwhelmed with the realm of shadows. But, at the same time, I also try, as much as I can, to evoke nocturnal or cosmic atmosphere."*⁴⁶

⁴⁴ The Surrealist exhibition "31 Women", organized in New York at the "Peggy Guggenheim" Gallery in 1943 was one of the first shows solely dedicated to the works of surrealist female artists, in order to show that they were more than just surrealist models or muses. In an informal conversation, Marcel Duchamp supposedly proposed to Peggy Guggenheim to organize an exhibition of Surrealist female artists to reveal the diversity of their poetics and to prove that they cannot be treated as the "invisible participants" of the movement. The "star" of the exhibition was a Mexican painter Frida Kahlo, but a Serbian artist, illustrator and poet Milena Pavlović Barilli also attracted public attention with her paintings. Further consult: <https://www.gothamcenter.org/blog/the-notorious-31-women-art-show-of-1943>. Accessed on 22 June 2024.

⁴⁵ Consult: M. Todić, "Wife, muse, artist: a woman in Belgrade's Surrealism," *The Journal of modern art history department, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, 16-2020, pp. 57-75, https://reff.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/4780/bitstream_11535.pdf?sequence=1. Accessed on 25 May 2024.

⁴⁶ S. Ž. Bor, "On Automatism in Fine Arts", p. 86.

One of the key innovations in the 1980s photograms was the appearance of titles, which did not exist in his surrealist works. Correspondingly, certain objects could be more easily identified: a ruler, a protractor, a plaster male profile, a *papillote*, and a glass cup with a star-shaped base. Frequently, the same object reappears in several artworks, and other objects related to it vary. In at least three photograms, a plaster male profile is combined with a coin (*Arctic Poet*), a ruler (*La géométrie supérieure*), and with pieces of cotton wool and a pen cap (*L'astronome séduit*). Thus, Bor established a narrative structure of three images and motivated an observer to play a little game: by combining different objects with a plaster profile, one could recognize three diverse professions: a poet, a mathematician, and an astronomer. An interrelated male profile is also present in his paintings *Night Silence* and *Mad Architect* dated in 1970s.

The compositions of other photograms were created by combining cups, rulers and *papillotes*. Outlines on the paper appear either as three-dimensional (due to the sharper angle of light hitting a surface) or as flattened, distorted shapes (the *papillote* turns into a complex two-dimensional grid). The artist also applied light screens, as in the work *Le fenetre mysterious*, in which the edges of the visible structure are concealed by black surfaces. Although it may seem nonrepresentational / abstract, the photogram *Oiseau nocturne* (1988) establishes an important connection between Bor's painting and photograms. It is achieved due to the presence of a figure with wings in the centre of the structure, seen in the 1970s paintings such as *Ambiguous Angel*, *Huge Wings*, and *Man-Bird*, as well as in the series of artworks whose titles contain the phrase 'introverted bird,' referring to a figure whose wings are turned inward. The winged figure was one of the frequent symbols in Bor's painting and could be interpreted as a woman-bird, i.e. the metaphor of a woman-mother (a bird with its wings widely spread) or a woman-erotic being (a bird with lowered wings).

Bor's photograms from the 1980s were similar to his surrealist experiments. The artist still oscillated between his need to turn to cinematography by slightly moving objects in static arrangements of the photograms and his desire to explore the complex relations between light and shadow, i.e. objects and reflections. Calling to mind Man Ray and the French surrealists, once again, Bor questioned the possibilities of discovering the subconscious, with the constant interplay of symbolic objects chosen from his surroundings.

AFTER SURREALISM: AUTOMATISM AND PHOTOGRAMS

Surrealism arose during Freud's significant experiments in the realm of dreams and the unconscious, as well as the dissemination of Einstein's (Albert Einstein, 1879 –1955) ideas related to the Theory of relativity. It glorified the individual and encouraged the breaking of taboos and ethical principles that originated in the family, school, church, and society. Dreams, the subconscious, the oneiric, the secretive, the unfathomable, hallucinations, delirium, sexuality, and the exploration of men's inner life were the crucial preoccupations of the first phase of Surrealism. In parallel with the French movement in Paris, from the beginning of the 1920s, the young intellectuals who

underwent the traumatic experience of the First World War and who were mainly educated in France and Switzerland were inspired by the same ideas in Belgrade. Dealing with various forms of literary and visual expressions, Belgrade surrealists created an authentic avant-garde group in the Kingdom of Yugoslavia. Numerous proto-surrealist revues, which were in line with European literary magazines, made Belgrade Surrealism one of the most coherent and independent movements outside of France.

The principles of automatic writing and painting attracted both French and Serbian artists, and at one point it seemed that the appropriate method for creating 'authentic' surrealist artworks was found: it denied rational control and it strived to reject conscious action in the process of artmaking. Was it possible to sustain such a state of mind during the work? At the onset of his career, Man Ray accepted this principle both in painting and in photography. Interested in objects and their interactions, in 1922 he produced his first album of rayographs, *Les champs délicieux*, in which he foresaw Breton's automatic principle defined in 1924. Ray nevertheless noted in the 1930s that every form of creativity was rationally controlled and motivated by certain life circumstances and that it is subjected to certain rules of mind.⁴⁷ In fact, the majority of Serbian artists were sceptical about automatism. A key contribution to the surrealist theory of automatism was Bor's definition of the method of "visual automatism" postulated in 1990, which contained two phases and which established the difference between mechanical painting and visual automatism. Thereby, Bor found a compromise: he proposed that the artist was to succumb to the subconscious thoughts and images with his eyes closed, and then, consciously and rationally, transfer the contents onto a canvas by using various available means. For him, the so-called quick transmission of thoughts into an image was not possible, as it is always associated with successive, rational interventions of an artist. Similarly, Ristić departed from the principle of automatism in visual arts: he expressed his desire to refer to certain events in his life with rationally selected elements of reality and create his ready-made pictures, as Milanka Todić labelled them. As in the collage diary *La Vie Mobile*, in the 1920s photograms, Marko Ristić expressed his feelings of love and affection to his wife Ševa, by using objects and photographs that referred to the intimate moments of their relationship.

Although the photogram eventually lost the importance it had during Surrealism, it appeared in the works of artists of the second half of the 20th century. The Dadaist Raoul Hausmann (1886 –1971) intensively dealt with photograms during the 1950s in a similar way as with photomontages; Robert Rauschenberg (1925 –2008) and Susan Weil (1930 –) examined the 'transparency' of the body and its modification under the influence of light; Floris Neusüss created the first real "Nudograms" in the history of art by "printing" a body in life size on photographic paper, just as Yves Klein (1928 –1962) printed naked female bodies in his blue anthropometries. In 1989 James Welling (1951 –), for example, made two *IRTS* and *IRBX* monochrome photograms, the successors of Alexander Rodchenko's (1891 –1956) or Barnett Newman's (1905 –1970) related painting accomplishments: yellow and red monochromes were obtained by exposing blank photo paper and altering the colour filter during the exposure. Numerous practices of contemporary art reveal the new life of photograms. From the experimental character it held in the era of historical avant-gardes, over time photogram has become a legitimate and widely accepted art form.

47 See: "Man Ray," pp. 200-205.

Bibliography:

Aleksić, Branko. "Endless simulacra of Vane Bor" in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (eds.), *Stevan Živadinović Bor*, Belgrade: MoCAB, 1990, pp. 55 –57. [Алексић, Бранко. „Симулакрум бескраја Вана Бора“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Београд: МСУБ, 1990, 55 –57.]

Breton, André. *Three Surrealist Manifestoes*, Kruševac: Bagdala, 1979. [Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala, 1979.]

Dalí, Salvador. „Honneur à l’objet!“ *Cahiers d’art*, num. 1-2, 05/1936, Paris, pp. 53-59.

Dalí, Salvador. „Objectes superrealistes. Objectes onírics,“ *L’Amic de les Arts*, any IV, núm. 31, 31/03/1929.

Dalí, Salvador. „Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques,“ *Le surréalisme au service de la révolution*, num. 6, 05/1933, Paris, pp. 45-48.

Dalí, Salvador. „Objets surréalistes,“ *Le surréalisme au service de la révolution*, no. 3, 12/1931, Paris.

Dalí, Salvador. “The object as revealed in surrealist experiment,” *This Quarter*, vol. 5, no. 1, 09/1932, London, pp. 197-207.

Dalí, Salvador. *La Conquête de l’irrationnel*, Éditions Surréalistes, Paris, 1935.

Živadinović Bor, Stevan. A letter to Koča Popović dated 5 September 1926, Historical Archives of Belgrade, the Legacy of Konstatin-Koča Popović and Leposava-Lepa Perović, 1603, folder 31. [Живадиновић Бор, Стеван. Писмо Кочи Поповићу од 05. 09. 1926, Историјски архив Београда, Легат Константина Коче Поповића и Лепосаве Лепе Перовић, 1603, кутија 31.]

Živadinović Bor, Stevan. “On Automatism in Fine Arts”, in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor*, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4, Beograd: MoCAB, 1990, pp. 85-86. [Живадиновић Бор, Стеван. „О аутоматизму у ликовној уметности“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 85-86.]

Živadinović Bor, Stevan. “A Letter to Salvador Dalí”, in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor*, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4, Belgrade: MoCAB, 1990, p. 84. [Живадиновић Бор, Стеван. „Писмо Салвадору Далиу“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 84.]

Živadinović Bor, Stevan. “Introduction to Film Criticism”, in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor*, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4, Beograd: MoCAB, 1990, pp. 150-153. [Живадиновић Бор, Стеван. „Увод у критику филма“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 150-153.]

Živadinović Bor, Stevan. “A Fetish as a Magician”, in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor*, The Poetics of 20th Century Serbian Artists 4, Belgrade: MoCAB, 1990, p. 167. [Живадиновић Бор, Стеван. „Фетиш као мађионичар“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 167.]

Zečević, Božidar. *The Serbian Avant-garde and Film 1920-1932*, Belgrade: UFUS, 2014. [Zečević, Božidar. *Srpska avangarda i film 1920-1932*, Beograd: UFUS, 2014.]

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Belgrade: Haos, 1990. [Lotreamon, *Maldororova pevanja*, Beograd, Haos, 1990.]

“Man Ray,” *Art Notebooks* No. 6, Belgrade: University of Art, 1980, pp. 175 –205. [„Men Rej“, *Likovne sveske* br. 6, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980, 175 –205.]

Moholy-Nagy, László. *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*, London: Cambridge Massachusetts, 1969.

Sretenović, Dejan. *The Frenzied Marble: the Art and Politics of Belgrade Surrealism*, Belgrade: Službeni glasnik, 2016. [Sretenović, Dejan. *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016.]

Todić, Milanka. *The Impossible: Surrealist Art*, Belgrade: The Museum of Applied Art, 2002. [Тодић, Миланка. *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.]

Todić, Milanka. “Wife, muse, artist: woman in Belgrade’s Surrealism”, *The Journal of modern art history department, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, 16-2020, pp. 57-75. [Todić, Milanka. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 16-2020, 57-75.]

Todić, Milanka. “The collages of Marko Ristić in the surrealist paper film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo,” *Annual od the City of Belgrade*, 2021. [Тодић, Миланка. „Колажи Марка Ристића у надреалистичком папирном филму Александра Вуча *Љускари на прсима*“, *Годишњак града Београда*, 2021.]

Tzara, Tristan. “When Things Dream,” in: *Photographs by Man Ray, 105 works, 1920 –1934*, New York: Dover Publications, 1979.

Weinberg, Norman S. *Photography Without a Camera: Art of the Photogram*, New York: Taplinger, 1981.

JELENA PERAĆ*

-
-

***THE CONCEPT AND UNDERSTANDING OF
DAS UNHEIMLICHE:
PHOTOGRAPHY IN BELGRADE
SURREALISM***

* Jelena Perać, MA, museum advisor,
Museum of Applied Art, Belgrade,
Collection of photography, applied
graphics and artistic book design.

At the large international exhibition about surrealism called *Surrealism beyond Borders* held in New York and London in 2021 and 2022,¹ among the objects selected to present the prevalent art of Surrealism by means of diverse paradigms beyond the boundaries of time and space, also exhibited was the photograph of Nikola Vučo (1902 –1993), *The Arrested Flight of Surreality* from 1929. [Catal. No. 43] This is one of the main works of Belgrade Surrealism, originally published in the most eminent publication of the Belgrade surrealist group, the *Nemoguće – L'impossible* almanac (1930), which represents the apex of their collective activity.² In the *Surrealism beyond Borders* exhibition and the accompanying publication, the photograph *The Arrested Flight of Surreality* was presented as part of the *The Uncanny of Everyday Life* segment. Vučo's enigmatic photograph, created by a double exposure process in which the model, the artist's wife Jelka Vučo, was shot twice on the same negative, from the front and the back, with her hands over her ears,³ has been interpreted as a manifestation of the concept of *Das Unheimliche* (Eng. *The Uncanny*), an image that creates doubt as to whether a living being or an inanimate object is displayed.⁴

¹ The exhibition was held at the Metropolitan Museum of Art in New York, from 11 October 2021 to 30 January 2022, and then at the Tate Modern in London, from 25 February to 29 August 2022. The aim of the exhibition was to reposition Surrealism, one of the most significant movements of the 20th century, and present it as a more dynamic movement exceeding the French borders and developing beyond the official group, pointing out the historical, national and local peculiarities of Surrealism in different world centers during a period of almost eight decades.

² Vučo's photography was given a prominent place, as the only visual artwork published twice in the almanac - at the beginning, on the front page and at the end, within the *By the way* program text of the Belgrade Surrealists. In that place, along with Vane Bor's photograph and two more photos by Vučo - *The Wall of Agnosticism* and *We need not Convince Anyone* - the photograph *The Arrested Flight of Surreality* forms part of the conceptual whole - the visual program of Serbian Surrealism: M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, Belgrade: The Museum of Applied Art, 2002, pp. 57-58. Ms Jelena Jovanović, Marko Ristić's cousin, donated the original photo to the Museum of Applied Art as part of his legacy, which, according to her wishes, is exhibited as the Legacy of Jelena Jovanović.

³ According to the recollection of the author stated in: M. Todić, *op. cit.*, p. 72, footnote 135.

⁴ N. Radwan, "The Uncanny of Everyday Life" in: *Surrealism Beyond Borders*, by Stephanie d'Alessandro, Matthew Gale, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021, pp. 260-269.

DAS UNHEIMLICHE: THE HISTORY OF THE CONCEPT AND ITS THEORETICAL USE

*Das Unheimliche*⁵ represents one of the most dominant discourses in the discussions and interpretations of the art of surrealism during the last decades, as part of the wider theoretical use and contextualization of this concept, which developed during the second half of the 20th century in various humanistic disciplines, from literature, art, philosophy, to film studies, theories of architecture and sociology, and in recent years in the field of robotics and AI.⁶ The term *Das Unheimliche* itself, as an expression describing a certain kind of feeling, has been in use since the end of the 18th century. In romanticism, it describes the collective feeling of the world, a kind of “modern anxiety,” arose as a consequence of industrialization and urban alienation.⁷ At different times, the term *Unheimliche* has had different meanings and taken on different forms, and in the modern discourse it appears somewhat *sinister*, relating to the decline of the cultural, social, geopolitical order in the modern world.⁸ The zeitgeist in the third decade of the 21st century is thought to be *unheimlich*, produced by the “coexistence of incompatible realities,” which makes us feel like strangers on our own planet.⁹

The key reference for all reflections in the field of aesthetics is the essay of the same name by Sigmund Freud (1856 –1939) from 1919,¹⁰ in which the creator of psychoanalysis develops *Das Unheimliche* as a psychoanalytic concept, pointing out its aesthetic component.¹¹ The essay was created as a result of Freud’s return to an unpublished previous article, supplemented by the experience of the First World War and its aftermath.¹²

⁵ The expression *Unheimliche* is difficult to translate into other languages, considering that its root contains the word *Heimliche* which, by adding the prefix *Un-* turns into its opposite. In the English-speaking world, the term *uncanny* is accepted as the most adequate, while in the Serbian language the translations “eerie,” “odd,” “strange,” “peculiar” and “disgraceful” appear. In this text, we will use the original term *Unheimliche*, as the original name of the concept itself.

⁶ A. Masschelein, “The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory,” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 35, No. 1 (March 2002), pp. 53-68; N. Royle, *The Uncanny*, Routledge, New York 2003; A. Masschelein, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, New York: State University of New York Press, 2011; M. Cvetić, *Das Unheimliche: Psychoanalytical and Cultural Theories of Space (Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora)*, Belgrade: Orion, 2011.

⁷ N. Royle, *op. cit.*, pp. 11-12; M. Ćuk, “Strangely Familiar: Some Remarks on Photographic Representation of Uncanny Spaces,” in: D. Metlić, M. Ćuk (eds.), *Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Academy of Arts, 2019, pp. 60 –75.

⁸ F. “Bifo” Berardi, “Unheimlich: The Spiral of Chaos and the Cognitive Automaton,” *e-flux*, March 2023.

⁹ *Ibid.*; M. Stanković, *A Second Chance (Druga šansa)*, Belgrade: Belgrade Cultural Center, 2023.

¹⁰ For the purposes of this paper, one of the later English translations of the essay was used: S. Freud, *The Uncanny*, ed. Adam Phillips, trans. David McLintock, New York: Penguin Books, 2003.

¹¹ S. Freud, *op. cit.*, p. 123; M. Cvetić, *op. cit.*, p. 74.

¹² S. Bahun, *Modernism and Home*, awaiting publication. I wish to express my gratitude to Prof. Sanja Bahun, PhD, for kindly providing and permission to use the unpublished manuscript.

The author builds on the study of Ernst Jentsch (1867 –1919) *On the Psychology of the Uncanny (Zur Psychologie des Unheimlichen)* from 1906, as well as the definition of Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 –1854) in the book *Philosophy of Mythology (Philosophie der Mythologie)* from 1835, according to which “*Unheimliche* is what one calls everything that was meant to remain secret and hidden and has come into open.”¹³ Freud developed Schelling’s definition and relates it to repression, recognizing the frightening element in the fact that something that was once familiar and close to our psyche (*Heimlich*) became alienated by being repressed, only to reappear and become *Unheimlich*. This strange transformation is explained by using the word *Unheimliche* in the German language, which allows the known (*das Heimliche*) to be turned into its opposite (*das Unheimliche*).¹⁴ Freud further developed the concept of *Unheimliche* by pointing to its numerous manifestations, which arise from infantile fears and desires, or beliefs, such as the fear of losing one’s eyes, motifs of inanimate objects (dolls, automatons, mannequins) that come to life, motifs of ‘doubles,’ repetitions (characteristics, actions), fear of ‘spells,’ death and dead bodies (ghosts, the reanimated dead), states of madness and epilepsy, darkness, silence or loneliness.¹⁵

The concept *Unheimliche* was introduced in the last decades of the 20th century in the theoretical discourse of the interpretation of Surrealism in the visual arts. Rosalind Krauss, an American art critic and theorist, was the first to point out the connection between this concept and surrealist photography, in which she found various manifestations of *Das Unheimliche*.¹⁶ The thesis on the correlation between French Surrealism and the *Unheimliche* concept was expounded on in a large study by the American critic and art historian Hal Foster, suggesting a connection between the term ‘marvelous,’ the central motif of surrealist aesthetics, and Freud’s *Das Unheimliche*.¹⁷ Foster’s premise is that Surrealism should be interpreted by a concept distinctive of that period,¹⁸ referring primarily to the experience of *Das Unheimliche*, molded to a significant extent by the traumas of the First World War, and not a direct connection with the text translated into French only in 1933.¹⁹ Foster focused on Freud’s “return of the repressed,” a phenomenon that makes the individual anxious and the repressed itself ambiguous. This in turn leads to the impossibility of distinguishing between the real and the imagined, which is the essence of Surrealism, as well as to a misperception between the living and the inanimate (wax figures, dolls, mannequins, automatons), some of the basic motifs of the surrealist repertoire.²⁰ Foster recognized in surrealist automatism the physical mechanism of compulsive repetition and the death drive, motifs associated with *Das Unheimliche*. He also referred to the two ‘avatars’ of *Das Unheimliche* – the “evil eye” and the “doppelgänger,” which the surrealists were obsessed with; both creating unease - the “evil eye” by representing the gaze as a castrating threat, and the “doppelgänger” by depicting a protective figure that is transformed into a “grisly harbinger of death.” These two repressed states, castration and death, represent the essence of *Das Unheimliche* for Freud.²¹

¹³ S. Freud, *op. cit.*, pp.132, 147-148.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 147-148.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Krauss, “Corpus Delicti,” in: R. Krauss, J. Livingston, *L’amour Fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 55-112.

¹⁷ H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1993, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. xvii.

¹⁹ *Ibid.*, pp. xi-xxi; Somewhat earlier, in 1927, another influential text by Freud, *Beyond the Pleasure Principle (Jenseits des Lustprinzips)* was translated into French: M. Cvetić, *op. cit.*, p. 91. Marko Ristić owned a copy of the French edition, and it can be found in his Legate in the Library of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

²⁰ H. Foster, *op. cit.*, p. 7.

²¹ *Ibid.*, pp. 7-9.

DAS UNHEIMLICHE AND PHOTOGRAPHY - PHOTOGRAPHY AND SURREALISM

One of the contextualizations of *Das Unheimliche* concept in recent decades is also related to the medium of photography.²² It points to the fact that, although both the concept and the technology were only developed in the 19th century, the idea of photography, as well as the notion of *Das Unheimliche*, appeared as early as the 18th century.²³ As an image of the represented and a copy by definition, the photograph contains within itself the motif of duality, the central symbol of *Das Unheimliche*. The photographic camera, or the “mechanical eye,” is likened to an automaton, which casts doubt on whether the depicted - something that seems alive - is really a living being, that is, whether a “non-living” object can come to life.²⁴ Photography expresses “merely, and surely, *what had been*,”²⁵ it is the art of return, which is the essence of *Das Unheimliche*.²⁶

The mimetic nature of photography, i.e. the understanding that it represents a faithful ‘copy’ or ‘duality’ of reality whose truth and trustworthiness is unquestionable, is the property that placed this medium at the center of surrealist research. The documentary nature of photography is put to the service in order to confirm the basic principle and concept of the movement - the belief in the equal existence of two realities, the visible, physical and the invisible, psychological.²⁷ André Breton (1896 –1966), the ideologist of the surrealist movement in France, set photography at the center of surrealist journalism, asking himself (in 1925) the following question: “When will all the books that are worth anything stop being illustrated with drawings and appear only with photographs?” His next three main works, the first being *Nadja* (1928), were indeed ‘illustrated’ with photographs.²⁸

22 R. E. Krauss, “Uncanny,” in: Y-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless: A User’s Guide*, New York: Zone Books, 1997, 192-197; M. Cvetić, *op. cit.*, pp. 134-137; C. Raymond, *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Palgrave Macmillan: Cham, 2019. All the mentioned texts refer to Roland Barthes’ book *Camera Lucida*, one of the key studies on photography, in which *Das Unheimliche* itself is not mentioned, although many terms and motifs which Barthes uses to explain the nature of photography belong to that discourse: R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Belgrade: Rad, 2004.

23 C. Raymond, *op. cit.*, pp. 3-9.

24 M. Cvetić, *op. cit.*, p. 136.

25 R. Barthes, *op. cit.*, p. 84.

26 C. Raymond, *op. cit.*, pp. 140-141. The element of the unconscious can also be found in the process of the photographer choosing the object: M. Cvetić, *op. cit.*, p. 136, while the process of developing the negative image is linked to Schelling’s definition that “everything that was meant to remain secret and hidden and has come into open”: C. Raymond, *op. cit.*, pp. 19-26.

27 R. Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” *October*, Vol. 19 (Winter, 1981), pp. 3-34; R. Krauss, “Photography in the Service of Surrealism,” in: R. Krauss, J. Livingston, *L’amour Fou: Photography & Surrealism*, pp. 13-54; M. Todić, *op. cit.*, p. 55.

28 R. Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” p. 14.

The photographs in *Nadja*, authored by Jacques André Boiffard (1902 –1961), displayed the landmarks and buildings of Paris and accompanied, along with ‘*Nadja’s*’ drawings, a text describing Breton’s daily encounters with an unknown woman on the streets of Paris. “Although some authors called the photographs in ‘*Nadja*’ “absolutely banal,”²⁹ referring to the words of Walter Benjamin (1892-1940) written only one year after the publication of the novel (1929),³⁰ they are by no means banal in themselves.” Benjamin pointed out that the photograph “extracts from centuries-old architecture its banal obviousness, in order to hand it over with the most original power to the depicted event,” indicating that there was a deeper connection between the text and the photographs. The photographs in *Nadja* are not only illustrations of the text, they point to its metaphysical level. The sites that *Nadja* and Breton visit are related to historical events, primarily to uprisings and revolutions, abundant in French history. Boiffard’s photographs portray places that are mostly deserted, lacking any persons, albeit not ‘empty,’ as the photographs give a hint of a presence in the past, and indicate the presence of a person or an event that will take place there in the future.³¹ They are associated with historical events that are part of the collective memory, and are marked to a significant extent by violence, which in turn creates a kind of insecurity and discomfort. In *Nadja’s* visions, Paris becomes the place of *Unheimliche* memories of events that were once known and then forgotten, only to thenceforth appear in front of the reader.³² Benjamin noted that *Nadja* “had achieved a true, creative synthesis of the artistic novel and the documentary novel.”³³ In a similar way, Marko Ristić (1902 –1984), the *spiritus movens* of Belgrade Surrealism, wrote about the correlation between the documented or the real, and the surreal layers, in connection with photographs in the novel.³⁴ The fact that *Nadja* is illustrated with photographs, according to Ristić, “...is not at all irrelevant as an emblem of the true, the everyday, the documented, the undisguised and real in relation to the supernatural,” “as those photographs, ordinary yet also hallucinatory with their muted eloquence, are only a sign that the surreal is immanent in the real.”³⁵ Marko Ristić’s words clearly indicate how photography was perceived in this circle.

29 *Ibid.*, p. 17. On “banality,” as the most often emphasized quality of these photographs, see: D. Ades, “Photography and The Surrealist text,” in: R. Krauss, J. Livingston, *L’amour Fou: Photography & Surrealism*, pp. 161-163.

30 “In such passages in Breton, photography intervenes in a very strange way. It makes the streets, gates, squares of the city into illustrations of a trashy novel, draws off the banal obviousness of this ancient architecture to inject it with the most pristine intensity toward the events described, to which, as in old chambermaids’ books, word-for-word quotations with page numbers refer. And all the parts of Paris that appear here are places where what is between these people turns like a revolving door.” W. Benjamin, “Surrealism, the Last Snapshot of the European Intelligentsia” („Nadrealizam, poslednji trenutni snimak evropske inteligencije”), in: *Essays (Eseji)*, Belgrade: Nolit, 1972, p. 264.

31 D. Bate, *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003, pp. 91-97.

32 *Ibid.*, p. 101. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 262.

33 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 262.

34 M. Todić, *op. cit.*, p. 55. Ristić discusses his impressions after seeing the first edition of *Nadja*, which he received from Paris, with a dedication by Breton. The edition is preserved in the Legacy of Marko Ristić, in the collection of the SASA Library.

35 “The Jaw of Dialectics” („Čeljust dijalektike”), in: *The Impossible (Nemoguće)*, Belgrade: Surrealist Editions, 1930, p. 45.

PHOTOGRAPHY IN BELGRADE SURREALISM AND *THE UNHEIMLICHE* CONCEPT

The practice of photography within the framework of the Belgrade surrealist group is based on the work of three authors - Nikola Vučo, whose photographic oeuvre is the most extensive, Stevan Živadinović - Vane Bor (1908 –1993), an interdisciplinary artist who, in this media framework, realized a large number of photographs and photograms, and Marko Ristić and his photogrammetric creations.³⁶ None of these authors were trained in classical art, and their photography practice was at an amateur level, in accordance with the principles advocated by the surrealist movement.

Nikola Vučo is considered the official photographer of the Belgrade surrealist group, his position being similar to that of Man Ray (1890 –1976) in French Surrealism. Despite the fact that he was not a signatory to the Belgrade Surrealist Manifesto and was not formally a group member, he worked closely with Marko Ristić, the central figure of the Belgrade movement.³⁷ Vučo started with the art of photography in Paris, where he remained after finishing his studies of law, economics and sociology, which was the beginning of the Surrealist movement.³⁸ Of his first photographs, only the *Roof over the Window*, which is linked to the poem of the same name by his brother, Aleksandar Vučo (1897 –1985) from 1926, can be precisely dated (Catal. No. 9). Therefore, it was unfailingly created only two years after the publication of the *Surrealist Manifesto*, while the photographs, preserved in Vučo's small Parisian photo album, may have been created even before that, given that he had been living in the French capital since 1921 (Catal. No. 1-11).³⁹

Inanimate objects

among the photos still preserved in this album is a photo called *Beethoven I* (Catal. No. 1). Nikola Vučo was an excellent pianist, and therefore it was not unusual that one of his first photos is a tribute to the famous composer, as were the motifs of his later photographs associated with music (Catal. No. 37-40). Beethoven's face is presented as a mask, with eyes closed, through which the keyboard passed.⁴⁰ Vučo's intention was undoubtedly to use photographic means to achieve the effect of the fundamental identification of the composer, also known for his revolutionary piano technique, with the instrument, i.e. music itself, as well as possibly indicating its constant presence in the 'head' of the composer, i.e. his thoughts or dreams. It is not irrelevant, in connection with the choice of this particular composer, to point out that Ludwig van Beethoven (1770 –1827) was an author with strong political and social views, which are also present in his compositions. He was sympathetic to the ideals and values of the Enlightenment, being a republican and a democrat by political orientation as well as an opponent of traditional authorities and social and class ranking. Such political and social attitudes are close to surrealist, just as surrealist interest in the content of the unconscious can be interpreted as a continuation of the Enlightenment tradition of reason and rationality, in which irrational phenomena can be subject to rational consideration and interpretation.⁴¹

36 J. Tijardović, "Zur Fotografie von Vane Bor," in: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, pp. 69-72; M. Todić, „Zur surrealistische Fotografie in Belgrad“, in: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, pp. 63-67; M. Todić, *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990; J. Tijardović-Popović, *One Minute Before the Murder (Jedan minut pre ubistva)*, Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2002; M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, pp. 55-63. The collections of Belgrade Surrealist photography are kept for the most part in two institutions, the Museum of Contemporary Art and the Museum of Applied Art in Belgrade. See more on Bor and Ristić's photograms in the text by Professor Dijana Metlić, PhD.

37 M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, p. 58. The fact that they jointly conceived the photographs is indicated by the preserved correspondence: Letter from Nikola Vučo to Marko Ristić dated 17 February 1930, Legacy of Marko Ristić, SASA Archive, Belgrade.

38 M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, p. 239.

39 *Ibid.*, p. 55. Vučo's Paris photo album is owned by his daughter Beka Vučo, to whom I extend my gratitude for making it available for the exhibition, along with Nikola Vučo's album from a trip to Spain.

40 The effect was achieved by replicating photographs on the same negative image or overlapping two different negatives.

41 D. Bate, *op. cit.*, p. 9.

The way Beethoven is presented, as a mask with closed eyes, creates doubt whether the figure is a living being or an inanimate object - a doll or an automaton, which points to the concept of *Unheimliche*. In analyzing this manifestation of the concept, Freud started from the mentioned study of Ernst Jensch, in which, as an example of something that causes a strong feeling of uncertainty and discomfort, he singled out "doubt as to whether an apparently animate object really is alive and, conversely, whether a lifeless object might not perhaps be animate." In this regard, Jensch referred to the impressions given by the wax figures, dolls and automatons.⁴² Jensch, and after him Freud, found their foothold in the story *The Sandman* by E. T. A. Hoffmann (1776 –1822), the most famous representative of German romantic novels, whom Freud called "the unrivaled master of the uncanny in literature."⁴³ The main motifs of the story are the mysterious 'sandman' who steals children's eyes, and the female character, Olympia, who is not actually a living being, but a doll, that is, an automaton. Building on these examples from psychoanalysis, which indicate that many children have a fear of damaging or losing their eyes, a phobia which often persists into adulthood, Freud connected them with the fear of castration, and concluded that the *Unheimliche* element in *The Sandman* is anxiety caused by the infantile castration complex.⁴⁴ Freud found the same element in the motif of a doll that comes to life, which he also associated with childhood, that is, children's attitude towards dolls, with which they play as if they were alive, without fear that the non-living object will come to life. In this case, the *Unheimliche* effect arises not from infantile fear, but from infantile desire, that is, from belief.⁴⁵

Non-human characters - wax figures, dolls, mannequins and automatons - are a ubiquitous part of the surrealist repertoire, as Hal Foster pointed out. He referred to Breton's *Surrealist Manifesto*, in which modern mannequins and romantic ruins are mentioned, without further elaboration, as examples of the 'marvelous.' According to Foster, both images create an *Unheimliche* confusion between the living and the inanimate - the mannequins as a crossing from human to non-human, and the ruins as a mixing of the historical and the natural.⁴⁶ Breton's connecting of these motifs, where the first signifies mechanical commodification (the female body being transformed into a mannequin, that is, the male body into an automaton, a machine), while the second denotes something that is 'outmoded' or 'surpassed' (a cultural form replaced by a regime of machine production and commodity consumption), was interpreted by Foster as a dialectical relationship, in which one element defines the other. The outmoded is *Das Unheimliche*, according to Foster, in another way: as familiar images and objects made strange by historical repression, as *heimisch* things of the 19th century returned as *Das Unheimlich* in the 20th century.⁴⁷

Vučo's interest in the issue of the correlation between living beings and inanimate objects is shown by a photograph taken a few years later. It presents a construction of an anthropomorphic shape, which, based on the content of Nikola Vučo's letter to Marko Ristić in February 1930, was identified as a "man-bicycle," one of the 'pictures' that they had "worked on together in the vineyard."⁴⁸ (Catal. No. 31, 32) The vertical construction, composed of a bicycle, men's clothing and ropes simulating a human head and limbs, belongs to the corpus of

42 S. Freud, *op. cit.*, p. 135.

43 *Ibid.*, p.141.

44 *Ibid.*, pp. 139-140.

45 *Ibid.*, pp. 140-141.

46 H. Foster, *op. cit.*, pp. 21, 125.

47 H. Foster, *op. cit.*, pp. 21, 126-127.

48 Letter from Nikola Vučo to Marko Ristić dated 17 February 1930, Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade; M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, p. 52.

surrealist objects, which Salvador Dalí (1904 –1989) called “psycho-atmospheric-anamorphic objects.”⁴⁹ Created by the joint activity of the Belgrade group, Vučo’s photography transforms the object from ordinary to surreal,⁵⁰ and the very label – “The man-bicycle” - refers to a hybrid that oscillates between animate and inanimate, a human being and an automaton, creating the *Unheimliche* effect.

Der Doppelgänger

The key undertakings of Nikola Vučo in the process of creating a photographic image, as pointed out by Milanka Todić, were duplication and repetition.⁵¹ Rosalind Kraus⁵² also focused on the surrealist strategy of duplication. She connected this procedure in the construction of surrealist photography with the process of forming meaningful linguistic structures, through the doubling of syllables, but also indicating that the doubling created the impression that a copy of the original had been added.⁵³ Doubling is a variation of the idea of the ‘double,’ one of the basic manifestations of Freud’s *Das Unheimliche* concept, a thesis that Rosalind Kraus introduced and further developed through a discourse on surrealist photography.⁵⁴ Among the motifs that can be attributed to *Das Unheimliche* effect, Freud, starting again from the literature of E. T. A. Hoffman. singles out the idea of a ‘double’ (Doppelgänger) as the most impressive, “in all its nuances and manifestations – that is to say, the appearance of persons who have to be regarded as identical because they look alike.”⁵⁵ Freud built on Otto Rank’s (1884 –1939) slightly earlier study *Der Doppelgänger*, which deals in detail with the motif of the double, exploring its connection with mirror images, shadows, guardian spirits, the doctrine of the soul and the fear of death. According to Rank, the double originally represented an insurance against one’s own death, an “energetic denial of the power of death”; he believed that most likely the immortal soul was the first double of the body.⁵⁶ When, according to Freud, the stage of primitive narcissism is surpassed, the meaning of the double changes: while it once ensured immortality, the double now becomes an *Unheimliche* harbinger of death.⁵⁷

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 49-53. The construction resembles, in name and form, the object photographed by Man Ray in 1918, composed of various mechanisms (gears, parts of an apparatus), called *Man*. The photograph is kept in the Musée National d’ Art Moderne, Paris, reproduced in: J. Livingston, “Man Ray and Surrealist Photography,” in: R. Krauss, J. Livingston, *L’amour Fou: Photography & Surrealism*, p.121.

⁵⁰ M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, pp. 52- 53.

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² R. Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” pp. 3-34.

⁵³ *Ibid.*, p. 25; R. Krauss, “Photography in the Service of Surrealism,” pp. 28-31.

⁵⁴ R. Krauss, “Corpus Delicti” in: R. Krauss, J. Livingston, *L’amour Fou, Photography & Surrealism*, pp. 82-86.

⁵⁵ According to Freud, this relationship is intensified by the transfer of mental processes from one person to another, so that one becomes a co-owner of the knowledge, emotions and experiences of others. A person can identify with another and thus become insecure about their real self; or they can substitute the self of another for their own. The self (identity) can thus be duplicated, doubled and replaced: S. Freud, *op. cit.*, pp. 141-142.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁷ In the later stages of the evolution of the ego, the concept of a double acquires a new content. Slowly a special authority is formed within the ego, which can oppose the rest of the ego, performing the function of self-observation and self-criticism, a kind of psychic censorship, and thus becoming what we call a ‘conscience’ (consciousness). Freud admitted that the *Unheimliche* quality of the figure of the double had remained unfathomable to him to the end, and that it could only be safely deduced from the fact that the double is a creation belonging to a primitive stage in our mental development, a stage which we have overcome, and in which it had a more tenuous meaning, after which the double became an object of fear: *Ibid.*, pp. 142-143.

According to Freud, the same principle can be used to judge other types of ego disturbances that Hoffman discussed in his texts. They include a return to individual stages in the evolution of the sense of self, regressions to a time when the ego has not yet positioned itself against the external world and others, and can also produce the impression of *Unheimliche*. The same sensation, in certain circumstances, can undoubtedly causes repetition of the same thing; Freud compared it to the feeling of helplessness that we have during certain states of sleep.⁵⁸

The idea of a doppelgänger, as hinted at, is already contained in Vučo’s early photograph of Beethoven, where the mask represents a replacement, a ‘double’ of the real figure of the long-deceased composer. The photograph *The Arrested Flight of Surreality*, created by the process of double exposure, with the same person being photographed twice on the same negative image, along with creating doubt whether it is a living being or an inanimate object, also refers to this manifestation of *Unheimliche*. Apart from double exposure (Catal. Nos. 37, 38, 39, 41), Vučo applied the process of doubling in his oeuvre in various forms⁵⁹ – as a reflection in a mirror (Catal. Nos. 36, 44, 53), a reflection on a rearview mirror (Catal. Nos. 33-35) or a shadow (Catal. Nos. 18, 19). The motif of repetition is also common in Vučo’s artworks, whether choosing fragments of reality that already contain repetition or the repetitions is staged, such as rows of balls (Catal. No. 27); bricks (Catal. Nos. 45, 46); the pattern on collar laces and lace on chair backs (Catal. No. 47), crystal on a chandelier (Catal. No. 20), floors in a building (Catal. Nos. 14-16), plates (Catal. No. 21), or openings on the mesh over a woman’s face (Catal. No. 51). The photographic self-portraits of Nikola Vučo, as well as those of the others (Marko Ristić, Jelka and Lula Vučo, Catal. Nos. 47-59) can also be seen as a form of *Unheimliche* - photographic representations as doubles of the persons depicted. Observed in the context of the idea of doubles, Vučo’s photograph from 1930, *Untitled*, is particularly interesting (Catal. No. 36), as it was created as part of the joint experiments of the Belgrade Surrealists. It depicts a man photographed in a counter-light, holding a mirror with the image of a man above his head who in his raised hands holds another mirror, maybe. The props of the staging are, therefore, at least three persons and a mirror: the photographer, the man depicted in the counter light as a shadow, and the third man who appears as a reflection in the mirror.⁶⁰ That man, whose character is very reminiscent of Marko Ristić, appears as a vision, a reflection in a mirror, a mystical doppelgänger whose appearance of a possible foreshadowing of death, brings the feeling of *Das Unheimliche* into play.

One of the manifestations of the Surrealists’ interest in psychoanalysis and the area of the unconscious, also present in the Belgrade group,⁶¹ is the recording of dreams. Vane Bor’s dream, preserved in a manuscript in the archives of Marko Ristić,⁶² is particularly indicative in the context of discussing the relationship between Surrealism and the concept of *Das Unheimliche*. We offer some broader extracts from it:⁶³

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 143-144.

⁵⁹ M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, p. 56.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁶¹ The first texts about Freud’s psychoanalysis in the context of the Serbian avant-garde appeared in 1923-1924: D. Sretenović, *The Frenzied Marble: the Art and Politics of Belgrade Surrealism (Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma)*, Belgrade: Official Gazette, 2016, pp. 145-192.

⁶² In the folder named “Documents” 1932, there is a segment entitled “Dreams,” in which, in addition to “children’s dreams” (1925) and Vlatko Habunek’s dream, a description of Vane Bor’s dream from 1928 is also preserved: Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade, container LXXXVI.

⁶³ We present the text in its original form, without any corrections. Vane Bor has underlined the parts of the text, thus listed.

“... Now I am looking at a mirror whose contours disappear, along with those of the room. What I see is even more unbearable and difficult for me than the last scene. But I am still calm.

In the mirror you can see three pictures of me upright. They are pictures of myself naked, black as bronze from the sun, but the left hand is covered, almost entirely, by green rust.

My doubles stand up straight and make exactly the same movements. They turn their left side to me. The left hand is bent, so that the fist is at shoulder height. With the other hand, they bend that green hand in a hundred ways. I feel that vaguely, as if it is happening to me, albeit very weakly.

I recently noticed that the third one no longer makes the same movements as the first two. That surprises me. I watch his every movement with the utmost attention. The reflections in the mirror become more and more independent of me and of each other, and, as this independence grows, I feel more and more of myself in them, so that I sense the three persons in the mirror.

I suddenly notice a fourth person, who appears and disappears; thus several times, until he settles down. The persons, the images in the mirror, are now completely free and touch each other when they move; I sense all for them. The fourth person, who always moves like an automaton, and the first approach each other, from time to time, and kiss on the mouth. I also feel the double contact on the mouth. Then both bodies in one swing, with belly forward, touch each other...

I'm lying in bed, in a elongated bedroom; there are other beds next to mine. One person is lying in each bed, just like in a hospital. The room is semi-lit...

A faint noise can be heard from the corridor. Some people whisper fearfully and meaningfully: "Death is coming!" We all lie perfectly still and wait; we know death is coming for one of us. An eerie being - death - enters the door. We all wait and see which way it will go. It heads to the left, to my side. It walks by one bed, then another..., then a third... it walks slowly and silently... it comes closer, it approaches my bed... it passes by... but then it stops and turns to me, looking at me sideways. It approaches me slowly. I'm terrified, but I don't try to run or scream. It is quite close, sitting on the bed. I feel its presence in an awful way, and I am completely motionless, not breathing. It leans towards me, constantly looking at me with a fixed and significant glare, putting its hand on my chest..."⁶⁴

The dream, full of associations with *Das Unheimliche* (doppelgängers, automatons, gazes, death), in addition to indicating the familiarity of this experience to the Belgrade Surrealists, also indicates that the photograph of *Untitled*, and perhaps some others, could represent a setting of one of their dreams.

“Modern Anxiety”

Features of *Unheimliche* can also be seen in Vučo's photographs of deserted city streets and isolated buildings: *The Garage at Night* (Catal. No. 13), *Belgrade* (Catal. No. 12), and *We Need Not Convince Anyone* (Catal. No. 44). All three represent nighttime shots of empty city surroundings: *The Garage at Night*, an abandoned building in the dark, defined only by interior lighting; *Belgrade*, the deserted Kneževka Street (where Marko Ristić and Aleksandar Vučo lived, in the same building); *We Need Not Convince Anyone*, a lonely kiosk in an empty, unfamiliar part of town. Vučo's nighttime shots

⁶⁴ There is a note by Bor at the end of the dream: “The psychoanalytic interpretation of this dream is very simple. The main moment in the dream is the glare of that being, death. Judging by many other dreams, it is certain that in my childhood I was scared (be this justified or not) by unwavering glares, the same ones – somewhat sideways ones. In this dream, it would be futile to look for the hidden fulfillment of desires according to the principle of pleasure. In this dream, that inexplicable fear that suffocates (angst) is repeated and thus the inner tension is reduced and the entire effort of the psyche is eased. All the elements of the dream: the bedroom, the hospital, death, also caused fear in me, which is why they were used here...” “... This fear of the evil eye is very significant. Lévy-Brill specified its role in all primitive tribes. All folk tales involve witch doctors with the evil eye. In Italy, especially in its southern part, there are still *jettatori*, who with their evil eye, often unwittingly, bring misfortune and drive people mad...”: Dream of Vane Bor from 1928, Legacy of Marko Ristić, SASA Archive, Belgrade, container LXXVI.

are connected with Boiffard's photographs for *Nadja*, as well as with the photographs of desolate urban milieus by Brassai (1899–1984) and Man Ray.⁶⁵ Boiffard's photographs have been described as ‘disturbingly empty,’ and through their emptiness “the structure of loss echoes.”⁶⁶ The same sense of loss characterizes the photographic aesthetics of Jean-Eugène Auguste Atget (1857–1927), in whose artworks the qualities of surrealism,⁶⁷ as well as the feature of *Das Unheimliche*,⁶⁸ can be recognized. Atget was discovered by Man Ray, his neighbor, who bought several of his photographs and reproduced some of them in the surrealist magazine *La Révolution Surréaliste*; this appropriation gave the photographs a new meaning in the context of surrealism. Atget's photographs of old Paris – isolated staircases, winter gardens, old shop windows, entrances, cul-de-sacs represent untouched places through which history, repressed by the “architectural repression” manifested in Georges Eugène Haussmann's (1809–1891) reconstruction of Paris, reappears.⁶⁹

Atget photographs the hidden (*geheim*) places of old Paris, and makes them visible by giving them the quality of *Das Unheimliche*.⁷⁰ The French Surrealists treated history in the same way. They perceived historical settings and ‘old’ architecture as psychological spaces, and the revival of these once-known representations, which were suppressed by the traumatic effects of capitalism (industrialization, modernization, urban alienation), creates *Das Unheimliche* in their works.⁷¹ This feeling of “modern anxiety”⁷² pervades Vučo's nighttime shots of deserted city environments and empty buildings, as well as his photographs of structural design – one-storey buildings with closed window and door frames, giving the impression that no one lives in them (Catal. Nos. 15, 16) or of an empty inner courtyard where the presence of people is revealed only by laundry drying on the floors (Catal. No. 14).

The motif of death

In the photographs of Stevan Živadinović – Vane Bor, one of the most intriguing authors of Belgrade Surrealism, *Unheimliche* is revealed, as in Atget and Boiffard, in the depictions of urban spaces that are shown in his photographs as historical locations and symbolic topoi of collective memory.⁷³ Two famous photographs by Bor from 1935, *Two Minutes Before the Crime (Milica S. Lazović as a shadow)* (Cat. No. 73), and *One Minute Before the Murder* (Cat. No. 72), depict a semi-abandoned underpass in Dorćol; the space in them is occupied by one or two human figures. The photographs are carefully set to look like a couple of movie frames.⁷⁴ The two massive walls that line the road where the figures are located form the two main compositional lines that extend towards the horizon of both paintings. The two horizons in Bor's photographs indicate the contrast that epitomized Belgrade in the 1930s. In the photo *Two Minutes Before the Crime (Milica S. Lazović as a shadow)*, where the view points towards Dubrovačka Street, a concoction of various building styles can be seen – single-storey houses in the Turkish style, two-storey baroque buildings as well as modern ones which represent indications of the “architectural repression” that also permeated Belgrade in the first post-war decades.

⁶⁵ M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemogućće: umetnost nadrealizma)*, p. 57.

⁶⁶ D. Bate, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁷ In 1931, Walter Benjamin called Atget's photographs of Paris the forerunners of Surrealist photography: W. Benjamin, *A short history of photography*, 20, downloaded from: https://monoskop.org/images/7/79/Benjamin,Walter:1931-1972.A_Short_History_of_Photography.pdf

⁶⁸ M. Ćuk, *op. cit.*, pp. 60–75; C. Raymond, *op. cit.*, pp. 41–71.

⁶⁹ M. Ćuk, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁰ C. Raymond, *op. cit.*, pp. 41–71.

⁷¹ H. Foster, *op. cit.*, pp. 157–192.

⁷² M. Ćuk, *op. cit.*, p. 62.

⁷³ *Ibid.* The author analyzes this phenomenon through the photographic practice of the contemporary German artist Thomas Demand: *Ibid.*, pp. 67–72. S. Bahun, “History and active thought: The Belgrade surrealist circle's transforming praxis,” in: *Historical Modernisms. Time, History and Modernist Aesthetics*, ed. by Jean-Michel Rabaté and Angeliki Spiropoulou, London: Bloomsbury Academic, 2022, pp. 215–233.

⁷⁴ M. Todić, *The Impossible: Surrealist Art (Nemogućće: umetnost nadrealizma)*, p. 62; S. Bahun, *op. cit.*, p. 220.

The horizon in the second shot, facing the Danube (*One Minute Before the Murder*), is depicted by a deserted shoreline and a recently constructed canal. There is no ‘murder’ indicated in the title of Bor’s photograph, but it resonates in the surprising emptiness of the urban space, in the play of geometric lines and shapes, the darkness and light,⁷⁵ which displays a similarity to Atget’s photographs of deserted Parisian streets.⁷⁶ Unlike Atget, Bor focuses on the human being and the (possible) attack on the human being, and his photographs invite interaction. The composition and close-up in the photo *Two Minutes Before the Crime* (*Milica S. Lazović as a shadow*) draw the viewer into this setting, while the girl in the photograph *One Minute Before the Murder* looks as if she is interacting with someone under the bridge or on the other side, while a passer-by, whom she fails to notice, is approaching her. The careful spatial setting of the partakers in Bor’s shot places the viewer in the position of being not merely a witness to the murder, but also, hypothetically, the perpetrator or even the savior.⁷⁷

The location that Bor chose as the setting for his photographs is an urban space with a long and turbulent history. Certain parts of it, related to suffering and death which were *hidden* for a long time, were *revealed* exactly at the time the photographs were taken and must have been known to their author. In 1935, in the vicinity of the Dorćol underpass, a Greek necropolis with an “entrance” into Hades was excavated, as well as a temple dedicated to the Greek goddess Hecate.⁷⁸ In April 1934, workers involved in the construction of the underpass unearthed the skeletons of soldiers who had unsuccessfully defended Belgrade against the Central Powers in the decisive battle of the First World War.⁷⁹

Like Boiffard’s photographs in *Nadja*,⁸⁰ Bor’s shots, taken in a location permeated by the atmosphere of death since antiquity, point to tragic events from the recent past, but also foreshadow the equally terrible ones that are to occur in the near future: under the bridge that Bor depicted in the photographs, a few years later, in 1941, a large group of Jews and Roma were escorted from Dorćol to the railway station or the notorious Banjica camp, on their way to certain suffering and probable death.⁸¹

Motifs related to death are also present in Bor’s other photographs. Death, and all the phenomena related to it (corpses, the reanimated dead, ghosts, etc.), according to Freud, cause in most people a strong feeling of *Unheimliche*, which he interpreted as a constant return of the primal fear of death, a subjective feeling that has been repeated in the same form since primitive times.⁸² Bor’s photographs of *Cemetery I* (*Cavtat*) [Catal. No. 66], *Cemetery II* (*Cavtat*) [Catal. No. 67] and *Cemetery III* (*Saint Tropez*) [Catal. No. 68], all from 1931, as well as three photographs of *Saint Tropez* from 1932 [Catal. Nos. 69-71], depict places directly related to death. Bor’s letters addressed to Marko Ristić and Koča Popović (1908 –1992) testify as to his extremely personal experiences of these spaces, which were aesthetically shaped through the medium of photography. The “Marine Cemetery,” the motif of the three *Saint Tropez* photographs, evoked in Bor a supreme aesthetic experience which he associated with Surrealism, about which he enthusiastically wrote to Ristić in August 1931:

75 *Ibid.*, p. 221.

76 S. Bahun-Radunović, “The Value of the Oblique (Notes on Relational Funhouses, Historical Occlusions, and Serbian Surrealism,” in: *The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism*, ed. by Sanja Bahun-Radunović and Marinos Pourgouris, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 43-44; S. Bahun, “History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis,” p. 222.

77 S. Bahun-Radunović, “The Value of the Oblique (Notes on Relational Funhouses, Historical Occlusions, and Serbian Surrealism)” p. 44; S. Bahun, “History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis,” p. 222.

78 S. Bahun, “History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis,” p. 221.

79 *Ibid.*, p. 222.

80 D. Bate, *op. cit.*, pp. 91-97.

81 S. Bahun, “History and active thought: The Belgrade surrealist circle’s transforming praxis,” p. 229.

82 S. Freud, *op. cit.*, pp. 148-149.

“...Nevertheless, this St. Tropez and everything that happens in it has something so incredible, it is neither crazy or hallucinatory or inhuman, it has a real imaginativeness, delightful women, wonderful sailboats, yachts. Amazing things can be seen, like that completely mad cimetière marin, and Dalí, Max Ernst, and totems at the same time. And then the endless forest fires strewn by the terrible wind, submarines with slaves, while the world curses from the shore. And always there are events, which exceed the power of survival. There is almost no solitude. Man is not crazy but rather, the events are incredible. I am sending you some photos, so you can see that all this is not merely a matter of imagination...”⁸³

Bor’s fascination with cemeteries and their mystical atmosphere is referred to in his letter from Cavtat penned to Koča Popović, written a few months earlier (January 1931):

“It can be beautiful here, but there is always something that takes away the mystery, that diminishes it, what I want to say is that there is a lot of mystery. There is a cemetery with a mausoleum (on which sits a black angel) on the incline of the promontory; next to the sea, between the pine trees, there is a nice path for walking around the promontory under the cemetery. When viewed from that road, the cemetery and mausoleum look quite mysterious in the evening. Between the road and the cemetery, built-up terrains slowly rise, with a cypress tree here and there. Since there are holes and walls, you can never inspect the entire landscape and see if there is a person there, or even a black dog. It is an ambience very much like in the works by Conan Doyle, and certainly cultivated and very strong, especially when a completely silver moon appears. Then again, it’s scary when you go down the same road in the sun at midday, there’s no one about, and from time to time I look to see if you can see the mausoleum, which is often hidden by walls and reeds, and then quite unexpectedly I can spot the black angel, only him floating above one wall, and I go forward in vain, I only see him for a long time. I remember Dr. Faustus in the movie when the devil spreads out over the city. This is even more wonderful perhaps because it is in the full sun, like the plague in *Nosferatu*. There are many more such things, and this is a place which never exonerates...”⁸⁴

Bor’s photographs of the Cavtat cemetery were created in a completely different atmosphere than that of Saint Tropez, colored by a mood that Ristić called ‘melancholic’ in his response to Bor’s letter (February 1931), parts of which follow:⁸⁵

“Dear Marko, I thought I had calmed down. I thought that an absorbing of one’s personality into one conscious movement could bring about the inevitable miserable removal of intense feelings. Let me tell you frankly: I don’t know what’s happening to me, but it’s terribly difficult for me. Like before. And I thought this - when a person renounces forever his entire personality and everything related to the concept of individual protest and adventure, then he is protected from such depression, let’s say from despair. But it hasn’t been working for me, for several days now. I can barely sit at the table, I eat almost nothing, and the cook is sad when I don’t touch even one meal. However, it so happens that I can’t even notice it. I am unable to do anything, and that is the reason I am writing to you. I can’t just walk around all day...”⁸⁶

83 Letter from Vane Bor to Marko Ristić dated 21 August 1931, Legacy of Marko Ristić, SASA Archive, Belgrade.

84 Letter from Vane Bor to Koča Popović dated 21 January 1931, Historical Archive of Belgrade, Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović, 1603, container 31.

85 Letter from Marko Ristić to Vane Bor dated 8 April 1931, Legacy of Marko Ristić, SASA Archive, Belgrade.

86 At the end of the letter, Bor concludes what the real reason is for this feeling: “Finally, I know why I am so ruined. la repression externe de la sexualité...”: Letter from Vane Bor to Marko Ristić dated 23 February 1931, Legacy of Marko Ristić, SASA Archive, Belgrade.

To the analysis of the motif of death, the manifestation of the *Unheimliche* concept, which is most often present in Bor's works, evidently as a reflection of personal feelings and moods, we can add the portrait of the Zagreb theater director Vladimir Habunek (1906–1994), published in the *Nemoguće–L'impossible* almanac:⁸⁷ a portrait with eyes closed and a half-open mouth, with the subtext "a shot of the head of V. H. on the plane of immanent death," which is an obvious simulation of this state.

At the conclusion of reflecting on the correlation between the psychoanalytical concept *Das Unheimliche* and the photography of Belgrade Surrealism, we should refer to some earlier psychoanalytical readings of Vane Bor's works,⁸⁸ as well as to his correspondence preserved in the archives of Marko Ristić and Koča Popović, which, in addition to published texts, indicate Bor's intense interest in this discipline. Of a particular interest is the letter addressed to Koča Popović in 1929,⁸⁹ in which he rendered a psychoanalytical interpretation of his friend's personality, in the light of which Bor's 1932 photographic portrait of Koča Popović could also be interpreted.

Das Unheimliche appears as one of the paradigms that connect the traumatic period after the end of the First World War, in which surrealist activity took place, with the contemporary, post-pandemic moment, which is marked, on the one hand, by accelerated technological development, and on the other, by drastic political, social and economic upheavals that lead to growing anxiety among most of humanity. The *Unheimliche* feeling in the modern world can be associated with phenomena such as "architectural repression" to which urban cores are increasingly exposed or the constant feeling of the presence of death, caused by pandemics and permanent war conflicts, and is perhaps most clearly sublimated in the correlation with generative artificial intelligence (GAI),⁹⁰ an area that shows accelerated development from day to day, and which is perceived as a non-living but intelligent existence, a 'double' of the human signifying a threat to humanity and being a 'forecaster' of its demise. It is presented in a similar way in which non-human creatures, such as Golem or Nosferatu, were represented in film adaptations of legends and novels at the time of surrealist activities. The parallels between the two historical moments are numerous, opening up space for further interpretations of the art of surrealism and the use of surrealist experiences in the light of their constant actuality.

87 "The Mystery of the Human Head" („Misterija ljudske glave"), in: *The Impossible (Nemoguće)*, p. 99; M. Todić. *The Impossible: Surrealist Art (Nemoguće: umetnost nadrealizma)*, pp. 62-63.

88 D. Sretenović, „Bor, the Painting of Nostalgia" („Borovo slikarstvo čežnje"), in: Z. Gavrić, P. Matić-Panić, D. Sretenović (ed.), *Stevan Živadinović Bor. Poetics of Serbian Artists of the 20th Century 4*, Belgrade: MoCAB, 1990, pp. 100-137.

89 Letter from Vane Bor to Koča Popović dated 24 March 1929, Historical Archive of Belgrade, Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović, 1603, container 31. I would like to thank my colleague, Aleksandra Mirčić, MA, the head of the Art Documentation Department of the Museum of Contemporary Art, who pointed out this letter to me.

90 F. "Bifo" Berardi, *op. cit.*

Bibliography:

Ades, Dawn. "Photography and The Surrealist text," in: R. Krauss, J. Livingston, *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 153-192.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Belgrade: Rad, 2004. [Bart, Rolan. *Svetla komora: nota o fotografiji*, Beograd: Rad, 2004.]

Bate, David. *Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, New York: I. B. Tauris, 2003.

Bahun-Radunović, Sanja. "The Value of the Oblique (Notes on Relational Funhouses, Historical Occlusions, and Serbian Surrealism)," in: *The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism*, ed. by Sanja Bahun-Radunović and Marinos Pourgouris, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 26-52.

Bahun, Sanja. "History and active thought: The Belgrade surrealist circle's transforming praxis," in: *Historical Modernisms. Time, History and Modernist Aesthetics*, ed. by Jean-Michel Rabaté and Angeliki Spiropoulou, London: Bloomsbury Academic, 2022, pp. 215-233.

Bahun, Sanja. *Modernism and Home*, awaiting publication.

Benjamin, Walter. "Surrealism, the Last Snapshot of the European Intelligentsia," in: *Essays*, Belgrade: Nolit, 1972, pp. 258-273. [Benjamin, Walter. „Nadrealizam, poslednji trenutni snimak evropske inteligencije", in: *Eseji*, Beograd: Nolit, 1972, 258-273.]

Benjamin, Walter. *A short history of photography*, 20, downloaded from: https://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Photography.pdf

Berardi, Franco "Bifo." "Unheimlich: The Spiral of Chaos and the Cognitive Automaton," *e-flux*, mart 2023.

Krauss, Rosalind. "The Photographic Conditions of Surrealism," *October*, Vol. 19 (Winter, 1981), pp. 3-34.

Krauss, Rosalind. "Photography in the Service of Surrealism," in: R. Krauss, J. Livingston, *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 13-54.

Krauss, Rosalind. "Corpus Delicti," in: R. Krauss, J. Livingston, *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 55-112.

Krauss, Rosalind E. "Uncanny," in: Y-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997, pp. 192-197.

Livingston, Jane. "Man Ray and Surrealist Photography," in: R. Krauss, J. Livingston, *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*, Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art, New York: Abbeville Press Publishers, 1985, pp. 113-152.

Masschelein, Anneleen. "The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Vol. 35, No. 1 (March 2002), pp. 53-68.

Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, New York: State University of New York Press, 2011.

Radwan, Nadia. "The Uncanny of Everyday Life," in: *Surrealism Beyond Borders*, by Stephanie d'Alessandro, Matthew Gale, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021, pp. 260-269.

Raymond, Claire. *The Photographic Uncanny. Photography, Homelessness, and Homesickness*, Palgrave Macmillan: Cham, 2019.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*, Routledge, New York 2003.

Sretenović, Dejan. „Bor, the Painting of Nostalgia“, in: Z. Gavrić, R. Matić-Panić, D. Sretenović (eds.), *Stevan Živadinović Bor*, Poetics of Serbian Artists of the 20th Century 4, Belgrade: MoCAB, 1990, pp. 100-137. [Сретеновић, Дејан. „Борово сликарство чежње“, у: З. Гаврић, Р. Матић-Панић, Д. Сретеновић (ур.), *Стеван Живадиновић Бор*, Појетике српских уметника XX века 4, Београд: МСУБ, 1990, 100 –137.]

Sretenović, Dejan. *The Frenzied Marble: the Art and Politics of Belgrade Surrealism*, Belgrade: Official Gazette, 2016. [Sretenović, Dejan. *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2016.]

Stanković, Maja. *A Second Chance*, Belgrade: Belgrade Cultural Center, 2023. [Станковић, Маја. *Друга шанса*, Београд: Културни центар Београда, 2023.]

Tijardović, Jasna. "Zur Fotografie von Vane Bor," in: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, pp. 69-72.

Tijardović-Popović, Jasna. *One Minute Before the Murder*, Belgrade: Museum of Contemporary Art, 2002. [Tijardović-Popović, Jasna. *Jedan minut pre ubistva*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2002.]

Todić, Milanka. „Zur surrealistische Fotografie in Belgrad“, in: *Das Innere der Sicht*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1989, pp. 63-67.

Todić, Milanka. *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, 1990.

Todić, Milanka. *The Impossible: Surrealist Art*, Belgrade: The Museum of Applied Art, 2002. [Тодић, Миланка. *Немогуће: уметност надреализма*, Београд: Музеј примењене уметности, 2002.]

Ćuk, Mia. "Strangely Familiar: Some Remarks on Photographic Representation of Uncanny Spaces," in: D. Metlič, M. Ćuk (eds.), *Photography as a Method of Visual Research*, Novi Sad: Academy of Arts, 2019, pp. 60 –75.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*, Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1993.

Freud, Sigmund. *The Uncanny*, ed. Adam Phillips, trans. David McLintock, New York: Penguin Books, 2003.

Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche: Psychoanalytical and Cultural Theories of Space*, Belgrade: Orion, 2011. [Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion, 2011.]

"The Jaw of Dialectics", in: *The Impossible*, Belgrade: Surrealist Editions, 1930, pp. 2-46. [„Челуст дијалектике“, у: *Немогуће*, Београд: Надреалистичка издања, 1930, 2 –46.]

Archive sources:

The dream of Vane Bor (1928), Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade, container LXXVI.

Letter from Vane Bor to Koča Popović dated 24 March 1929, Historical Archive of Belgrade, Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović, 1603, container 31.

Letter from Nikola Vučo to Marko Ristić dated 17 February 1930, Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade.

Letter from Vane Bor to Koča Popović dated 21 January 1931, Historical Archive of Belgrade, Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović, 1603, container 31.

Letter from Vane Bor to Marko Ristić dated 23 February 1931, Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade.

Letter from Marko Ristić to Vane Bor dated 8 April 1931, Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade.

Letter from Vane Bor to Marko Ristić dated 21 August 1931, Legacy of Marko Ristić, SASA Archives, Belgrade.

КАТАЛОГ ИЗЛОЖБЕ

ЗАДРЖАНО БЕКСТВО НАДСТВАРНОСТИ: ФОТОГРАФИЈА У БЕОГРАДСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ
6. новембар 2024 – 31. јануар 2025.

ОРГАНИЗАЦИЈА ИЗЛОЖБЕ

Музеј примењене уметности, Београд

ИЗДАВАЧ

Музеј примењене уметности
Београд, Вука Караџића 18
info@mpu.rs, www.mpu.rs

ГЛАВНА И ОДГОВОРНА УРЕДНИЦА

Биљана Јотић, МА историје уметности,
кустоскиња, директорка МПУ

АУТОРКА ИЗЛОЖБЕ И УРЕДНИЦА КАТАЛОГА

Јелена Пераћ, мр историје уметности, музејска саветница МПУ

АУТОРКЕ ТЕКСТОВА

Проф. др Ловорка Магаш Биланчић
Проф. др Дијана Метлић
Мр Јелена Пераћ

РЕЦЕНЗЕНТКИЊА

Проф. др Весна Круљац

РЕДАКЦИЈА МПУ

Јелена Поповић
Ана Самарџић
Марина Ракић, секретарка редакције

ЛЕКТУРА

Зорица Вукелић

ПРЕВОД

Елза Холт

ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ И ДИЗАЈН КАТАЛОГА

Дејана Цветковић

ФОТОГРАФИЈЕ

Јована Јаребица
Драгана Удовичић, © Музеј примењене уметности, Београд
© Музеј савремене уметности, Београд

КОНЗЕРВАЦИЈА И РЕСТАУРАЦИЈА

Милица Николић

ДИЗАЈН ИЗЛОЖБЕ

„Мареда студио“ – Ивана Плавец, Бранка Сарић, Дејана Цветковић

ПРОДУКЦИЈА ИЗЛОЖБЕ

„Деда Вукоман студио“

ШТАМПА

„Бирограф“, Београд

Тираж: 300

ISBN 978-86-7415-266-9

СВА ПРАВА ЗАДРЖАНА

Изложба се реализује као део манифестације „Активитет: 100 година надреализма“

Програмски одбор манифестације:

Др Биљана Андоновска, Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Сања Бахун, извршни декан Факултета уметности и хуманистичких наука, Универзитет у Есексу, Велика Британија

Др Јован Букумира, Институт за књижевност и уметност, Београд

Др Бојан Јовић, директор Института за књижевност и уметност, Београд

МА Биљана Јотић, директорка Музеја примењене уметности, Београд

Маријана Коларић, директорка Музеја савремене уметности, Београд

МА Александра Мирчић, Музеј савремене уметности, Београд

Мр Јелена Пераћ, Музеј примењене уметности, Београд

EXHIBITION CATALOGUE

THE ARRESTED FLIGHT OF SURREALITY: PHOTOGRAPHY IN BELGRADE SURREALISM
6 November 2024 - 31 January 2025

ORGANIZATION OF THE EXHIBITION

The Museum of Applied Art, Belgrade

PUBLISHER

The Museum of Applied Art
Belgrade, 18 Vuka Karadžića Street
info@mpu.rs, www.mpu.rs

EDITOR-IN-CHIEF

Biljana Jotić, MA, History of Art, Curator, MAA Director

EXHIBITION AUTHOR AND CATALOGUE EDITOR

Jelena Perać, MA, History of Art, Museum advisor, MAA

TEXT AUTHORS

Prof. Lovorka Magaš Bilandžić, PhD
Prof. Dijana Metlić, PhD
Jelena Perać, MA

REVIEWER

Prof. Vesna Kruljac, PhD

MAA EDITORIAL OFFICE

Jelena Popović
Ana Samardžić
Marina Rakić, editorial secretary

PROOFREADER

Zorica Vukelić

TRANSLATOR

Elza Holt

VISUAL IDENTITY AND CATALOGUE DESIGN

Dejana Cvetković

PHOTOGRAPHS

Jovana Jarebica
Dragana Udovičić © Museum of Applied Art, Belgrade
© Museum of Contemporary Art, Belgrade

CONSERVATION AND RESTORATION

Milica Nikolić

EXHIBITION DESIGN

“Mareda Studio” – Ivana Plavec, Branka Sarić, Dejana Cvetković

PRODUCTION OF THE EXHIBITION

“Deda Vukoman Studio”

PRINT

Birograf, Belgrade

Circulation: 300

ISBN 978-86-7415-266-9

ALL RIGHTS RESERVED

The exhibition is realized as part of the event Activity: 100 years of Surrealism

Event program board:

Biljana Andonovska, PhD, Institute for Literature and Art, Belgrade

Prof. Sanja Bahun, PhD, Executive Dean of the Faculty of Arts and Humanities, University of Essex, Great Britain

Jovan Bukumira, PhD, Institute for Literature and Art, Belgrade

Bojan Jović, PhD, director of the Institute for Literature and Art, Belgrade

Biljana Jotić, MA, director of the Museum of Applied Art, Belgrade

Marijana Kolarić, director of the Museum of Contemporary Art, Belgrade

Aleksandra Mirčić, MA, Museum of Contemporary Art, Belgrade

Jelena Perać, MA, Museum of Applied Art, Belgrade

Покровитељ: Министарство културе Републике Србије



Република Србија
Министарство културе
Republic of Serbia
Ministry of Culture



МУЗЕЈ
ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

Patron: Ministry of Culture of the Republic of Serbia



MUSEUM
OF APPLIED
ART

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.037.5(083.824)
77.04(497.11)"19"(083.824)

МАГАШ Биланџић, Ловорка, 1981-

Задржано бекство надстварности : фотографија у београдском
надреализму : [каталог изложбе, 6. новембар 2024 – 31. јануар
2025.] / [ауторке текстова Ловорка Магаш Биланџић, Дијана
Метлић, Јелена Пераћ] ; [превод Елиза Холт] ; [фотографије Јована
Јаребица, Драгана Удовичић] = The Arrested flight of surreality
: photography in Belgrade surrealism : [exhibition catalogue, 6
November 2024 - 31 January 2025] / [text authors Lovorka Magaš
Bilandžić, Dijana Metlić, Jelena Perać] ; [translator Elizabeta Holt]
; [photographs Jovana Jarebica, Dragana Udovičić]. - Београд :
Музеј примењене уметности = Belgrade : The Museum of Applied
Art, 2024 (Београд : Бирограф = Belgrade : Birograf). - 209 стр. :
фотогр. ; 24 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300. - Стр. 6-7:
Реч директорке / Биљана Јотић. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз свако поглавље.

ISBN 978-86-7415-266-9

1. Метлић, Дијана, 1978- [аутор] 2. Пераћ, Јелена, 1975- [аутор]
а) Надреализам -- Изложбени каталози б) Фотографија -- 20в --
Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 155392265

mpu.rs

