

Dejan Sretenović
Muzej savremene umetnosti, Beograd

NADREALISTIČKI ZID MARKA RISTIĆA

Apstrakt:

Tekst se bavi analizom sadržaja, ideje i žanra *Nadrealističkog zida* Marka Ristića koji do danas nije bio predmetom ozbiljnije istorijsko-umetničke interpretacije. Budući da je Ristićeva instalacija bila inspirisana Bretonovim „nadrealističkim zidom“ koji je video prilikom posete njegovom pariskom ateljeu 1926. godine, tekst komparativno analizira ova dva „kolekcionarska“ projekta kroz prizmu nadrealističke estetike, politike izlaganja i samoreprezentacije. Zaključak je da je *Nadrealistički zid* jedinstveno delo u okviru vizuelne produkcije beogradskih nadrealista i jugoslovenske umetnosti 20. veka.

Ključne reči:

envajronment, instalacija, izlaganje, kabinet retkosti,
kolaž, kolekcija, nadrealizam

Javio sam mu se kad sam došao u Pariz, i on mi je zakazao sastanak jednim 'pneumatikom'. Bio sam kod njega 23^{eg} decembra uveče, našao sam ga samog u njegovom čudnom ateljeu, pri vrhu jedne visoke kućerine na Montmartreu, na uglu ulice Fontaine i Place Blanche, tu gde se bio uselio četiri ili pet godina ranije, i gde će provesti čitav svoj život, u toj nemogućoj karauli koja će tokom decenija postati sve bogatiji, sve basnoslovniji muzej čudesa. Usred tih Picassovih, Chiricovih, Max Ernstovih slika, tih oceanijskih maski i fetiša, tih neobičnih predmeta koji kao da su direktno, odjednom materijalizovani, iz guste dubine sna izronili, sedeo sam pred jednim čovekom čija je teška, izvanredna glava odavala neku predodređenost za dominaciju nad ljudima oko sebe, ali čije je svečano, autoritativno čelo bilo osenčeno brižnim preokupacijama koje su mi samo delimično mogle biti dokučive.

Marko Ristić, „Povodom smrti Milana Dedinca i Andre Bretona“, 1967.¹

Opis prvog i jedinog susreta *tête-à-tête* sa Andre Bretonom, upriličenom decembra 1926. godine, Marko Ristić započeo je snažnim utiskom koji je njega ostavio prizor lidera francuskih nadrealista okruženog kolekcijom umetnina koja je krasila zidove njegovog pariskog ateljea. Kolekciju je Breton počeo da formira po useljenju u stan u ulici Fonten 1922. godine i do njegove smrti 1966. godine ona je zaista narasla do „basnoslovnog muzeja čudesa“ koji je brojao više od pet hiljada eksponata, uključujući dela nadrealista (Ernst, Miro, Mason, Tangi, Magrit, Dali, Đakometi, Belmer, Rej, Tojen, Mata, Palen, Gorki), afiliranih umetnika (Ruso, Pikabija, de Kiriko, Dišan, Arp) i autsajdera (S. Vilson, P. Mezonev, A. Korbaz), vanevropskih kultura (Okeanija, Severna Amerika, Afrika) i narodne umetnosti, fotografije, nađene predmete različitog porekla, lobanje, fosile, novčiće, kamenje i štošta drugog. Sav taj heteroklitni materijal, uz pozamašnu biblioteku i nadrealističku arhivu, bio je gusto i nepregledno naslagan po celom stanu da je Žilijen Grak nakon posete zabeležio kako se osećao kao da se probija kroz džunglu. O tome svedoče i fotografije Sabine Vajs iz 1950-ih koje već ostarelog Bretona reprezentuju kao suverenog vladara ekstraordinarnog sveta koji je kreirao shodno nadrealističkoj doktrini i po uzoru na barokne kabinete retkosti. Zahvaljujući fotografijama Vajsove i članku „Atelje Andre Bretona“ Alena Žufroa, objavljenom 1955. godine u časopisu *L'oeil*, kolekcija je obelodanjena široj javnosti i prepoznata kao Bretonov životni projekat.

Snažan dojam koji je Ristić poneo iz Bretonovog ateljea naveo je Milanku Todić da izvede logičan zaključak da je Ristićev *Nadrealistički zid* bio direktno inspirisan ovom posetom.² Da se podsetimo, kompletiranje instalacije od dvadeset eksponata koja je krasila zid radnog kabineta Marka Ristića odvijalo se postupno i trajalo je više od trideset godina, počevši od kupovine Maks Ernstove slike *Sova (Ptice u kavezu)* u Nadrealističkoj galeriji u Parizu 1927. godine, nekoliko meseci nakon posete Bretonu. Ernstovim fantastičnim bestijarijumom u to vreme dominira figura ptice koja je u njegovoj ličnoj mitologiji funkcionisala kao totem koji je generisao različite asocijacije, generalno referišući na ono što je, pozivajući se na jedan

košmarni san iz detinjstva, nazvao „opasnom konfuzijom čoveka i price“. Iako se ne radi o reprezentativnoj Ernstovoj slici, ona je za Ristića bila od posebnog značaja zato što se radilo o omiljenom mu nadrealističkom slikaru čije su tvorevine na njega delovale kao „projekcije jednog neposrednog ‘paralelenog sveta’ čija se mitologija pokazala tako čudesno saglašljivom mojim najsubjektivnijim fantazijama“.³ On takođe otkriva da je poglavlje „Kako se nazire jedan drugi svet“ antiromana *Bez mere* – pisanom u Parizu u vreme kada je sliku kupio – bilo inspirisano Ernstovim frotadžima iz mape *Prirodna istorija* i slikama koje je video izložene u galeriji Van Lir u proleće 1927. godine.⁴



Andre Breton u svom ateljeu, Pariz, oko 1930. Fotografija: Getty Images/ Guliver



Ševa i Marko Ristić ispred *Nadrealističkog zida*, oko 1970, Fotodokumentacija MSU

U kratkom i do danas jedinom publikovanom osvrtu na sadržaj *Žida*, Todić dalje navodi da su se Ernstovom delu „ubrzo priključili“ crteži Iva Tangija i Andre Masona, mada Ristić u eseju „Povodom smrti Milana Dedinca i Andre Bretona“ iznosi podatak da su dva neimenovana Tangijeva crteža tušem iz 1932. godine u Beograd pristigla iste godine u Bretonovoj pošiljci priloga za treći broj *Nadrealizma danas i ovde* u kojem nisu reprodukovani. U pitanju su radovi na kojima vidimo Tangijeve tipične amorfnе oblike koji lebde u praznom prostoru, a koje je Breton nazvao „ne-legendarnim pojavama“ i „otkrićima“ zato što svedoče o „posve autonomnoj mentalnoj aktivnosti“, o novim kreacijama uma lišenim eksternih stimulansa.⁵ Za pretpostaviti je da su jedan Tangijev crtež iz 1926. godine koji nosi obrisе imaginarnog pejzaža i dva nedatirana Masonova automatska crteža tušem (*Akt i Zemlja*), koji nose seksualne konotacije, pristigla ranije u nekoj od pošiljki iz Pariza, ali ni oni nisu nikada reprodukovani u časopisima beogradskih nadrealista. Mason je zastupljen sa još dva „rada“: reprodukcijom crteža *Portret Andre Bretona* koji

reprezentuje glavu usnulog pesnika prekrivenu koprenom snova (markira prisustvo Ristićevog književnog i intelektualnog uzora), i fotografijom glave lutke na koju je nadenut kavez za ptice i na čijoj poledini piše „maneken Andre Masona“. Iako autor fotografije u popisu eksponata *Žida* nije naveden, utvrdili smo da se radi o delu Raula Ubaka snimljenom na „Međunarodnoj izložbi nadrealizma“ u Parizu 1938. godine na kojoj je izloženo šesnaest lutki čije su „mladoženje“ pored Masona bili Dišan, Rej, Miro, Dali, Ernst, Arp i drugi. Nadrealistička opsesija automatima i lutkama kao jezovitim dvojnicima ljudskog tela u Masonovoj intervenciji povezana je sa ironizacijom objektkifikacije i seksualne viktimizacije žene.

Mini kolekciju francuskih nadrealista zaključuje litografija *Iskre Huana Miroa* objavljena u luksuznom izdanju časopisa *Derrière le Miroir* (br. 164/165, april–maj 1967.) koje nosi naziv „Miro. Solarna ptica, Lunarna prica, Iskre“, a štampano je u 150 primeraka povodom Miroove izložbe u galeriji pariske Fondacije Meg. Umetnik za koga je Breton u *Nadrealizmu i slikarstvu* napisao da je „najviše nadrealista od svih nas“ zastupljen je kaligrafskim radom na granici čiste apstrakcije koja obeležava njegovu slikarsku i grafičku produkciju ovog perioda.

U nastavku Todić navodi da je „oko 1930. godine zid dopunjen afričkim maskama i fetišima, kolažom *Nemoguće*, fotokolažima, fotografijama, fotografijama iz filma, a konačno zaključen šezdesetih godina primitivnom skulpturom Bogosava Živkovića i temperom Bogdanke Poznanović“. ⁶ Vizuelna eksperimentacija beogradskih nadrealista zastupljena je dobro poznatim radovima: *Kolažom* Vaneta Bora (1932), kolažom „*L*“ Dušana Matića i Aleksandra Vuča (1930) i Ristićevim kolažom *Nemoguće* sačinjenim od isečaka iz istoimenog almanaha. U ovaj segment možemo svrstati i neautorizovani foto portret Ševe Ristić snimljen u Parizu 1946–1947. godine za koji – na osnovu stilskih odlika i činjenice da je Ristić u to vreme bio ambasador Jugoslavije u Parizu – možemo sa sigurnošću konstatovati da je Ristićevo delo i po svemu sudeći njegov poslednji vizuelni nadrealistički rad. Ševa, koja se pojavljuje na jednoj Ristićevoj fotografiji-fotogramu iz 1928. godine i kojoj prethodno posvećuje ciklus pesama, fotografisana je iz donjeg rakursa, kroz staklo čiji efekti refleksije proizvode enigmatičnu atmosferu oko njene glave. Predstavljena kao božanski ozareno i uzvišeno biće, Ševa ovim portretom dobija impresivan izraz Ristićevog divljenja koji je postavlja u red obožavanih partnerki i muza nadrealista (Breton i njegove žene, Elijar i Nuš, Aragon i Elsa Triole, Dali i Gala itd.).

Fotografiju Garija Kuperu kako oslonjen na klavirčembalo sluša svirku En Harding iz filma Henrija Hataveja *Piter Ibetson* (1935) Ristiću je, obaveštava Branko Aleksić, nakon „oduševljenih razgovora o filmu“, tridesetih godina iz Vrnjačke Banje poslao Koča Popović koji ju je pronašao u tamošnjoj kinoteci. ⁷ *Piter Ibetson* bio je jedan od omiljenih Ristićevih filmova (a Kuper glumaca) koji je nekoliko puta u esejima i pesmama pominjao, prepoznajući u ovoj holivudskoj romansi-fantaziji – u kojoj fizički razdvojeni ljubavnici svoju vezu nastavljaju kroz snove – apoteozu „nesvodljive i poredne ljubavi“ koja je zaokupljala nadrealiste. Breton je u jednoj belešci romana *Luda ljubav* Hatavejeve film sumarno nazvao „trijumfom

nadrealističke misli“, dok je Ristić pružio eksplicitniju argumentaciju: „Ljubav i san tu nište vreme i prostor, prkose logici, nužnosti i smrti“.⁸

Reprodukcija gravire u čijem podnožju stoji natpis *Etudes des divers systemes* (Studije različitih sistema) – na kojoj vidimo žene kako proučavaju i crtaju tri muške glave – objavljena je u *Nemogućem* u okviru montaže vizuelnih citata „Misterija ljudske glave“. Radi se o glavama trojice naučnika iz 18. veka koji reprezentuju „tri različita sistema“ proučavanja ljudske glave: fiziologu Pjer-Žanu Žoržu Kabanisu, osnivaču fiziognomike Johanu Kasparu Lavateru i osnivaču frenologije Francu Jozefu Galu. Sa gravirom u tematskoj vezi stoji ispod nje postavljena fotografija *Devojke sa lobanjama* na kojoj iz profila vidimo dve žene kako brojevima obeležavaju lobanje poređane u nizu na stolu za kojim sede. Konačno, fotografija naslovljena *Glava konja* reprezentuje deo bronzane figure konja iz kvadrige koja je pronađena u Herkulanumu i čuva se u Arheološkom muzeju u Napulju. Teško je odgonetnuti kakvo je značenje ova fotografija imala za Ristića, primisao je da ga je asociirala na „krilatog konja od mraka, crne blistave dlake“ iz pesme „Hypnos“ (1939) koji je pesnika odneo u halucinantne predele sna, „izvan granica trajanja“.

Gelede maska naroda Joruba (Nigerija/Benin) i *Rašlje* Bogosava Živkovića mapiraju nadrealističko interesovanje za primitivnu i autsajdersku umetnost koje ima vrednost „kritike kulture“ zasnovane na frejdovskoj psihoanalizi. Shodno fantazmi primitivnog mentaliteta koja reflektuje Frejdov evolucionizam, nadrealisti u primitivnoj umetnosti prepoznaju opredmećenje magijskog i iracionalnog, odnosno esencijalne i arhetipske konstituente ljudske psihe koje je evropska civilizacija potisnula u korist dominacije racionalnih kategorija svesti. Međutim, ni bretonovski „primitivizam nesvesnog“ (R. Goldvoter) ni batajevski „etnografski nadrealizam“ (Dž. Kliford) nisu naišli na odjek kod beogradskih nadrealista, pa se njihovo doticanje vanevropskog primitivnog praktično svodi na ovu masku i jedan list iz Ristićeovog vizuelnog pariskog dnevnika *La vie mobile* (1926) gde su kolažirani novinski isecci koji referišu na negrofiliju koja je tih godina počela pomodno da opsega pariske umetničke i intelektualne krugove. Ristić će tek kasnije, u članku „O modernom i o modernizmu, opet“ (1962), pozivajući se na Rože Kajoa, pisati o značaju otkrića „narodnog stvaralaštva, mitova i legendi svih civilizacija iz svih vremena“ za modernog čoveka pobunjenog protiv evropskog „sistema mišljenja i življenja“.⁹ Međutim, izbor afričke ceremonijalne maske (Gelede je ceremonija obožavanja ženskih predaka i boginja) ne konvenira specifično nadrealističkoj vizuri primitivne umetnosti pošto je Breton preferirao okeanijsku i severnoameričku indijansku umetnost u odnosu na afričku (o tome svedoči i njegova kolekcija) zbog „provokativnih jukstapozicija skulptoralne plastičnosti i dvodimenzionalne dekorativnosti kroz koje su izražavali prirodne i duhovne metafore“.¹⁰

Priključivanje dela (docnije) svetski priznatog *art brut* vajara Živkovića svoj primarni *raison d'être* nalazi u nadrealističkom, pre svega Bretonovom divljenju „evropskim primitivcima“, odnosno likovnim stvaraocima (naivcima, umobolnima, vizionarima, medijumima, deci) „neozleđenim umetničkom kulturom“ (Ž.

Dibife). Shvaćen kao *idiot savant*, autsajder je za nadrealiste primer kontrakulturne negacije: kulturno je neasimilovan i „pogrešnim viđenjem“ onoga što je umetnički kodifikovano ukazuje na put koji nadrealistički umetnik treba da sledi. U vreme kada Ristić otkriva Živkovića *art brut* je – prvenstveno zahvaljujući Dibifeovoj misionarskoj posvećenosti, ali i Bretonu koji nakon Drugog svetskog rata intenzivno promovise ovu umetnost i sarađuje sa Dibifeom u njegovom Društvu za sirovu umetnost – već počeo da nailazi na respekt šire umetničke javnosti. Živkovićeve osobene umetničke vizija – ljudske glave naglašenih očiju okomito uklesane u grane drveta – nesumnjivo je Ristića privukla svojom izražajno upečatljivom individualnom mitologijom i sablasnom aurom, moguće onime što je Oto Bihalji-Merin (u prvoj monografiji o umetniku iz 1962. godine koja je možda potakla Ristićevo interesovanje) nazvao „oživljavanjem kolektivno nesvesnog što drema u duši“. ¹¹

Konačno, tempera *Kompozicija* Bogdanke Poznanović pripada ranij, slikarskoj fazi ove neovangardne umetnice iz prve polovine šezdesetih koju obeležava kretnja od asocijativne lirске apstrakcije ka enformelu. O ovim slikama pisao je i Oskar Davičo nazivajući ih „psihičkim mobilima“, a na *Židu* ona, reklo bi se, figurira kao redak primer „reperkusije duha nadrealizma“ na savremene apstraktne tendencije koje Ristiću, kao ni one predratne, nisu bile nimalo bliske. Bogdanka i njen suprug Dejan Poznanović, urednik i prevodilac, predstavljali su – počevši od organizovanja pesničkih večeri na novosadskoj Tribini mladih (1954–1958) na kojima je nastupao i Ristić – sponu generacije budućih neoavangardnih umetnika i književnika sa srpskim nadrealistima i modernistima. Bogdanovići su se družili sa Ristićem (Dejan je zaslužan za bibliofilsko reizdanje *Bez mere* iz 1962. godine), pa je za pretpostaviti da je Ristić sliku dobio na poklon od umetnice ili u razmenu za nekoliko svojih poznih radova koji su sačuvani u zaostavštini bračnog para.

Centralni i najveći segment *Žida*, sa Ernstovom slikom u središtu, okupiraju dela francuskih i beogradskih nadrealista, dok su ostali eksponati grupisani na levoj strani i u donjem desnom uglu. Raspored upućuje na hronologiju kolekcioniranja jer je Miroova grafika, verovatno poslednji pridodati eksponat, postavljena na samom vrhu (ispod nje je Poznanović), a Živkovićeve *Rašlje* na levom rubu instalacije. Možemo reći da je *Žid*, kako se jednim drugim povodom izrazio Ristić, „nadrealistički sistematizovan i sistemski nadrealistički“, što znači da selekcijom i aranžmanom eksponata odgovara estetskoj doktrini nadrealizma. Autentični nadrealistički umetnički radovi i prisvojeni umetnički radovi i kulturni artefakti kojima je učitan nadrealistički smisao gusto su poređani u skladu sa načelom jukstapozicije ili „iznenadnih približavanja“ disparatnih realnosti koje odlikuje nadrealistički tip avangardne montaže. Instalacija poput ove nije ništa drugo do oprostorenje nadrealističkog kolaža, njegove logike strukturalnog konflikta i alogičkih spojeva, odnosno stvaranje intertekstualne celine koju odlikuje radikalna heterogenost elemenata. Drugim rečima, *Nadrealistički žid* sačinjen je od redimejd elemenata koji su podvrgnuti sintaksičkom načelu montaže u žanru instalacije, pri čemu se svaki od tih elemenata može posmatrati i kao slika sa autonomnim

značenjem i kao sastavni deo jednog šireg konteksta u okviru kojeg stoji u dinamičkom odnosu sa drugim eksponatima.

Ali, za razliku od mikrosvetova kolaža i asemblaža, ovde se radi o konstrukciji nadrealističkog univerzuma putem neke vrste kognitivne mape koja markira njegove protagoniste, ideje, teme, tehnike, interesovanja, opsesije, fantazme itd. Preciznije rečeno, *Nadrealistički žid* je vizuelna mašina koja posmatrača uvodi u Ristićev personalizovani svet nadrealizma onako kako dolikuje njegovoj poetici, „bez mere“ i „u buci i haosu“, da bi adekvatno prikazala ono što je jednom drugom prilikom nazvao „životnim neredom nadrealizma“. Ristić je, počevši od članka „Uzgred budi rečeno“ (*Nemoguće*) napisanom u saradnji sa Dušanom Matićem, više puta ponovio da se nadrealizam ne može definisati nekom jednostavnom „formulom-kalauzom“ jer bi to značilo „reduciranje nadrealizma na samo jedan od njegovih vidova i njegovih postupaka, dakle izneveravanje njegovog mnogostrukog smisla“.¹² Specifičnost nadrealizma, navodi Ristić, je da je on „jedan kompleks sastavljen od vrlo različitih i često sasvim protivurečnih elemenata“, pri čemu svaki od tih elemenata sam po sebi nije nadrealizam, nego baš to: jedan nadrealistički element koji može biti slika, detalj, čin ili moment u životu.¹³ Ako ovo stanovište okrenemo tumačenju logike smisla *Nadrealističkog žida*, onda izvodimo zaključak da su pojedinačni eksponati nadrealistički elementi čija različitost i antinomičnost upućuju na dijalektičnost nadrealizma na kojoj Ristić insistira.

Ristić je, dakle, u svoj radnoj sobi ponovio model instalacije koju je video na zidu iza Bretonovog radnog stola i koja je, uz potonje dopune, činila nukleus kolekcije lidera francuskih nadrealista sadržavajući neke od najvrednijih eksponata. To je *de facto* bila prva nadrealistička instalacija koja je vremenom postala delom envajronmenta koji se protezao celim stanom u ulici Fonten, u krugovima Bretonovih saboraca kolokvijalno nazvanim „zamkom nadrealizma“, po ugledu na imaginarni zamak nadrealizma opisan u *Prvom manifestu*: „Mi zaista živimo po svojoj fantaziji, kad smo u njemu“.¹⁴ Ali, s one strane poetskog zamišljanja, Breton je u svom stanu stvorio jedan opipljivo čudesan svet, svojevrstu *Wunderkammer*-u modernizma (takođe inspirisanu i muzejom Trokadero u koji je odlazio, kako je govorio, radi „traganja i otkrića“), koju su, kao i barokne modele, odlikovali heterogeno obilje eksponata i labavost organizacije, odnosno „magični štimung“ personalnog mikrokosmosa. Kabineti retkosti bili su materijalne manifestacije humanističke misli baroknog Doba otkrića i kroz svoj izložbeni poredak „reprezentovali su poznavanje sveta“, navodi Eilin Huper-Grinhil, situirajući „subjekta poretka“ unutar tog sveta.¹⁵ Oni su bili, fukoovski rečeno, mehanizmi transformacije intelektualnog i naučnog znanja u moć, što je van svake sumnje bio slučaj i sa Bretonom kao kolekcionarom, intelektualcem i neprikosnovenim liderom i arbitrom nadrealizma, o čemu svedoče fotografije Vajsove.

Bretonov kabinet retkosti postao je izložbenom matricom za nadrealizam, odnosno formulom za koncipiranje velikih nadrealističkih izložbi održanih u periodu od 1938. do 1947. godine u Parizu i Njujorku. Đermano Celant navodi

da su nadrealističke izložbe bile nalik lavirintima ispunjenim mnoštvom atrakcija i „pulsirajućih senzacija“ dodira, ukusa, vida i seksa, odnosno putovanja kroz „visceralije nesvesnog“ koje su trebale da podstaknu imaginaciju i prizovu aktivnu participaciju posetilaca.¹⁶ One su strateški oponirale modernističkoj ideologemi bele kocke/pasivne kontemplacije i „minimalizmu apstraktne instalacije“ (Čelant), pretvarajući prostor izložbe u teatralizovani prostor egzaltacije, šoka i uznemirenja. Kako je Breton jednom prilikom objasnio, eksponati na nadrealističkim izložbama nisu toliko objekti koliko „predlozi“ koji će posmatrača, odvođeci ga preko granica realnosti, uvesti u svetove snova, halucinacija i noćnih mora i ohrabriti ga da otkrije svoje istinsko sopstvo. Nadrealistička izložba praktično potvrđuje konstataciju koju je Mišel Fuko izrekao odajući posthumno priznanje Bretonu: on je otkrio prostor „koji nije ni filozofski, ni književni, ni umetnički, već prostor iskustva“, jedinstven u kulturi dvadesetog veka.¹⁷

Breton je celog života bio pasionirani kolekcionar enciklopedijskog tipa, što se ne može reći za Ristića koji je napravio neuporedivo skromniju verziju nadrealističkog mikrokosmosa koja, naravno, nije mogla biti modelom lokalne nadrealističke politike izlaganja. Pre bi se moglo reći da *Žid* svojom strukturalnom i estetskom logikom „povezivanja racionalno nespojivih elemenata“ (Ristić) sumira eksperimentalna iskustva nadrealističke poezije, kolaža i preloma časopisa, odnosno da aposteriori popunjava „prazno mesto“ izložbe beogradskih nadrealista.

Poznato je da vizuelna eksperimentacija beogradskih nadrealista nije bila namenjena javnom izlaganju i uvođenju u buržoaski sistem umetnosti (kakav god on tada bio), razvijala se kao kućna istraživačka laboratorija, a časopisi su bili jedini medij njene reprezentacije. Međutim, izuzetak od ovog pravila čini njihov štand na manifestaciji „Dani knjige“ održanoj u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ 1932. godine. Podatke o ovoj „izložbi“ saznajemo iz pisma Aleksandra Vuča upućenog Ristiću u Pariz u kojem ga obaveštava da su u vitrinama i na policama bila izložena nadrealistička izdanja, na jednom poprečnom panel-paravanu 25 slika Noe Živanovića, a kao posebnu atrakciju ističe za tu priliku napravljenu inscenaciju-asemb্লাž (veliki viseći prazan ram u čijem se gornjem desnom uglu nalazila Živanovićeve slika *Žid-Žena* nalepljena na jutu, a u sredini jedan končić pričvršćen u praznom prostoru). Svoj sud o događaju formulisao je na sledeći način: „Izložba je sjajno uspela. Ne preterujem ni malo kad kažem da je to jedna od naših najuspešnijih i najpozitivnijih manifestacija, u cilju reklame, propagande i provokacije“.¹⁸ U odsustvu fotodokumentacije teško je zamisliti kako je izgledala ova postavka, ali iz Vučovog opisa proizilazi da je u pitanju pokušaj kreacije nadrealističke izložbe-ambijenta koji se na tome završio, jer nadrealistička grupa je nekoliko meseci kasnije prestala sa zajedničkim delovanjem, a u javnosti je štand, izvestilo je beogradsko *Vreme*, „na opšte zaprepašćenje ocenjen kao najlepši“.¹⁹

Treba takođe imati na umu da je Ristić *Žid* kompletirao u vreme kada je ciklus velikih nadrealističkih izložbi već zaključen (a nadrealizam postao muzejskom umetnošću), ali su te izložbe, uz ponovo otkriveni *Merzbau* Kurta Švitera, postale

paradigmatskim modelima za umetnost envajronmenta koju krajem pedesetih inauguriše Alan Kaprou. Termin „envajronment“ je dugo vremena služio kao kišobran odrednica za opisivanje svih formi temporalnih prostornih intervencija umetnika, dok se termin „instalacija“ najčešće koristio kao sinonim za izložbu ili, ređe, za način izlaganja umetničkog rada sačinjenog iz više komponenti. Tek od sredine sedamdesetih termin „umetnost instalacije“ odomaćio se u svetu savremene umetnosti kao žanrovska oznaka ali je, primećuje Džuli H. Rajs, ostao „nespecifikovan“ budući da referiše na širok spektar umetničkih praksi i pitanja (određenost mestom, institucionalna kritika, temporalnost, efemernost).²⁰ U tom smislu, Bretonov atelje i Ristićev *Nadrealistički zid* obitavaju u nekoj vrsti limba između nadrealističke politike izlaganja i neoavangardnih tendencija, od koji su im nasrodnije one koje se podvode pod metažanrovsku odrednicu „muzej umetnika“: kolekcioniranje dela drugih autora i kulturnih artefakata je metod, kolekcija je sadržaj, a instalacija ili envajronment žanr umetničkog rada (M. Broders, K. Oldenburg, H. Distel, D. Speri). No, razlika je u tome što se ovde radi o kreaciji pokretnih, fiktivnih ili imaginarnih muzeja koji stoje u službi institucionalne kritike koja propituje ideološke i političke temelje muzeja, dok su Bretonov i Ristićev projekat *site specific* samoreprezentacije nadrealizma zasnovane na „internom“ kolekcionarskom prisvajanju i izlaganju objekata poreklom iz njegove produkcijske baze i sfere interesovanja.

U zaključku osvrta, Milanka Todić iznosi intrigantnu konstataciju da je *Žid* „prva instalacija u istoriji umetnosti XX veka na jugoslovenskim prostorima“. Da bi se proverila valjanost ove tvrdnje nužno je podsetiti se razlike između termina „umetnička instalacija“ i „instalacija umetnosti“ na koju je ukazala Kler Bišop. Oba termina upućuju na to kako su eksponati pozicionirani u prostoru u odnosu na telo posmatrača, ali razlika je u tome što je „instalacija umetnosti od drugostepenog značaja u odnosu na dela koja sadrži“, dok se u „umetnosti instalacije prostor i ansambl elemenata koje sadrži u celini smatraju singularnim entitetom“.²¹ Drugim rečima, radi se o razlici između kustoskog/kolekcionarskog i umetničkog rada, odnosno između postavke izložbe/kolekcije i postavke ili zamisli umetničkog dela. Na prvi pogled, kod Ristića se radi o hibridizaciji ova dva tipa instalacije (kao u muzejima umetnika) jer, s jedne strane, on izlaže dela drugih autora iz svoje kolekcije, dok sa druge strane, od tih „nadrealističkih elemenata“ pravi vlastiti umetnički projekat, u skladu sa nadrealističkom politikom apropijacije. Ove razlike on zasigurno nije bio niti je mogao biti svestan, ali način na koji je grupisao elemente u celinu stavlja do znanja da je, inspirisan prizorom iz Bretonovog ateljea, napravio nadrealističko (mega) delo, odnosno autorski rad koji nam daje za pravo da ga tako i tretiramo. Umetnost instalacije kod nas još uvek nije istorijski istražena da bismo sa potpunom sigurnošću potvrdili konstataciju Todićeve, ali činjenica je da je ovaj tip *apropriacionističke instalacije* u vreme kada je kompletirana bio posve usamljen i da njegove, uslovno rečeno, „korelate“ u jugoslovenskoj umetnosti možemo pronaći nešto kasnije, u „istorijsko-umetničkim“ instalacijama Gorana Đorđevića, Irwina i Mladena Stilinovića.

Bretonova i Ristićeva kolekcija doživele su nakon njihove smrti različitu sudbinu. Bretonov atelje, voljom supruge Elize i ćerke Ob, ostao je zatvoren za

posetioce, što je jednog kritičara inspirisalo da duhovito primeti kako je postao „savršenom nadrealističkom taštinom“ – muzejom u koji niko ne može da uđe osim u svojim snovima. Centralnu instalaciju iz ateljea je nakon Elizine smrti 2000. godine Ob poklonila Centru „Žorž Pompidu“ gde se izlaže pod nazivom *Atelje Andre Bretona*, dok je ostatak kolekcije rasprodat na aukciji u Parizu 2003. godine. Ovaj događaj izazvao je burne proteste francuske kulturne javnosti (govorilo se o „smrti nadrealizma“ i „nacionalnom poniženju“) pošto francuska država nije pokazala interes da preuzme brigu o Bretonovom kabinetu retkosti i sačuva ga kao prvorazredno kulturno dobro.

Ristićev *Nadrealistički zid* je sve do izložbe „Nadrealizam-socijalna umetnost“ (Muzej savremene umetnosti, 1969) – na kojoj je vizuelna eksperimentacija beogradskih nadrealista (skoro u celosti iz Ristićeve kolekcije) prvi put javno izložena i stručno obrađena – predstavljao jedino „živo“ svedočanstvo o ovoj produkciji u koju su uvid mogli imati samo posetioci Ristićevog doma. Fotografije bračnog para Ristić na kauču ispod instalacije, snimljene oko 1970. godine, sugerišu da je ona za autora u to vreme možda imala intiman značaj, odnosno da je predstavljala neku vrstu kućnog oltara ili mementa „ortodoksnog nadrealizma“ za koji tvrdi da je imao odlučujući značaj za njegov intelektualni razvoj. „U istorijskoj perspektivi“, kaže Ristić 1963. godine, „važno je samo šta je ostalo od pravog duha nadrealizma, od njegove specifične moralne i poetske klime, od onoga što je u njemu bilo vitalno, što je težilo napred“. ²²

Indikativno je da su na izložbi u Muzeju predstavljeni Matićev i Vučov „L“ i Borov kolaž, ali ne i ceo *Žid*, koji Miodrag Protić u uvodnoj studiji kataloga uopšte ne spominje, verovatno zato što ga nije prepoznao kao autentičan umetnički rad i što je izložba bila posvećena domaćem nadrealizmu. Rad je integralno prvi put izložen na izložbi „Legat Marka Ristića“ (MSU, 1993–1994), na kojoj su predstavljena sva dela beogradskih nadrealista koja su Marko, Ševa i ćerka Mara u dva maha donirali ovoj instituciji. ²³ Da se nerazumevanje instalacije tom prilikom nastavilo svedoči katalog izložbe gde u naslovu rada stoji „*Nadrealistički zid*“ (*ambijentalna celina u radnom kabinetu Marka Ristića*), što je jasan pokazatelj da je tretiran kao *site specific* postavka kolekcije a ne kao umetničko delo. Ako je krajem šezdesetih godina bilo objektivno nemoguće misliti Ristićev zid kao umetnost instalacije, ostaje nejasno zašto je, nakon potonje profilacije umetnosti instalacije u samosvojni žanr i pojave praksi postkonceptualnog i postmodernističkog aproprijacionizma, i dalje ostala na delu aporija razumevanja ovog dela. Upravo su ove prakse dale podsticaj istorijsko-umetničkoj nauci da u ključu teorije intertekstualnosti otvori novu perspektivu interpretacije avangardnih procedura i žanrova zasnovanih na prisvajanju predpostojeh slika i kulturnih artefakata.

Aдекватna valorizacija *Nadrealističkog zida* usledila je tek 2002. godine kada počinje da se redovno izlaže u stalnoj postavci Muzeja kao autorski rad Marka Ristića i jedinstveno delo beogradskog vizuelnog nadrealizma i jugoslovenske umetnosti 20. veka.

Napomene:

- ¹ Cit. pr. M. Ristić, *Svedok ili saučesnik*, Beograd 1970, 253–254.
- ² М. Тодић, *Немогуће. Уметност надреализма*, Београд 2002, 39.
- ³ М. Ristić, *Ža svest*, Beograd 1977, 16.
- ⁴ Isto, 13. Ristić takođe napominje da je sliku stavio na čelo drugog izdanja *Bez mere* iz 1962. godine i da je slici koja nije imala imena kada ju je kupio dao naziv *Sove* pošto je u monografiji Patrika Valdburga o Marksu Ernstu video sličnu sliku istog naziva. Potom je u jednom katalogu izložbe Ernstovih knjiga i grafika iz 1963. godine pronašao detaljne podatke o drugom izdanju *Bez mere* gde je slika nosila legendu *Golubovi u kavezu*.
- ⁵ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris 1965, 43,46.
- ⁶ Isto.
- ⁷ B. Aleksić, *Otkrivenje u nadrealizmu*, Beograd 1982, 131.
- ⁸ *Svedok ili saučesnik*, 35.
- ⁹ M. Ristić, *Istorija i poezija*, Beograd 1962, 395.
- ¹⁰ Cit. pr. E. Maurer, „Dada and Surrealism“, *Primitivism in 20th Century Art*, Volume II, New York 1985, 547.
- ¹¹ O. Bihalji-Merin, *Snovi i traume u drvetu*, Beograd 1962, XIV.
- ¹² *Ža svest*, 157.
- ¹³ Isto, 170.
- ¹⁴ A. Breton, *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac 1979, 29.
- ¹⁵ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992, 82.
- ¹⁶ G. Celant, „A visual machine. Art installation and its modern archetypes“, u: *Thinking about Exhibitions*, ur. R. Greenberg, B. W. Ferguson i S. Nairne, London 2002, 382.
- ¹⁷ M. Foucault, „A Swimmer Between Two Words“, u: *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, ur. J. Faubion, New York 1998, 173.
- ¹⁸ Тодић, 34. О овом наступу такође пише Владимир Живанчевић („Од видинског пољанчета до ‘Хеликона’ у ‘Москви’“, *Београд у сећањима 1930–1940*, СКЗ, Београд, 1983, 1963) који је дежурао на штанду. Он наводи да је на зиду била исписана parola „Оскар–5, Ђорђе–3“ која се односила на године робије на које су Оскар Давић и Ђорђе Јовановић у то време били осуђени. По Живанчевићу, посетицима није било јасно на шта се натпис односи, укључујући и принца Павла који је посетио штанд и купио примерак *Немогућег*.
- ¹⁹ Aleksić, 205.
- ²⁰ J. H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge/Massachusetts 1999, xiii.
- ²¹ C. Bishop, *Installation Art*, London 2005, 6.
- ²² *Svedok ili saučesnik*, 173.
- ²³ Ristić је 26 радова поконио Музеју након изложбе „Надреализам-социјална уметност“. Шева и Мара су 1991. године доирале још 78 дела, укључујући и *Žid*, који је, према уговору, остао у стану Ристићевих у улици Проте Матеје како би се „очувала аутентичност амбијента“, с тим да га Музеј према потреби може излагати. Након Марине смрти 1996. године рад је трајно пренет у Музеј. Види каталог *Legat Marka Ristića*, Београд 1993.

Dejan Sretenović
Museum of Contemporary Art, Belgrade

MARKO RISTIĆ'S *SURREALIST WALL*

Summary:

The article analyzes the content, ideas and genre of Marko Ristić's *Surrealist Wall* that has not yet been the subject of a thorough art-historical interpretation. Since Ristić's installation was inspired by Breton's "surrealist wall" which he saw during a visit to Breton's studio in 1926, in the text a comparative analysis of these two "collecting" projects through a prism of surrealist aesthetics, politics of exhibition display and self-representation will be executed. The conclusion is that the *Surrealist Wall* represents a unique work within the framework of visual production of Belgrade surrealists and Yugoslav art of 20th century.

Keywords:

environment, installation, exhibiting, cabinet of curiosities, collage, collection, surrealism