

Surrealismoaren gauzak

GUGGENHEIM BILBAO

SURREALISMOAREN GAUZAK: "FANTASIAZKOA ERREAL" BIHURTZEA 3

SURREALISMOAREN GAUZAK: “FANTASIAZKOA ERREAL” BIHURTZEA

GHISLAINE WOOD

Surrealismoa, Karl Marx-en ideologia politikoaren eta Sigmund Freud-en psikoanaliaren emaitza, XX. mendeko itzal handieneko abangoardiako mugimendu artistikoa da seguruenik. Izen horrek, 1917an aipatu zuen estreinako aldiz Guillaume Apollinaire arte-kritikari eta poetak, edozein gauza deskribatzen du gaur egun, bai Monty Python-en umorea izan bai Chapman anaien artea izan. Oparo erabili delarik, ia-ia inoiz ez ordea era definitu batean, izatearen egoera bat zein ikusizko estetika jakin bat identifikatzen ditu. 1920ko hamarkadan sortu zen Surrealismoaren motibo aldetiko kezkek eta ikusizko estrategiek eraldatu egin zituzten hurrengo hamarkadako artearen, diseinuaren, modaren eta publizitatearen munduak, eta eragin handia izaten segitzen dute esparru asko eta askotan. Alabaina, abangoardia politikoki erradikaleko mugimendu artistiko batetik kultur fenomeno batera iristeko bilakaera konplexua izan da. Horren atzean ez zen soilik egon mugimenduari arrotz zitzaizkion artista eta diseinatzaile batzuk Surrealismoaren ikonografia eta teknikez jabetu izana; horretaz gain, bere baitatik beretik ere abiarazi zuen bilakaera hori. Alderdi askotatik begiratuta, Surrealismoak barnean zeramatzen bere komertzializazioaren haziak. Liburu honek eta osagarri duen erakusketak prozesu horretan sakondu nahi dute, bide batez agerian jarri artistak surrealistek diseinuaren mundu zabalagoarekin erakutsi konpromisoa.

Seguruenik, gaur egun Surrealismoak duen mehatxu handiena zera da, mundu mailan izan duen zabalkunde bizkorren eraginez (eta ahaleginak egin baditugu ere, hitza ideia bera baino askoz gehiago hedatu da) mota guztietako eta kalitate zeharo zalantzarikoko obra askok beretzat hartu dutela etiketa¹.

Talde surrealistaren aitzindari André Breton-ek eta beste batzuek aitortu zuten moduan, 1930eko hamarkadaren erdialdean Surrealismoak gainditua zuen jada abangoardiako mugimendu artistiko baten esparrua. Alfred Barr-ek, 1936an Museum of Modern Art-en egin *Fantastic Art, Dada and Surrealism* erakusketako katalogoan, honako ohar hau egin zuen: “[Surrealismoa] mugimendutik kanpoko zenbait artistarengan eta dekorazio-arte eta arte komertzialetako diseinugileengan ari da eragiten; lotura gisa ari da funtzionatzen, psikologiaren eta poesiaren artean”². Modaren esparruan, publizitatearenean eta barnealdean eta produktuen diseinuarenean izan duen ugalketak terminoaren gero eta erabilera oparago bat izan du osagarri. Pertsona batzuen iritzi, zoriontzekoa zen mundu komertzialak Surrealismoa bere egitea, eta hizkuntzan ere Surrealismoaren asimilazioa gertatzea, eta bide hori bultzatu behar zen; beste batzuen iritzi, berriz, prozesu hori anatema zen mugimenduaren printzipio politikoetatik ikusita. Hala eta guztiz, prozesua geldiezina izan da, eta modernitateko ikusizko lengoia berria eta dinamikoa sorrarazi du. Surrealismoaren zabalkundearen inguruan agertutako kezkek argi eta garbi geratu ziren agerian 1935ean, Bretonek Pragan eman zuen “Objektuaren egoera surrealista” izeneko hitzaldian; horretan plan bat proposatzen zuen, “gehiegikeria horiek ezinezkoak” izan zitezen:

... zorrozki zedarritu nahi genuke, muga-lerro argi bat ezarriz, benetan eta funtsean surrealista dena eta, publizitate-arrazoiak edo beste mota batekoak tarteko, surrealizatzen agertu nahi duena. Maila idealean, benetan surrealista den objektu orok unean bertan ezagutzeko modukoa izan behar du, kanpo-zeinu zehatzen batengatik. Man Ray-ri zigilu edo sinbolo motaren bat bururatu zitzaion... poema, liburu, marrazki, mihise, eskultura edo eraikuntza berrian nolabait txertatuko zen bat... marka imitaezin eta ezabaezin bat, esate baterako “Hau objektu surrealista bat da”³ jartzea.

Praxi surrealisten mugatzea eta kodetzea Bretonen aitzindaritzaren alderdietako bat izan zen, 1924an Surrealismoaren Lehen Manifestua argitaratzean mugimendua jaio zenez geroztik. 1920ko hamarkadan zehar inkontzientearen esploraziorantz bideratu zituen taldearen jarduerak, hasiera batean poesia eta idazketaren bitartez, eta geroago marrazki, collage eta pinturaren bitartez, teknika automatikoak baliatuta nagusiki. 1930eko hamarkadako lehen urteetan bilakaera izan zen, objektuarekiko konpromisorantz, desira inkontzienteen gauzatze eta kontsumo-ondasunekiko fetitxismoaren irudikatze gisa. Bretonek, “Objektuaren egoera surrealista” hartan, “poema, liburu, marrazki, mihise, eskultura eta eraikuntza berrirako” ezarritako kanonak mugimendu barruko aurrerapen nagusiak islatzen ditu, eta gaiari buruzko analisia itxuratu du gerora; ez du, baina, artistek eman zioten aplikazio-sorta osoa erakusten. Diziplina eta genero batzuk —tartean aipa ditzakegu, esaterako, arkitektura, diseinua, moda, antzerkiko dekoratua eta interiorismoa— bazterturik geratu dira neurri handi batean. Bretonek egoki erakutsi zuen moduan, Surrealismoaren mugak gaindituak zituzten ez soilik haren teknikez eta haren ikusizko lengoiaiaz jabetzen zirenek, baizik eta baita mugimendukoak izan arren jardura komertzialari ekin zioten artistek ere.

Hala eta guztiz, lehen unetatik beretatik Surrealismoaren eta komertzioaren arteko harremana konplexua izan zen; Bretonek jardura komertzialaren inguruan zuen jarrerak ere izango zuen zerikusirik horretan. Ez zituen beti berdin tratatu jardura onetsien nukleotik kanpoko proiektuetan parte hartzen zuten artistak; batzuetan bazirudien ezen berak alderdi komunista frantziarrarekin zituen peleginaje partikularren mendean zegoela tratamendu hori. Artista bat baino gehiago zorrozki kritikatu zuten jardura komertzialetan sartzearatik, eta beste batzuk, berriz, libre aritu ahal izan ziren horietan. Adibidez, 1926an Bretonek eta Louis Aragon-ek eragozpen handiak jarri zizkieten Max Ernst eta Joan Miró Errusiar Balletekin elkarlanean aritzeari. Sergei Diaghilev-ek enkargua emana zien bi artista horiei, *Romeo eta Julieta* produkzioarako foroko oihalak pinta zituzten; artistek pintura automatikoan oinarrituta egin zuten lana. Bretonek eta Aragonek akuilaturik, gizonezko-talde batek, txistuka eta pintoreen partaidetza salatzen zuten panfletoak banatuz, izorratu egin zuten obraren Parisko estreinaldia. “Protestak” Ernstek eta Miróren kontrako laido eta ofentsak jasotzen zituen: “onartezina da ideiak diruaren zerbitzura jartzea. Urtea ez da oraindik igaro, eta ustez jarrera ezin hautsizkoa zuen bat lehenago aurka egin zien indarren mendean jarri da”⁴. Baliteke, halaber, Bretonen jardunbide horren atzean Pablo Picassok egin salaketa egotea; izan ere, Picasso-k esan zuen Ernst eta Miró errusiar zuri erreazionario bati saldu zitzaizkiola. Kontuak kontu, gertatuak garbi lagatzen du zenbateraino axola zitzaion Bretoni Surrealismoaren eta komunismoarekiko zuen filiazioaren pertzepzio publikoa⁵. Garai hartan, bai Ernst bai Miró goraiatu egiten zituzten pintura surrealisten funtsezko adierazgarritzat, eta jazoera hark ez zuen arren haiek taldetik kanporatzea eragin, tentsioak jarri zituen mahai gainean; tentsio horien mamia zera zen, Bretonek jardura surrealista politikoki onargarriaz zuen iritzia. Artista askorentzat, Ballet Errusiarrekiko elkarlana ez zen, inolaz ere, zituzten printzipio politikoak zalantzan jartzearen edo jardura komertzialera makurtzearen pareko.

Aitzitik, beste artista batzuek aukera izan zuten komertzializazioan nabarmen murgiltzeko, eta horrek ez zien inolako erantzukirik jasanarazi. Man Rayk erabateko askatasunez jorratu zituen modako argazkiaren esparru diruz emankorrak eskaintzen zizkion aukerak, taldearen aurrerapen formal zein teorikoen muin-muinean egoteari uzteke

horregatik. Bere lehen argazki komertzialak Paul Poiret jostunari egin zizkion, 1922an ezagutu baitzuen Francis Picabia-ren emazte Gabrielle Buffet-en bitartez. 1925ean Man Rayk Poireten modeloak fotografiatu zituen Parisko *Exposition internationale des arts décoratifs e industriels modernes*-eko Dotoretasunaren Pabiloian; maniki-irudi surrealista sail bat sortu zuen, eta horietako bat *La Révolution surréaliste*-ren azalera eraman zuten. Argazki komertzialaren eta “artistikoaren” arteko elkar aditze horrek 1920ko eta 1930eko hamarkadetan zehar segitu zuen. Man Rayk argazkiak egiten zituen aldizkari surrealistetarako, *Minotaure*arako adibidez, eta baita Bretonen argitalpen batzuetarako ere, *L'Amour fou* (1937) deituaren kasuan ikusten dugun moduan, baina aldi berean modako *Vogue* eta *Harper's Bazaar* aldizkariekin kolaboratzen zuen. Man Rayrentzat esparru horiek ez zuten elkar baztertzen, eta sarritan modako argazkian sortzen ziren aurrerapen formalek elikatu egiten zuten Rayren produkzio artistikoa. Man Ray izan zen masa-kulturak arte-jarduerarako eremu berriztatzen zuten potentziala ulertu zuen lehen surrealistetako bat, eta modaren munduan sortzen ari zen Surrealismoa identifikatu zuen, objektu gisako manikiaren ikonografia esploratuz, bai argazki komertzialetan bai “artistikoetan”. Egin zituen emakumezko gorputz deseraiki eta fetitxe bihurtuaren irudiek oso inpaktu handia izan zuten, eta gainera lagundu egin zuten sarritan imitatu zioten moda-argazkirako “estiloa” sortzen.

Bretonek berak jarduera komertzialetan izan zuen partaidetza ere kontraesana irudituko zaigu, agian, zituen printzipioekiko eta, noski, jorratzen zuten erretorikarekiko. Jacques Doucet izen handiko bildumagilearen aholkulari artistiko gisa bete eginkizunaz gain, mugimenduaren lehen garaietan zenbait proiektu komertzialetan hartu zuen parte⁶. Marie Cuttoli-k, modako diseinugile eta galeria baten jabeak, gogoan du 1924-25ean Bretonek lagundu zuela zenbait artistak diseinatu zituzten eta Aubusson-ek fabrikatuko zituen tapizen erakusketa bat antolatzen; moda zein artea saltzen zuten Galerie Myrbor-en egingo zuten erakusketa. Bretonek inposatu egin zituen artista surrealista batzuen kartoia, (Hans) Jean Arp tartean zela, eta azkenean erakusketa egin ez bazen ere, proiektuko kudeatzaile gisa bete zuen eginkizuna funtsezkoa izan zen. 1933an Cuttolik gauzatu egin zuen Aubussonen produkzioa berpizteko zeukan proiektua, eta artista garaikide zenbaiti eman zien tapizetarako kartoia egiteko enkargua. Joan Miró tapizera igaro ziren bi diseinu sortu zituen, *Pertsonaiak eta izarrak (Personnages avec étoiles)* eta *Maitasun-Enara (Hirondelle Amour)*⁷.

Bretonen Galerie Surréaliste-ren ondotik, ez zuen askorik iraun 1928ko martxoan itxi baitzuten, 1937an, rue de Seine-n, Gradiva Gallery zabaltzeak are indartsuago lotu zuen Surrealismoaren sustapena arrazoi komertzialekin. 1937ko uztailean Edward James-i zuzendutako gutun batean, René Magritte-k aipatzen du Bretonen “boutiquea” bisitatu zuela Marie-Laure de Noailles-ekin (garai hartako pertsonaia ospetsua zen, eta arte garaikidearen mezenas garrantzitsua), eta gogoratzen du “huntzez estalitako aulki bat” eta “norbera eroso esertzeko moduko orgatxo bigungarridun bat”⁸ ikusi zituela. Wolfgang Paalen-en aulki huntzez betea zein Óscar Domínguez-en *Orgatila (Brouette)* artearen eta diseinuaren, altzariaren eta objektuaren arteko mugak ezabatzen diren objektu surrealistikak dira, zeharo eta nabarmen. *Orgatila*, 1937an erakutsi zuten lehen aldiz, Man Rayren argazki erakusketan egon zen, eta inpaktu handia sortu zuen gainera; erakusketa hartan modelo izugarri dotore batek, Vionnet-en gau-jantzi bat soinean, satinez tapizatutako orgatilan etzanda posatzen zuen. Argazki horrek laguntza erabakigarria eman zuen, objektu surrealisten eta moda munduaren arteko harremana finkatzeko.

Paalenen aulki huntzez estalia ere —oso leku garrantzitsua izan zuen 1938ko *Exposition internationale du surréalisme* deituan— interiorismo modernoaren azken joeretan sartuta zegoen jada. Marie-Laure de Noaillesek aulki horietako bat erosi zuen, eta 1938ko apirilean “The New Fantastic” tituluko artikuluan erreproduzitu zuten *Harper's Bazaar*-en, noaillestarren bainugela dekoratuz ageri baitzen. Argazki-oin gisa, berriz, testu hau zeraman: “Aulkia, barrote horizontalez osatu bizkarra du, oihal ezkoztatuz egin belar artifizialezko hostoek estaltzen dute erabat; artista

modernoak bultzatzen dituen Gradiva galeria paristarraren sorkari bat da⁹. Bretonen asmoa baldin bazen Gradivaren bitartez Surrealismoaren kausa bultzatzea, zalantzarik gabe esan dezakegu aukeratu zituen obrek gairitu egiten zutela “artearen” eta moda diseinuaren arteko tartea. Gainera halako pragmatismo bat ere erakutsi zuen obra-produkzioari dagokionez, zeren eta huntzez estalitako aukiarren eta *Orgatilaren* gutxienez bina bertsiotze egin zituzten. Kanpo munduarentzat, eta behatzaile argi batzuentzat, Magritterentzat kasu, bazirudien ezin Gradiva modako “boutiquea” zela, uneko diseinu zoragarriak eskura baitzitezkeen bertan, baina baita arte-galeria ere aldi berean. Surrealismoaren eta interiorismoaren arteko lotura are sendoago egin zen Leo Castelli-ren eta René Drouin-en galerian; Schiaparelli-ren aldameneko eraikinean zegoen, Vendôme plazako denda dotoreen artean. Galerie Drouin 1939an inauguratu zuten, kandela-argiz argizatutako Pavel Txelitzew-en *Fenomenoak* (*Phenomena*) pintura monumentalaren erakusketa batez. Ondoren, dekorazio-artearen erakusketa bat egin zuten, Castellik Triesteko txikitako laguna zuen Leonor Fini pintorearen eskutik. Haren zuzendaritzapean, erakusketak ukitu argi eta garbi surrealista hartu zuen, elkarrekin aurkeztu baitzituzten koadroak eta, esaterako, mahaiak, arasak, ispiluak eta aukiak, Salvador Dalí, Meret Oppenheim, Max Ernst, Eugene Berman, Valentine Hugo, Filippo de Pisis eta Finirenak berarenak. Marcel Zahar kritikariak, *Studio* aldizkarirako kronika batean, honakoa zioen: “Inaugurazio pribatura ‘Paris osoa’ gonbidatu zuten, eta bazirudien han Surrealismoaren eskutik zegoen artista-talde interesgarri baten obrak nobletzea zela kontua”¹⁰.

Arnasa hartzen zuen besaulki baterako diseinua aurkeztu zuen Dalík, eta ideia horretan segituko zuen geroago ere, 1940an honakoa esan baitzuen: “Besaulki honek bizia izango du. Arnasa hartuko du. Giza gorputzaren arnasketari egokituko zaion mekanismo bat edukiko du”¹¹. Max Ernsten *Etxeko aingerua* (*L’Ange du foyer*) obrak, bazetorren gerraren irudi profetikoa bera, ohorezko lekua hartu zuen hiru aretoetako batean, eta erakusketaren bidea markatu ahal izango zuen gainera, baina dekorazio arteetako obrek piztu zuten interesik handiena. Zahar kritikariak esan moduan, “poztu egin gintuen artista haien talentua dekorazio-xedea zuten obretan, hots, horma-irudi eta ontzitegi pintatuetan aplikatua zela ikusteak. Emaitzak originalak eta erakargarriak izan dira, eta dekoratzaile eta artisten arteko lankidetzak berri eta posibleak iradokitzen dituzte”¹². Meret Oppenheimek *hegazi-hankak zeuzkan mahaia* aurkeztu zuen, eta adats uhindun luze batek markoa egiten zion ispilu bat¹³. Finik panel margotu batzuk sortu zituen (seguruenik ateetarako diseinuak izango ziren), kortse-auki batekin eta *Armairu antropomorfo* (*Armoire anthropomorphe*) monumental batekin batera; Eugene Berman pintore neorromantikoak, bere aldetik, begi-iruzur gisako armairu bat erakutsi zuen, jada pizteko puntuan zegoen gerra iradokiz halaber, itxura, bertan lantzen zuten hondatze eta abandonu ikonografiari erreparatuta. Castellik, geroago, gogoratu zuen inaugurazioko giroa “oso berezia, chic, bizia eta dekadentea” izan zela. Ekitaldiaren gaurkotasunak eta dotoretasunak are oihartzun handiagoa izan zuten George Hoyningen-Huene-k *Harper’s Bazaar* aldizkariaren iraileko zenbakirako egin zuen erreportaje grafikoari esker; izan ere horretan zenbait modelo jarri zituen, Alix-en, Schiaparelliren eta Mainbocher-en jantziak soinean, galeriako artelanen aurrean posatzen. Ametsezko ziruditen irudi haiek lagundu egin zuten moda eta Surrealismoaren arteko harremana sendotzen. Mainbocherren gau-soineko marradun batez jantzitako modeloaren argazkiak, adorerik gabe posatzen ari baita Ernsten *Etxeko aingerua* lanaren aurrean, hain harreman sinbolikoaren ironia zein erraztasuna iradokitzen ditu. Galerie Drouineko erakusketak, laster batean gerraren ilunak argitasun guztia kenduko zion, moda eta Surrealismoaren arteko harremanaren une gorenak markatu zuten¹⁴.

Parisko eszena sozialak berak ere sustatu zuen ideiak eta estetikak bizkor hedatzea. Gizarteko zenbait pertsonaiaren babesak, tartean ziren noaillestarrak, Carlos de Beistegui eta Étienne de Beaumont, lagundu egin zuen abangoardiako jarduerak lora zitezen, eta horiek kulturaren korrante nagusiaren barnean txertatzea ekarri zuen gainera. Jantzi surrealistekin edo motibo surrealisten arabera egin zituzten dantza, festa eta ekitaldi sozial lasakek xaxatu egin zuten egoera, eta Parisen gurutzatzen ziren konexio, adiskidetasun eta harreman pertsonalen sareak are

modu intimoagoan bildu eta lotu zituen artearen eta modaren munduak. Elsa Schiaparelliren kolaboratzaileen artean Salvador Dalí, Louis Aragon, Elsa Triolet, Meret Oppenheim, Leonor Fini eta Alberto Giacometti aipa ditzakegu; horiek guztiek diseinuak sortu zituzten haren moda-etxerako. Jean-Michel Frank-ek René Crevel-ekin izan zuen harreman estua zirkulu surrealistarekiko harreman zuzena izan zen halaber. Frankek, garai hartako interiorista ospetsuenetakoa zen, mugimenduari estu lotutako artistengana jo zuen, Salvador Dalírengana eta Alberto Giacomettirengana esaterako, eta taldearen periferian kokatutako adiskideengana; azken hauen artean Christian Bérard eta Emilio Terry aipa ditzakegu. Artearen, modaren eta diseinuaren munduak bat eginda egoten ziren, adiskidetasun sakonek, sexu-harremanek eta sinpatia pertsonalek sorrarazitako loturez.

Galerien eta banakako artisten jarduera komertzialetatik edota ideien transmisio bizkorra ahalbidetzen zuten sare sozialen jardueratik harago, Surrealismoaren motiboak berak egokiak ziren, alderdi askotatik begiratura, komertzializatzeko-prozesurako. Alega liteke ezen, korrante nagusian sartutako beste inongo mugimendu abangoardistak baino gehiago, Surrealismoak bere merkaturatzea eragin zuela, bai motibo aldetiko bere kezken bai izan zituen garapen formalen bitartez. 1930eko hamarkadaren hasieran testutik eta iruditik urrundu zelarik, motibotzat objektua hartzeko, jarraibide batzuk ezarri zituen, eta horiek lagundu egin zuten tresna metodologiko batzuk —esaterako alboratze ezohikoa, desplazamendua eta fetitxe bihurtzea— erabiltzen zituen “estilo” surrealista bat loratu zedin. Jardunbide surrealistaren forma berri horren barnean subjektua eta objektua eliditzeak aukera eman zuen obra asko merkatuan sar zitezen, arte-produkzioaren ideia konbentzionalak aldarazteko eta kontsumo-ondasunen fetitxismoaren funtzionamendua agerian jartzeko asmo politikoki erradikalik gabe ordea. Horregatik, agian ez da harrigarria izango Dalík aldaketa teoriko hori sustatzea ikuspegian, eta, behin gauzatu ondoren, zuen potentzial komertzial zabala berehala garatzeari ekitea. Geroagoko obretan bere lehen objektu surrealisten konplexutasunak esploratu zituen, *Objektu eskatologikoa* (*Objet scatologique*, 1930) lanaren kasuan bezala —horretan asoziazio-kateek, hala psikologiko nola fisikoek, esangura berriak sortzen dituzte—, baina, sarritan, kontsumo errazagoko ikonografia batekin konbinatu zituen. Liburu honetan objektu surrealistaren garapenean esku hartu zuten tentsioak eta kontraesanak esploratzen dira, “estilo” surrealistaren sorreran objekturanzko bilakaera formalak bete zuten eginkizuna azpimarratuta.

Surrealismoaren motibo aldetiko kezketako askok ideia eta ikonografia truke konplexua bultzatu zuten, era berean, artearen eta komertzioaren munduaren artean. Surrealistek hiriko kontsumo-egitura zaharkituekiko, hots, arkupe eta galeria, maniki, publizitate eta erakusleihoekiko erakutsi interesak erraz xurgatzeko moduko tropo sorta bat finkatu zuen. Surrealistentzat hemeretzigarreneko kontsumo-ekonomiaren aztarna horiek interes sorta argi eta garbi desberdin bat erakusten bazuten ere, Hal Foster-ek esan moduan “modernizazioaren ondorio galgarriak”¹⁵ agerian lagatzen baitzituzten, berriro esfera komertzial “surrealizatuan” sartzen zen ikonografia bat ere eskaintzen zuten. Manikia, Surrealismoaren bitartez esangura sorta berri batez hornitua, estetika surrealistarako bidea izatera igaroko zen, esfera komertzialaren barnean. Robert Couturier-ek 1937ko Parisko erakusketako Dotoretasunaren Pabiloiraiko egin zituen eskaiolazko maniki erraldoiek eszenografia surrealista sortu zuten, goi-mailako jantzigintza frantziarra sustatzeko; urtebete geroago, aldiz, *Exposition surréaliste* erakutsi zituzten maniki surrealistek berehalako eragina izan zuten erakusleho komertzialetan, *Expositione*ko rue des Mannequins-en esploratu zituzten motibo bortitzen eta fetitxistenak galduak zituztela, baina, ordurako¹⁶.

Erakusleho-apainketa izan zen ikonografia surrealista goitik behera bereganatu zuen lehen arloetako bat —Dalík esparru horretan garatutako jarduera garrantzitsuaren ezinbesteko bultzada izan zuen prozesu horrek—. Dalíren lehen erakuslehoia, “Emakume surrealista zen. Ametseko pertsonaia zirudien” (“She was a Surrealist Woman. She was like a figure in a Dream”) titulukoa, Bosgarren Hiribideko Bonwit Teller dendarako egin zuen, 1936an. Alabaina,

1939an denda berarentzat egin zituen erakusleihoak izan ziren hartu zuen ospe bidegabea erakarri ziotenak, halako mailan ezen honelako titularrak eragin baitzituzten: “Bainuontzi bat nagusitu zaio Dalí surrealistari, Bosgarren Hiribidean izandako borrokan”¹⁷. Dalí, sutan zela dendako zuzendariak erakusleihoetan egin aldaketengatik, bainuontzi bat lehertu zuen beiraren kontra, eta horrelaxe irabazi zuen Surrealismoaren ordezkari gisako ospea Estatu Batuetan. Schiaparellik, behin eta berriro, “estilo” surrealista jorratu zuen Vendôme plazan zeukan dendako erakusleihoetan. Laguntzaile zuen Bettina Bergery-k —“fantasiaz hornituen dagoen Parisko emakumeetako bat”, Dalíren esanetan— sortzen zituen dekorazioek koadro surrealistetan kokatu ohi zituzten manikiak¹⁸. Seguruenik Schiaparelli izango zen, beste inongo diseinugile baino gehiago, tropo surrealisten indarra ondoen ulertu zuena.

Manikiaz gain, gorputzaren irudikapena (eta bereziki emakumezkoarena) agertoki pribilegiozkoa izan zen esperimentazio surrealistentzat. Azterketa zehatzaren gai izan zen: zatikatua, puskatua, profanatua, erotizatua eta goretsia, zenbait interes psikologiko, soziologiko eta sexualen indarrez. Gorputzak, kategoria unibertsal gisa, lotu egiten zituen zera psikologikoaren eta zera fisikoaren esferak, eta aukera ematen zuen sexualitatea modernitatearen alderditzat esploratzeko. Are gehiago, erakusten zuen lehen mailako eragilea zela, Surrealismoa kontsumoko objektu bihurtzeko prozesuan. Modak harreman zuzena ezarri zuen, gorputzaren eta kontsumo-ondasunen artean, eta, modaren ikonografian eta modako argazkiarenean, gorputza manipulatu eta fetitxe bihurtu zuten. Moda sustatzeko mekanismoen indarrez, gorputzaren ikuspegi surrealista hark jarraitzaile asko irabaziko zituen, bereziki *Vogue* eta *Harper's Bazaar* modako aldizkarien bitartez.

Modaren eskakizunek —adibidez, gorputzasunarekiko konpromiso zuzenak—, sarritan, bultzatu egingo zuten geroago obra surrealistik itxuratu zituzten ideien garapena. Prozesu horren adibiderik ospetsuena dukegu Meret Oppenheimen 1936ko te-kikara eta -koilara larruz forratuen bilakaera kontzeptuala. Objektu horren genesiak alderantzitu egiten du artelan paregabe gisa gauzatu eta, ondoren, komertzializatutako ideia ohiko prozesua. Kasu horretan, objektua lehenagotik zegoen, eta artelan bat inspiratu zuen; eta artelan hori, bere aldetik, kontsumo-ondasunen fetitxismora zuzentzen zen. 1936ko udaberrian Oppenheimek bitxi-diseinu batzuk sortu zituen Schiaparellirentzat, larruz forratutako metalezko besoko bat tartean. Jantzia zeraman, Parisko Café de Flore-n Dora Maar-ekin eta Picassorekin topo egin zuenean; Picassok aipatu zuen edozein gauza forratu ahal izango zela larruz. Oppenheimek, erantzunez, esan zion kikara eta plater bat ere forra zitezkeela. Objektua (Objet) sortu zuen, horrelaxe deitu zion hasieran, 1936ko maiatzean Galerie Charles Ratton-en egin zuten *Exposition surréaliste d'objets*-erako; berehala, objektu surrealisten arketipo bihurtu zen bertan.

Objektuak —Bretonen izena aldatu, eta *Gosaria larruekin (Le Déjeuner en fourrure)* deitu zion— Édouard Manet-en *Gosaria belarretan (Le Déjeuner sur l'herbe)* lanean irudikatutako sexualitate femeninoaren konnotazio eskandalagarriak gogorarazten zituen, eta baita Leopold von Sacher-Masoch-en *Larruetako Venus* (1870) tituluko eleberriaren aipamenean inplizituki ageri zen fetitxismo sexuala ere. Dena den, haren estatus ikonikoak analisi independenteak eragin ditu maiz; gainera, sarritan bazterrean geratu da modarekin zuen harreman zuzena. Larruz forratutako kikara modaren eta fetitxe bihurtutako emakumezko gorputzaren motiboa esploratzen duten obren ibilbidean kokatzen da. Eskumuturrekoaren diseinuarentzako berezko bigarren larruazal baten ideiak jarraitutasuna du larruzko te-kikaran eta larruz estali eskularru eta zapaten diseinuetan. Larruzko kihararen gorputz-erotismoa (erotismo hori koilara falikoa jartzen den larruz forratutako forma ahurrean gauzatzen da, eta ahoak kikarako larrua ukitzen dueneko sentsazio irudikatuan) indartu egiten da, kikarak emakumezkoaren gorputza sinbolizatzen duela jakitean. Oppenheimek, geroago, “gizonezkoengan inprimatua dagoen eta emakumeengan proiektatzen den femeninotasunaren irudi”tzat deskribatu zuen¹⁹.

Meret Oppenheimek eta Leonor Finik bizitza osoan zehar segitu zuten Surrealismoaren, jantziaren eta gorputzaren arteko harremana esploratzen. Lagun onak ziren, eta elkarren arteko posta-trukeak erakutsi egiten du modaren bitartez gorputza eraldatzearekiko edo disimulatzearekiko partekatzen zuten interesa. Oppenheimek sarritan idazten zion Finiri, objektu berriak deskribatuz, esate baterako *ileorde-bufandak (écharpes-pERRUQUES)* edo garatzen ari zen beste zenbait jantzi-joko; Finik, berriz, emakume mozorrotuaren motiboari heldu ohi zion atzera: “Apaiz jantzearen izaera sakrilegoa gustatzen zait, eta, emakumea naizela, emakume gorputzik inoiz ezagutu ez omen duen gizonezko baten arropa jantzeko esperientzia”²⁰. Finik gorputzaren irudikapena esploratu zuen, bide desberdinak jorratuz horretarako; dena den, metamorfosiaren ikonografiara jo ohi zuen, animalia-sen sublimatuak iradokitzeko. Egiten zituen emakumeek –erdi animalia, erdi gizaki–, indartsu eta erakargarriek, artistaren ezaugarriak bereganatzen zituzten, gizonezko surrealisten erabiltzen zuten ikonografiarekin kontraste bizia egiten zuen diskurtsoarekin batera. Drouingo 1939ko erakusketarako sortu zuen *Armairu antropomorfoa (Armoire anthropomorphe)* deitu lan bikaina sentsuala eta durduzagarria da, aldi berean. Zisne-hegoak dauzkaten emakumeak mito metamorfiko batetik datozen pertsonaiak dira, eta, aldi berean, modan dagoen femininitasun modernoa iradokitzen dute. Armairuaren forma bera ere irudi handientsu horien profiletik ondorioztatzen da, eta presentzia gorpuzduna bereganatzen du. Finik, Surrealismoari lotutako emakumezko beste artista batzuek bezalaxe, konpromisoa hartu zuen diskurtso surrealista maskulinoarekin, irauliz ordea; izan ere diskurtso horrek *femme-enfant (neskato-emakumea)* irudia ezartzen zien emakumeei, naturatik eta, horrenbestez, inkontzientetik hurbilekoa. Finiren obran naturak eta niak bat egiten dute, forma eta psike femeninoaren irudi animalista asaldatzailea eskainiz sarritan.

Naturak, Surrealismoaren funtsezko motiboetako bat da, ideia, forma eta motibo erreperitorioa eskaini zuen halaber, eta horiek berehala egokituko ziren, diseinuan erabili ahal izatearren. Objektu aurkituarekin hasiz (errealitate materialaren, zoriaren eta inkontzientearen bat-egitea) eta ausazko prozesuak esploratu zituzten teknika automatikoetaraino iritsiz (*frottagea* kasu, ezen metodo hori baitzen ausaz aukeratutako azalera baten gainean jarritako paperezko orri baten gainean lapitza igurtziz irudiak sortzea), edota biomorfismoaren garapen formalera joz forma organikoaren lengoaiatzat, Surrealismoak ikonografia berri aberatsa eta askotarikoa eskaini zuen. Era askotako iturriak inspirazio harturik, tartean baitziren erromantizismoa, XIX. mendeko filosofia naturala, Art Nouveau eta garapen teknologiko berriak, hala nola mikrofotografia eta zinema, surrealisten interes psikologiko eta asoziazio subjektibo sorta batez hornitu zuten natura. Surrealismoak zoragarriaz zuen ideia irudika zezakeen naturak, bere “primitibismoan”, eta baita, aldi berean, aurrerapenaren eredu metaforiko gisa ere. Esangura-sorta berri horren aberastasunak, Surrealismoaren barneko korrante estetiko gisa biomorfismoak izan zuen garapen formalarekin konbinatuta, ondorio izan zuen artista eta diseinugile askok, 1930eko hamarkadan, forma organikoaren lengoia bereganatzea. Hans (Jean) Arp izan zen landare edo ameben antzeko forma biomorfo kurbadunak garatzen lehena, eta forma horiek diseinuaren esparru guztietan txertatu ziren berehala. Arpek berak bizitza osoan zehar segitu zuen forma biomorfoa esploratzen, eta 1966an hil baino gutxi lehenago ontzi-sail bat sortu zuen Sèvresko portzelana fabrikarako.

1930eko hamarkadako diseinugile askorentzat biomorfismoa aukera bat izan zen, Mugimendu Modernoaren arrazionalismoaren estetika murriztailearen aurrean, eta, gerraosteko epean zehar, esangura berri anitz metatu zituen. Diseinu biomorfo estatubatuarrak, edo “forma librekoak”, 1940ko hamarkadaren amaiera eta 1950ekoaren hasieran, zera subjektiboaren, zera sentsualaren eta zera psikologikoaren asoziazioak sartzen zituen, argi eta garbi, baina aro nuklearrak eragiten zituen kezka berriak ere islatzen zituen. Biomorfoak diseinuaren arlo guztietan agertzen zen irudi lasaigarria eskaintzen zuen. Mirók New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum-erako eta Nazio Batuen egoitzarako egin horma-irudietatik Isamu Noguchi-ren lorategi eta joko-zelaietaraino, Henry Moore-ren eskultura

publikoak tartean genituela, forma organiko lasai haiek ikonografia unibertsala aurkezten zuten, arte-proiektu publikoentzat ikonografia bereziki erakargarria.

Surrealismoaren garapen formalak eta motibo aldetiko kezak erraz eraman bazitezkeen ere komertzializazioaren bidetik, artista askok diseinu komertzialarekin zuten konpromiso zuzena ere elikagaia zen prozesu horrentzat (nahita izan ala ez). Bi izango ditugu, seguruenik, ikonografia surrealista unibertsal baten sorrerarekin beste batzuk baino errazago lot ditzakegun artistak: René Magritte eta Salvador Dalí. Magritte jarduera aktiboa zertua zen diseinatzaile grafiko gisa; katalogo-sorta bat sortu zuen, 1924an hasia jada, Samuel larru-dendarentzat, eta diseinatzaile grafiko komertzial lanean jarraitu zuen 1920ko eta 1930eko hamarkadetan zehar. Hala ere, Magrittek harreman konplexua izan zuen publizitatearekin. Arbuiatu egiten zuen publizista gisa egin zuen lana, baina mezu partikularrak zabaltzeko ikusizko sinbolo kode unibertsal bat sortu nahi zuelarik, publizitatearen eskakizunei egokitu zitzaien; izan ere, landu zuen ikonografiaren parte handi bat pinturaren eta diseinu grafikoaren esparruen artean mugitu zen. Publizista batzuk, esate baterako A. M. Cassandre, Magritteren motiboez eta ikusizko bitartekoz jabetu ziren geroago (besteak beste begiak, hodeiak, alderatze bitxiak eta eskala-aldaketa inkongruenteak erabili zituzten); horrek agerian jartzen du Surrealismoaren eta publizitatearen artean gertatutako trukea. Publizitatearen ikusizko tropoetako asko eta asko Surrealimotik datoz, argi eta garbi, eta azken honek semiotika ikasgai asko jaso zituen publizitatetik. Gaur egun ere Surrealismoak, eta bereziki Magritteren ikonografiak, publizitatearentzako eragin eta inspirazio izaten segitzen du²¹.

Salvador Dalí izan zen, seguruenik, masa-kultura ideiak sortzeko eremu emankorra eta, aldi berean, artistaren irudi publikoaren sorrera jorratzen zen zelaia zela ondoen ulertu zuena. Dalík —Bretonek “Avida Dollars” ezizena jarri zion (Salvador Dalíren anagrama)— 1930eko hamarkadan zehar mundu materialarekin erakutsi konpromiso gero eta handiagoa objektu-, altzari-, moda- eta publizitate-sorkuntzan gauzatu zen, eta 1939ko New Yorkeko Erakusketa Unibertsaleko Venusen Ametsaren Pabiloiaren arkitekturan halaber. Diseinuaren munduan sarturik egiten zituen saio horiek lehendik pinturan bazegoen ideia bat gauzatzea edo kontzeptu bat zabaltzea ekarri zuten. Esate baterako, 1935eko *Emakumea arrosazko buruarekin* (*Femme á tête de roses*) koadroak altzari antropomorfo batzuk zeuzkan, eta horiek aurreitxuratuko zituzten geroagoko diseinu batzuk, besoak gorantz zeuzkan aulkia —Edward Jamesekiko elkarlanean sortua— kasu; eta gorputz femeninoak besarkatzen dituzten formek, hezur bigunezkoak direla diruditen horiek, Elsa Schiaparellirekin batera 1938an diseinatu zuen *Hezurdura* jantzia lanean ageri diren formak iradoki zituzten geroago.

Dalíren sorkari ospetsuenetako bat, *Mae West-en ezpainen forma duen sofa*, Mae Westen aurpegian oinarritutako apartamentu baten diseinuan sartuta zegoen. Dalírentzat, ideia baten garapen formal koherenteak materiaren eta generoaren mugak gaingitu ohi zituen. Venusen Ametsaren Pabiloiak, esaterako, aukera eman zion gorputzasunaren arkitekturarekiko sentitzen zuen lilura esploratzeko —ideia hori planteatua zuen, lehen aldiz, 1930eko artikulu batean, eta berriro heldu zion 1933an *Minotaure* aldizkarian argitaratutako “De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture modern style” tituluko beste testu ospetsuago batean—. Art Nouveauren organikotasuna eta “dekoratibismo psikikoak” eredu balio izan zioten pabiloirako egin zituen diseinuetarako; izan ere pabiloi hura, funtsean, biluzien erakusketa surrealista bat zen, emakume erdi jantziak igerian, lotan zeudela, eta posatzen ari zirela, ikuskizunerako ordaintzen zuten ikusleen, nagusiki gizonaen, begirada voyeuristaren pean. Pabiloiaren xede zalantzarik gabe komertziala agerian geratu zen, lehen unetik beretik. Eskaiolazko fatxada bikainak, bere koralezko adar eta protuberantzia bitxiekin urpeko munduko forma organikoak gogorarazten dizkigula, kontraste handia egiten zuen Erakusketa Unibertsalean nagusi zen arkitektura moderno soilarekin eta aerodinamikoarekin. Dalík aurka egin nahi zion diseinu moderno garaikidearen estetika murriztaileari (estetika horixe izaten zen, sarritan, estetika surrealista

batera jotzean azpian zegoen motibazioa), eta pabiloiaren fatxadan indar handiz gauzatu zen desira hori. Venusen Ametsa izan zen gorpuztasunaren arkitekturaren ametsa egia bihurtzeko zuen ametsetik hurbilen egon zena.

Artista surrealista askoren kasuan, mundu materialarekiko konpromisoak diseinuko obrak sortzera eraman zituen, ezinbestean eta arlo guztietan, moda eta altzarrietatik ehungintza eta bitxigintzaraino helduz. Objektu horietako asko Surrealismoaren goraldia igaro eta gero fabrikatu bazituzten ere, diskurtso surrealistetako funtsezko gaiak esploratzen dituzte maiz. 1940an Dalík labur azaldu zuen objektu-sorkuntzaren azpian zegoen indar eroalea: “Gauza fantasiakoak, gauza magikoak sortzen saiatzen naiz, amets bateko gauzen antzekoak. Munduak fantasia gehiago behar du. Gure zibilizazioa mekanikoezia da. Fantastikoa erreal bihurtzeko, eta orduan egiaz existitzen dena baino errealagoa da”²². Mundu arrazionala, mekanikoa arbuiatu eta onirikorantz eta fantastikorantz jotzean, Dalík berretsi egiten zuen Surrealismoaren helbururik oinarritzakoa. Baina “fantastikoa erreal” bihurtzean, aitortu egiten zuen mundu materialarekin eta materialismoaren munduarekin zuzenean konpromisoa hartu beharra.

[Itzulpena: Luis M^a Larrañaga]

Oharra

1. Pontus Hultén (ed.). *The Surrealist Look at Art: Eluard, Aragon, Soupault, Breton, Tzara* (Venezia, 1990), 161. or. [itzuli]
2. Alfred Barr, *Fantastik Art, Dada and Surrealism* (New York, 1936), 13. or. [itzuli]
3. Hultén (1990), 161.-162. or. [itzuli]
4. Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets Russes, The Serge Lifar Collection of Theatre Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum*, erak. kat. Hartford, 1997, 196. or. [itzuli]
5. Picassok berak diseinuak egin zituen Diagileven *Paraderako* 1917an. [itzuli]
6. Breton Jacques Doucet bildumagilearen aholkularia izan zen 1920ko hamarkadan zehar. [itzuli]
7. Marie Cuttoli, Lucie Weill-Seligmani idatzi gutuna, 1964ko maiatzak 8 (Arp Foundation Archive, Meudon). [itzuli]
8. René Magritte, Edward Jamesi gutuna, 1937ko uztailak 3 (Edward James Foundation). [itzuli]
9. *Harper's Bazaar* (britainiar edizioa, apirila, 1938), 56. or. [itzuli]
10. Marcel Zahar. “Galerie Drouin”. *The Studio*. 118. zk. (1939ko urria), 179.-80. or. [itzuli]
11. Salvador Dalí, 1940, in Jaap Guldemond (ed.), *It's all Dalí Film, Fashion, Photography, Design. Advertising, Painting* (Rotterdam, 2005), 27. or. [itzuli]
12. Zahar (1939), 179.-80. or. [itzuli]
13. Eskuko ispilua desagertua dago gaur egun. [itzuli]
14. Castellik galeriaren inaugurazioa gogoratzen du: “gure lehen erakusketa 1939ko maiatzean izan zen, oso arrakasta handia gainera, uztailean itxi egin genuen udako oporrak zirela eta, eta irailean gerra piztu zen”. Ann Hindry (ed.), *Claude Berri Meets Leo Castelli* (Paris, 1990), 78. or. [itzuli]

15. Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, MA, 1993), 157. or. [\[itzuli\]](#)
16. Dalík egin zuen koilaratxo estali manikia kopiatu egin zuten galeria komertzial frantses batzuetako erakusleho batean. [\[itzuli\]](#)
17. *New York Daily* (1939ko martxoak 17). [\[itzuli\]](#)
18. Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí* (New York, 1942), 340. or. [gazt. edizioa., *La vida secreta de Salvador Dalí*, in *Salvador Dalí, Obra completa*, 1. lib. Destino. 2003, 820. or.]. [\[itzuli\]](#)
19. Aipatua in Edward D. Powers, "These Boots Ain't Made For Walking", *Art History*, 23. lib., 3 zk. (2001eko ekaina), 369. or. [\[itzuli\]](#)
20. Aipatua in Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Londres, 1985), 80. or. [\[itzuli\]](#)
21. Ikusi Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte: Essai sur Magritte et la publicité* (Paris, 1982). [\[itzuli\]](#)
22. Salvador Dalí, 1940, in Guldemon (2005), 27. or. [\[itzuli\]](#)