

CAMILLA SKOVBJERG PALDAM

Surrealistiske COLLAGER

Underfulde billeder i kunst og litteratur

5/1 mar 2011

Den frie leg med ord bliver et led i surrealisternes rationalitetskritik, og selv om der her spilles på pessimismens blå harmonika, bliver det aldrig rigtig trist. I passagen benyttes op til flere af de vits teknikker, Freud påpeger, herunder fortætning (bogstavelig talt når harmonikaen presses sammen) og dobbelttydighed i metaforisk og saglig betydning, idet sansen for det ubrugelige her legemliggøres, og pessimismen tingsliggøres. Man ser meget tydeligt scenen for sig, og når man uvilkårligt prøver at udtale det metamorfiserede sammentrængte ord, lyder det fjollet som fuld mands tale i lighed med en lang række vitsbaserede lege, hvor den fornuftige, rationelle (ud)tale obstrueres ved, at noget skal siges alt for hurtigt, som en bredmundet frø, med en tændstik mellem tænderne etc. Bürger ser den montageskabende surrealist som melankoliker (jf. Bürger 1996, 96). I citatet fra *Le Paysan de Paris* svælges der i pessimisme – men på en yderst afvæbnende måde. I legens fokus på det lette og lystfyldte overkommes angsten og tomheden,¹⁶⁷ eller den skubbes i hvert fald behørigt til side.

Kvinden som sammenhængsskabende agent

Den 'primitive' kvinde

Kvinden er i surrealismen et element på linje med barnet og den vilde, med om ikke lighedstegn, så med meget stærk forbindelse til disse: I Bretons roman *Nadja* tegner kvinden Nadja eksempelvis en tegning af sig selv som en havfrue iklædt en maske med horn [#67], og disse horn *genkender* hun siden i en 'primitiv' maske. Det 'primitive' billedsprog ligger så at sige latent i hende, og de 'primitive' objekter, som Breton har hjembragt fra loppemarkedet, taler til hende: Et siger "jeg elsker dig, jeg elsker dig", et andet tolker hun intuitivt i overensstemmelse med dets bagsideinskriftion (jf. Breton 1998, 125, 132). Fortælleren finder siden ud af, at Nadja desuden er gal, hvilket passer udmærket ind i firkløveret: vild – kvinde – barn – gal,¹⁶⁸ der med nogle forskydninger alle blev set som tilstande tæt på det ubevidste og oprindelige.

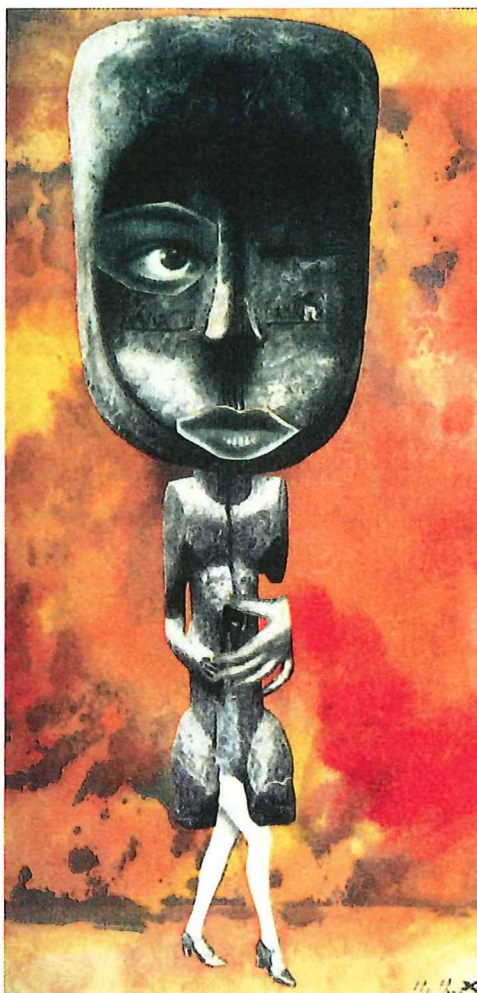
Dadaisten Hannah Höch har lavet en række morsomme og rammende collager, der viser denne ide om et lighedstegn mellem 'den primitive' og kvinden



#67 **Breton:** *Nadja*, 1928, tegning af Nadja som havfrue

[#68]. Man ser her den moderne emanciperede kvinde (jf. de udfordrende bare ben og høje hæle), der smelter sammen med en primitiv maske. På flere af collagerne er kvinden udstillet på piedestal i lighed med den traditionelle (kunst) historiske objektgørelse af kvinden. En ironisk eller stolt kommentar fra Höch til sine mandlige kunstnervenners forestillinger? Maurer ser Höchs collage som en satire over vestlige skønhedsidealiser (jf. Maurer 1985, 539), men den vil også kunne læses som en påpegning af, at skønheden skal være konvulsivisk for at være og virke. Foster, Krauss m.fl. skriver i *Art since 1900* rammende om tvetydigheden i Höchs collage:

Höch spiller på associationer, der er på færde i psykoanalytisk teori og modernistisk kunst: ideer om "den primitive" og det seksuelle, om racemæssigt fremmede og ubevidste begær. Hun bruger disse associationer til at indikere "den nye kvindes" magt, men hun synes også at gøre grin med dem, ved bogstavelig talt at skære billederne op, dekonstruere og rekonstruere dem, udstille dem som konstruktioner. (Foster, Krauss m.fl. 2004, 15)¹⁶⁹



#68 **Hannah Höch:** *The Sweet One,*
From an Ethnographic Museum
(*Den søde, Fra et etnografisk museum*), 1926

.....

Mens Höchs collage er tvetydig, er de mandlige surrealistes tekster til gengæld meget klare i mælet i deres tilgang til kvinden. Gennem de seneste 25 år har netop dette været et af hovedfokuspunkterne i surrealismeforskningen, ikke mindst gennem en lang række feministiske læsninger.¹⁷⁰ Her er konklusionen generelt, at det mandlige surrealistiske blik reducerer kvinden til objekt, til en idealiseret Anden. Om man billiger dette eller ej, så er kvindens plads i surrealismen helt

central, også i forhold til myte og collage, hvor hun på mange måder virker som katalysator. For en dybere forståelse af kvindens rolle skal vi derfor i det følgende dykke ned i Aragons roman *Le paysan de Paris*, idet bogen på mange måder giver et dækkende billede af den surrealistiske perception og af surrealisternes opfattelse af kvinden.

Kvinderne i Aragons *Le paysan de Paris*

Afsnittet "Le Passage de L'Opéra" ("Opera Passagen") i Aragons *Le paysan de Paris* beskriver et fortæller-jegs vandring gennem en lille overdækket gyde i Paris. Afsnittet er skrevet i 1924, dvs. samme år som det første surrealistiske manifest. Ifølge manifestet er det surrealisternes mål at udtrykke tankens diktat uden fornuftens indblanding.¹⁷¹ Dette mål bliver gentaget i forordet til *Le paysan de Paris*. Fortælleren siger, at han allerede har udelukket fornuften fra sine drømme, og at han er nået til et punkt, hvor disse drømme er ved at blive blandet med de åbenbare virkeligheder: "nu er her kun plads til mig", siger han (Aragon 1998, 13)¹⁷². Det må vi huske på, når fortælleren i "Le Passage de l'Opéra" siger: "Lad os gå en tur ned gennem denne Passage de l'Opéra, som jeg taler om, og se nærmere på den" (Aragon 1998, 22)¹⁷³. Han foreslår ikke en beskrivelse af, hvordan Passagen virkelig er, men af hvordan han opfatter den, af hans subjektive perception af den. Selv når vi bliver præsenteret for en lang, detaljeret beskrivelse af en dame, der sælger lommelærklæder, og det synes at bygge på en realistisk observation, så følger fortælleren straks op på det med at sige, at det hele er noget, der foregår i ham selv. Og han siger om beskrivelserne, at

det er mine egne indre grænser, ideelle anskuelser, som kommer af mine love, af mine måder at tænke på, man må klynge mig op, hvis denne passage er noget som helst andet end en metode til at løsrive mig fra visse bånd, et middel til at nå hinsides mine kræfter og ind på et endnu forbudt område. Lad den da antage sit sande navn [...] *Drømmenes Passage de l'Opéra*. (Aragon 1998, 109)¹⁷⁴

Fortællerens beskrivelse af spadsereturen gennem drømme-passagen er et forsøg på at skildre tankerne ucensureret. Det, han ser, har ofte karakter af hallucina-

tioner; det er en blanding af drøm og virkelighed, og kvinder viser sig hurtigt at spille en væsentlig rolle. Når fortælleren siger, at han ønsker at åbne sine sanser, så er det første, han ønsker at gøre, at se på de kvinder, der går forbi, og røre ved hver eneste af dem. For ham er "kvinder som store stykker glimmer, lysglimt, som endnu ikke er afklædt deres pels, strålende og bevægelige mysterier." (Aragon 1998, 12)¹⁷⁵. Og han ser kvinder over det hele: vulgære, beskidte skøger og guddommelige blondiner. De er alle objekter for hans maskuline blik, objekter for det observerende "jeg".

På fortæller-jegets spadseretur gennem Operapassagen ser han et utal af kvinder. To af de mest bemærkelsesværdige er, som tidligere nævnt, en syngende havfrue og en guddommelig blondine. Den første ser han i vinduet i en stokkebutik (jf. Aragon 1998, 29). Der er et undersøisk lys, som der ikke er nogen fysisk forklaring på. Stokkene balancerer som tang, og han ser en svømmende form: en lille kvinde med håret i uorden, hvis fingre griber om stokkene.

Hendes hår var slået ud, og hendes fingre greb nu og da om stokkene. Jeg troede først, at det var en havfrue i ordets mest gængse betydning. (Aragon 1998, 31)¹⁷⁶

Han tror, han har at gøre med en havfrue – havfruer, ikke mindst Melusine, var et yndet motiv for surrealisterne¹⁷⁷ – men det viser sig dog ved nærmere eftersyn at være en kvinde, der er iført en skæl-agtig nederdel og er nøgen til det lavtsiddende bælte. Fortælleren genkender hende nu som en tysk prostitueret, han engang har mødt, og som sang hele natten. Hun synger stadig. Han undrer sig over, hvad hun kan gøre dér, men råber fascineret mod vinduet "Idealet!" – hun bliver forskrækket, der går en krampetrækning (konvulsion) gennem udstillingsvinduet, stokkene vælter rundt, og lyset dør med lyden af havet. Da han senere kommer tilbage til stokkehandlerens vindue, er alt normalt. Der er også et vindue med piber, og her ligger en pibe formet som en havfrue (jf. Aragon 1998, 33).

Den anden kvinde er en Medusa-figur, hun er blond og har slangehår. Han ser hende inde hos en damefrisør, og fra den rå beskrivelse af de gade-prostituerede kommer nu en længere poetisk passage, en længere hyldest til blondinen, hvor han over adskillige sider priser blondiner for at være alt fra hysteriet, til spejlets sang og hukommelsen (jf. Aragon 1998, 51-54). Ligesom havfruen fra

tidligere, er denne kvinde heller ikke helt almindelig. Hun er ligeledes del af en hallucination:

Et øjeblik så jeg hendes skuldre: et edderkoppespind skjulte dem. Derpå var det hendes hår, der forsvandt under et stort rødbrunt insekt. En guldsmed gjorde bytte lidt længere nede end bæltstedet. (Aragon 1998, 53)¹⁷⁸

Fortælleren ser på disse kvinder og mange andre. Nær enden af passagen går han ind på et bordel og vælger en pige. Han beskriver den seksuelle akt som en slags masturbation (jf. Aragon 1998, 130), men det synes ikke blot at være den seksuelle akt, der er masturbatorisk for vores fortællerjag: hele spadsereturen gennem passagen har været det. Det, der reflekteres i de vinduer, han går og kigger ind ad, er ham selv og hans eget begær. Kvinden er et objekt, et spejl, den Anden – helt som de feministiske læsninger konkluderer. Han søger og finder sig selv i beskrivelsen af den Anden.

Kvinden tjener som middel til selv-udforskning på flere måder. Passagen er fra starten beskrevet som undersøisk. Vi bliver ledt ned under overfladen, ned i dybet. Først hører vi om "hele faunaen af fantasier og deres havevegetation" (Aragon 1998, 20)¹⁷⁹. Så bliver passagen et menneskeligt akvarium, og lidt senere ser fortælleren pludselig et grønligt, nærmest undersøisk lys fra stokkebutikkens vindue, hvor han altså får øje på den svømmende kvinde. Også den guddommelige blondine er i en undersøisk verden. Det er "hele havet i Passage de l'Opéra" (Aragon 1998, 31)¹⁸⁰. Menneskelige fantasier såvel som kvinder er altså stærkt forbundet med det undersøiske, som jo er en velkendt metafor for det ubevidste. Irigaray spørger et sted, angående kvindens plads i vestlig filosofi: "Har kvinden et ubevidste eller er hun det ubevidste" (Conley 1996, 1)¹⁸¹. Som det gerne skulle fremgå af det ovenstående, så er det implicite svar i *Le paysan de Paris*, at kvinden er det ubevidste.

Ekfrase som masturbationsakt

Kvinden er et billede snarere end et subjekt i *Le paysan de Paris*, og beskrivelsen af kvinden kan på flere punkter sammenlignes med den litterære *ekfrase*¹⁸², der er en sprogliggørelse af et visuelt billede. I ekfrastisk poesi har den verbale frem-

maning af det kvindelige billede, ifølge litteratur- og kunsthistorikeren W.J.T. Mitchell, overtoner af pornografisk skrivning og masturbationsfantasier: Den mandlige poet eller læser kæler for det ekfrastiske billede og giver sig hen til nydelsen ved voyeurisme (jf. Mitchell 1994, 168). Jeg mener, at det netop er, hvad vi er vidne til *Le paysan de Paris*. Det er den gamle historie om kunstneren, der begærer og kæler for sin egen skabning, oven i købet med direkte reference, når det bliver sagt om mennesket: "Denne åndens masturbator har kun øje for sig selv, når han reproducerer sine generiske træk i ler eller marmor eller metal" (Aragon 1998, 187)¹⁸³. Det er et velkendt tema. Vi finder det bl.a. også i *S/Z*, 1970, hvor Roland Barthes (1915-1980) ser skulptørens modelleren som et symbol på masturbation (jf. Barthes 1972, 94), og vi finder det meget subtilt og sofistikeret i Ovids *Metamorfoser* (8 e.Kr.). Her får vi fortalt, at Pygmalion, som er forelsket i sin egen skabning, statuen Galatea, kærtegner Galatea igen og igen og så til sidst: "Det var en krop! Han mærkede pulsen banke under sin tommelfinger" (Ovidius 1984, 84)¹⁸⁴. Det interessante i denne kontekst er, at pulsen dunker under hans *tommelfinger*. Det er almindelig kendt, at man ikke kan føle en anden persons puls med tommelfingeren, fordi ens egen puls banker i den. Det, man mærker, er rent faktisk ens egen puls. Det, Pygmalion mærker, er sig selv – ligesom fortælleren i "Le Passage de l'Opéra".

Ikke desto mindre er de kvinder, som bliver skabt i *Le paysan de Paris*, meget forskellige fra den bløde og modtagende Galatea. Idealet er ikke en klassisk, statisk skønhed, men en konvulsivisk skønhed: dansende, foranderlig og farlig. Dette er også en af forklaringerne på, hvorfor Medusa og Melusine – perverse og seksuelt tvetydige som de er med deres falliske fiskehale og slangehår – er så ofte sete figurer i surrealistisk litteratur. Kvinderne er objekter for det mandlige begær i surrealismen, men samtidig er der også en længsel efter kvinder, der indtager subjekt-positionen, falliske kvinder, der tager initiativet.

Også Mitchell finder en sådan ambivalens i de klassiske eksempler på ekfrase. Han observerer, at det, han kalder det ekfrastiske håb – dvs. at det smukke billede er nærværende for tilskueren – sjældent optræder uden at være blandet med en ekfrastisk frygt. Som eksempel nævner han digtet "On The Medusa of Leonardo da Vinci" af den engelske romantiske poet Percy Busshe Shelly (1792-1822). I digtet omvendes magten i det ekfrastiske blik, idet Medusa selv er portrætteret som stirrende, måske ligefrem i stand til at se tilbage på poeten. Udtrykt

i Shellys Medusa er altså både det utopiske begær i ekfrase og dets modbegær eller modstand – frygten for at blive paralyseret og stum konfronteret med det magtfulde billede (jf. Mitchell 1994, 172). Det vil sige, at der i ekfrasen udspiller sig en kamp mellem mandlige og kvindelige blikke, at den maskuline beskuer gennem sin tale forsøger at kontrollere det både tiltrækkende og truende kvindelige billede (jf. Heffernan 1993, 1). Ekfraseforskeren James Heffernan udtrykker det simpelt i bogen *Museum of words*:

Ekfraser taler ikke bare *om* kunstværker, men også *til og for* dem. [...] Ved at tale tilbage til og kigge tilbage på den mandlige beskuer, udfordrer billederne, der har fået stemme gennem ekfrase, det mandlige blik kontrollerende autoritet og det mandlige ords magt. (Heffernan 1993, 7)¹⁸⁵

Denne kamp ser man i høj grad udspillet i den surrealistiske kunst og litteratur. Og det kvindelige blik og den kvindelige stemme *har* bestemt også en central betydning for mødet med den Anden i "Le Passage de l'Opéra". Den prostituerede i bordellet kigger på fortælleren og ler:

Døren åbnes, og kun iklædt sine strømper kommer pigen, som jeg har valgt, nærmere, indladende. Jeg er nøgen, og hun ler, fordi hun kan se, at hun behager mig. (Aragon 1998, 128)¹⁸⁶

Hele vejen gennem passagen har fortælleren været en voyeur, der har spejlet sit begær i kvindernes falliske attributter (fiskehalen, stökkene, guldsmeden, slangerne...) og har kælet med disse billeder. Den prostituerede opsummerer alle kvinderne, han har set: Hun er lille som havfruen, blond som kvinden i frisørsalonen, beskidt som gadeluderne. Men der er den forskel, at hun ikke bare bliver observeret, hun ser, og hun griner, ved synet af hans lem. Dette blik og denne latter gør ham dog ikke stum, som Mitchell foreslår. Efter beskrivelsen af de indledende manøvrer på bordellet følger der en lang brændende tale for prostitution – vi får talen i stedet for samlejet. Når vi til sidst vender tilbage til den seksuelle akt i bordellet, siger fortælleren:

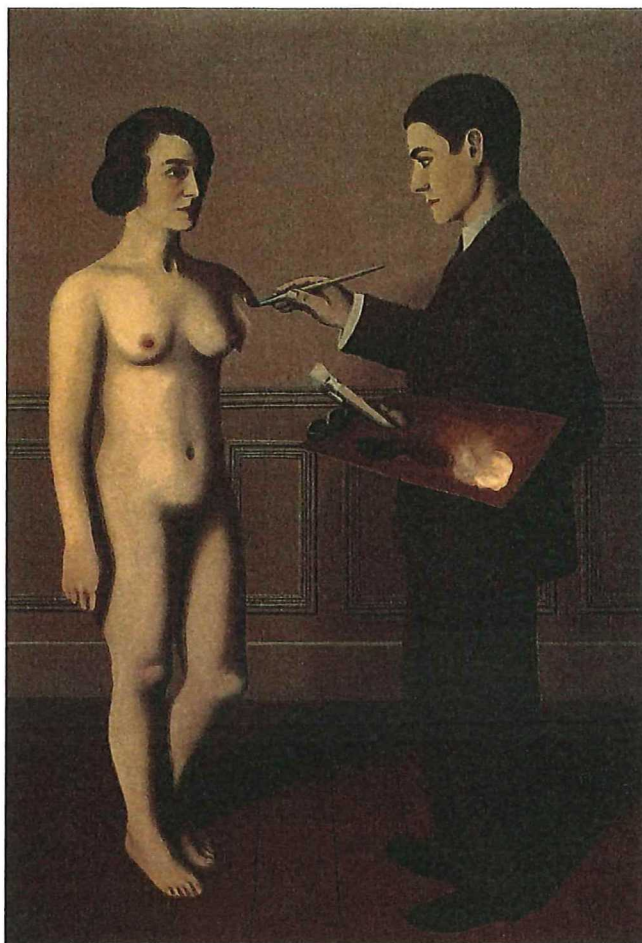
Kvinden accepterer føjeligt mine ønsker, og forudser dem, og pludselig depersonaliserer hun mine instinkter, griber ligefremt ud efter min pik og kræver ligefremt af mig, hvad *hun* godt kan lide. (Aragon 1998, 128)¹⁸⁷

Hele scenen – fra latteren til nu – må ses som det narrative klimaks i “Le Passage de l’Opéra”. Klimakset kommer i det øjeblik *han bliver set*, han er depersonaliseret, og han er et objekt. Den prostituerede opfylder hans ønsker, men hun tager også initiativet og kræver det af ham, som *hun kan lide*. Dette har været hans mest potente fantasi¹⁸⁸. Øjeblikket, hvor han bliver objektiveret, er det, han har længtes efter, og kort herefter slutter hans vandring gennem Passage de l’Opéra.

Kvindens underfulde transformationspotentiale

Som vi netop har set i læsningen af *Le paysan de Paris*, er kvinden i surrealismen en konstruktion, som kan transformeres til hvad som helst i det mandlige jags verden. Som den franske feminist Xavière Gauthier udtrykker det i bogen *Surréalisme et sexualité*, 1971: “hvis hun kan være alt, betyder det tydeligvis, at hun ikke er noget, uden for mandens hjerne” (Gauthier 1971, 13)¹⁸⁹. Netop dette synes også at være en pointe i Magrittes Pygmalion-inspirerede billede *Tentative de l’Impossible (Forsøg på det umulige)*, 1928, [#69] der viser et selvportræt af kunstneren, som “forsøger det umulige”, nemlig at fremmale en kvinde ud af den blå luft, så hun står lige så virkelig som han selv i rummet – eller, med Magrittes sans for drilske repræsentationsproblematikker, lige så uvirkelig, idet kunstneren i billedet jo også selv er malet. Under alle omstændigheder er kvinden her hos Magritte, helt i overensstemmelse med Gauthiers pointe, et produkt af den mandlige kunstners hånd og tanke, hverken mere eller mindre.

I anden del af *Le paysan de Paris*, “Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont” når glorificeringen af kvinden nye højder. Kulten omkring hende får karakter af en veritabel religion, og hun forbindes eksplicit med det underfulde. Fortælleren finder *kvinden* i hver idé: “og hendes gestus er åndens gestus. Jeg vender således tilbage til de hellige steder” (Aragon 1998, 206)¹⁹⁰. Han fortsætter lidt senere i samme spor: “Charmerende stedfortræder, du er sammendraget af en underfuld verden, af den naturlige verden, og det er dig, som genfødes, når jeg lukker øjnene” (Aragon 1998, 207)¹⁹¹. Dette er blot to af utallige eksempler på Aragons idealisering af kvinden, der dels bygger på kvindens føjelige evne til metamorfose i den mandlige surrealists forestillingsverden, dels på kærligheden, der knytter ham til dette underfulde væsen. I lighed med Bretons skrifter er

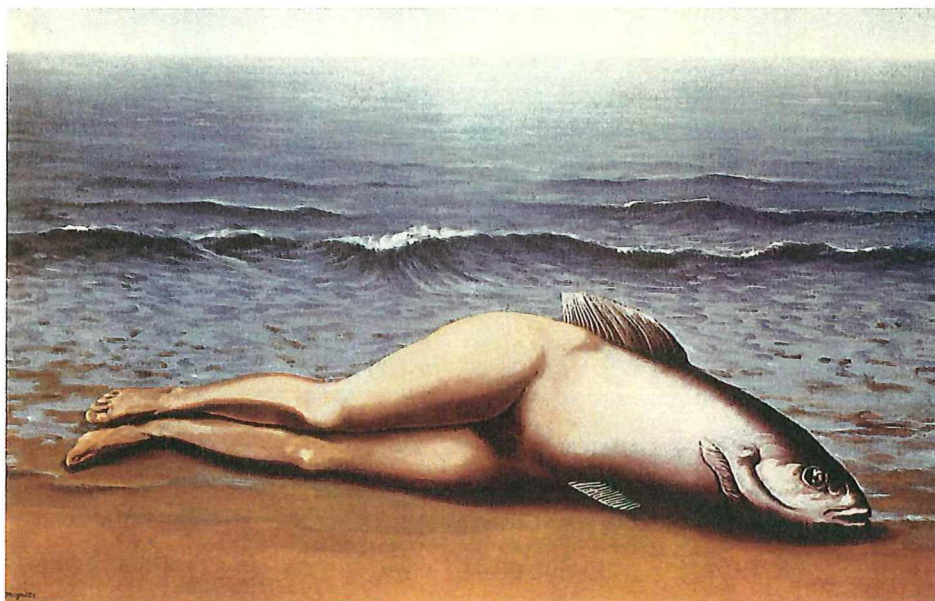


#69 **René Magritte:** *Tentative de l'impossible*
(Forsøg på det umulige), 1928

.....

kærligheden til kvinden omdrejningspunktet i “Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont” (selvom den hos Aragon synes knap så monogam som hos Breton eller i hvert fald hyppigere vekslende). Således siger fortællerjeget: “Den metafysiske ånd blev for mig genfødt af kærligheden. Kærligheden var dens kilde, og jeg vil ikke væk igen fra denne fortryllede skov” (Aragon 1998, 242).¹⁹²

Kvindens mytiske status i surrealismen hænger for det første sammen med en forestilling om kvinden som natur. En forestilling, som bringer hende tættere på barnet og den ‘primitive’ end de mere rationelt tænkende mænd, og dermed



#70 **René Magritte:** *L'invention collective*
 (Kollektiv opfindelse), 1934

tættere på noget 'oprindeligt', umiddelbart, ubevidst og frigjort. For det andet hænger hendes mytiske status sammen med hendes transformationspotentiale. Således kan kvinden i *Le paysan de Paris* det ene øjeblik være noget velkendt, det næste kan hun være forvandlet til en syngende havfrue (Melusine) eller en Medusa med slangehår, der beskrives som "tidens ide" og har lys efter sig i stedet for skygge (jf. Aragon 1998, 31, 53-54): mytiske skabninger, som – chokerende nok – er karakteriseret ved at være sammensatte, monterede, at være "både og" (jf. Paldam 2002).

Lévy-Bruhl opfattede de 'primitive' folkeslag som *prælogiske*, fordi de brød logikkens love, når de fx hævdede at være papegøjer samtidig med, at de også var mennesker. Således også kvinden i de mandlige surrealistes projektion, når hun fx på en gang er en fisk og en kvinde, som i havfruen eller som i Magrittes omvendning af samme i maleriet *L'invention collective* (*Kollektiv opfindelse*), 1934 [#70], hvor fiske-kvinde-hybriden i stedet for at være en lokkende, erotiseret havfrue, er blevet til en fisk med kvindeunderkrop, der tilsyneladende er skyllet op på stranden: stum, stirrende og hjælpeløs. Fiskekvinden, der ifølge titlen

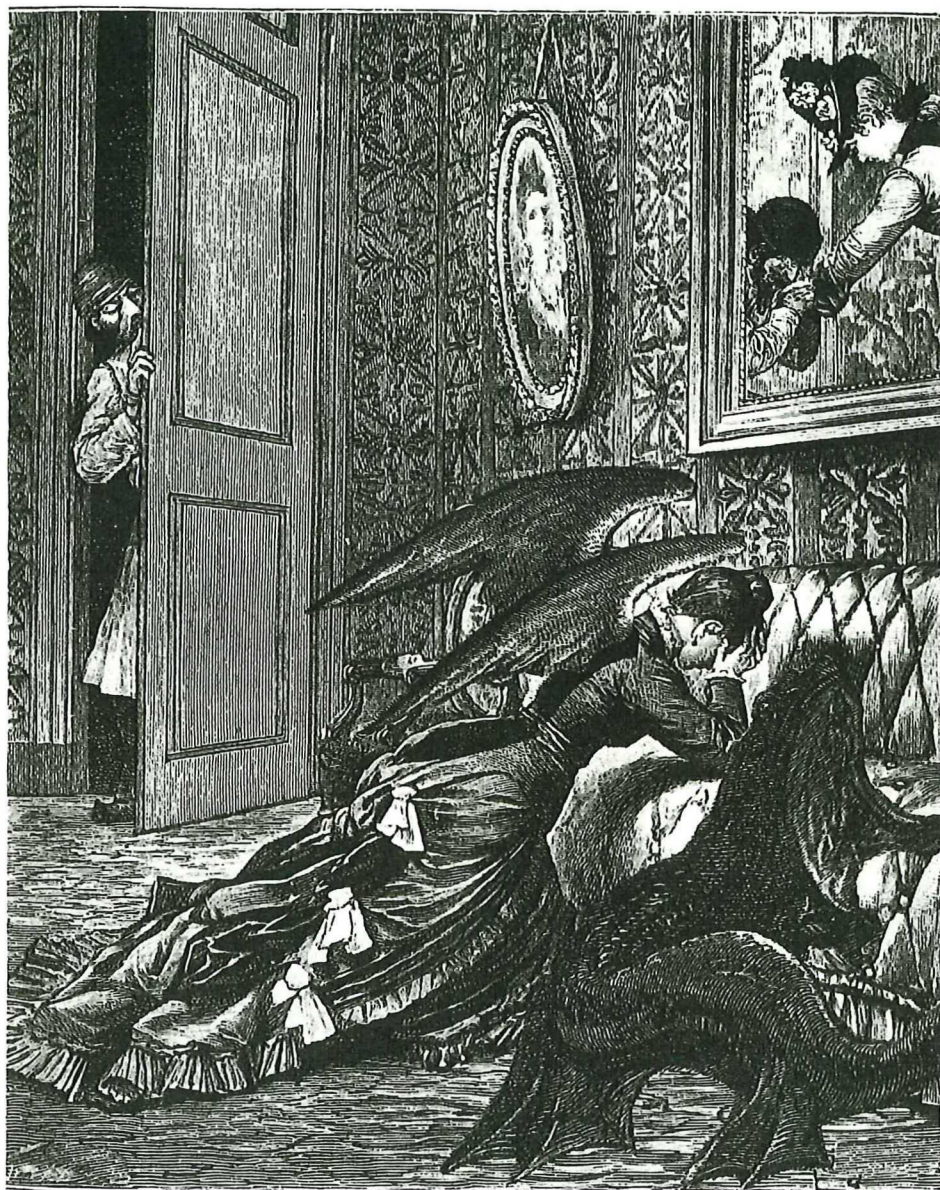


#71 **René Magritte:** *Le Viol (Voldtægten)*, 1934

.....

er en udtryk for en kollektiv opfindelse, eller en kollektiv fantasi, er i sin passivitet mere tilgængelig end den mere udfarende havfrue. Dette gør hende dog ikke mere tiltrækkende. Ligesom Margrittes billede *Le Viol (Voldtægten)* [#71], fra samme år, hvor et kvindeportræt udgøres af en krop med bryster som øjne, navlen som næsen og kønnet som en lukket, tilgroet mund, synes fiskekvinden ambivalent. Billedet har et strejf af sadisme, men synes samtidig at rumme en vrede mod den kollektive bevidstheds billeder af kvinden som rent seksualobjekt. For Magritte, og surrealistene som sådan, er kvinden, trods de utallige begærprojektioner, andet og mere end et seksualobjekt, der bare skal bestiges. Hun er fantastisk, dragende og helt igennem underfuld.

Dette ses også i Max Ernsts mange hybrider af kvinder og dyr, som fx når han i en collage i *Une Semaine de bonté (En uge af godhed)* lader en knælende



#72 **Max Ernst:** fra *Une Semaine de bonté*, 1934

.....

borgerkvinde have vinger [#72]. Kvinden er iført en mørk, lang kjole, der dækker alt på nær hænder, ansigt og nakke. Hun befinder sig i et hjemligt interiør og knæler med albuerne støttet mod en polstret sofa. Men den ro, tryghed og from-

hed, som dette motiv normalt ville signalere, forstyrres på flere planer: Kvindens ryg prydes af vinger og ved siden af hende bølger et dragelignende monster med åbent, ovalt gab. Begge dele er sat ind i billedet med Ernsts typiske, integrerende collageteknik, der får delene til at smelte sammen og gør det til et samlet, om end forunderligt, motiv.

Monstrets bølgen og kvindekroppens kurver spejler hinanden og skaber lighed mellem de to, hvorfor kvindens vinger snarere ses som dragevinger end som englevinger; hvis hun er en engel, er hun en falden én af slagsen. Dragen og vingerne viser en mørkere kraft i kvinden. At dette er en erotisk kraft, bliver antydnet af såvel billedet over sofaen, hvor en mand kurtiserende kysser en kvindes hånd, og af den falliske drage med opspilet, kvindeskøds-lignende mund. Kvinden selv skjuler ansigtet i hænderne, som for at undgå at se alt dette. En, der gerne vil se, er til gengæld manden. Han står og lurer voyeuristisk ved den halvt åbne dør, ligesom vi som beskuerer også kigger med på den mytiske urkraft, der bølger og brydes i kvinden trods pæne stuer og snærende kjoleliv.

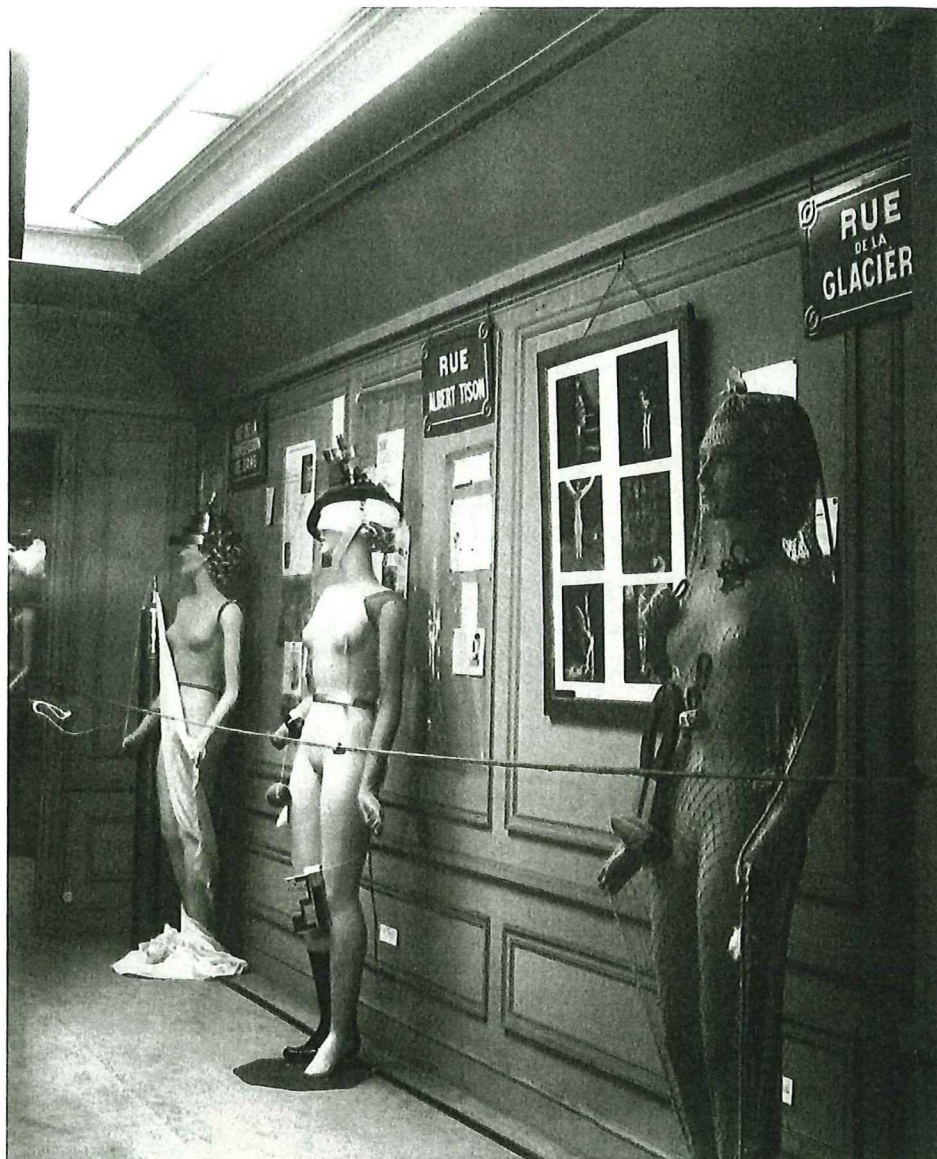
Surrealisternes hallucinationer materialiseres således ganske ofte i et billede af kvinden, hvor hun nedbryder modsætningen mellem drøm og vågen i kraft af sin monstrøse og erotiserede sammensathed, eller i en iscenesættelse af kvinden, hvor hun demonstrerer 'tankernes almagt' og selv materialiserer sine tanker, som fx i Bretons *Nadja*, hvor kvinden Nadja fx gemmer sit ansigt under en stor usynlig fjer, til stor begejstring for den mandlige fortæller (jf. Breton 1998, 109).

Kvinden er ifølge Aragon "sammendraget af en underfuld verden" (Aragon 1998, 207)¹⁹³ – man kan sige, at hun er verden, og den er hende. Således er den moderne by, som kvinden, erfaret som chok, og er som hende også erotiseret (den surrealistiske perception er ikke blot sanselig, men også sensuel). I *Le Paysan de Paris* er hele Paris beskrevet som en erotiseret kvindekrop – gaderne kysser hinanden (på fransk *baiser*), sammenføjes, og passagen som sådan er en "dobbelt tunnel" (sic!) (jf. Aragon 1998, 21-22), som fortælleren penetrerer i en søgen efter sine tankers oprindelse. Aragon transformerer den nye chokoplevelse af byen til et tekstuel produkt vha. collageteknikkerne, og gennem collagen opleves byen som mytisk. Collagen virker som en rekonstruktiv strategi i forsøget på at skabe den nye, moderne mytologi. Den virker som en modstandsstrategi over for den affortryllelse, som ifølge Max Weber karakteriserer den moderne verden (jf. Weber 1919). Collagen – med kvinden som det vigtigste element – får verden til at hænge sammen, i det mindste i glimt.

Surrealistiske automater og mannequiner

Opfattelsen af kvinden som et objekt, der kunne omformes i henhold til mandens fantasi, fik også afløb i surrealisternes store fascination af mannequindukker. På udstillingen "Exposition Internationale du Surréalisme", 1938, iscenesatte surrealisterne en "dukke-gade"¹⁹⁴, der var befolket med absurd udstyrede mannequindukker [#73]. Blandt disse Man Rays mannequin, der græd glastårer og André Massons (1896-1987), der var kneblet og havde et fuglebur over hovedet [#74]. Dalís mannequin var iført en stammeligende strikket maske designet af modedesigneren Elsa Schiaparelli (1890-1973) (jf. Kachur 2001, ix) med et fuglehoved øverst, der gjorde hende til et hybridvæsen, som dem vi så i foregående afsnit. Hun var nøgen på nær lange handsker, bælte og en mængde skeer, der var påsat hele den nøgne krop. På venusbjergets sad et natsværmerlignende dyr [#75]. Der var også en dukke iklædt fiskenet, mens en anden bl.a. havde bind for øjnene. Generelt gav dukkerne associationer til sadisme/bondage, som vi også skal se det hos Hans Bellmer, der i 1933-38 lavede flere muterede dukker, som vil blive analyseret om lidt.

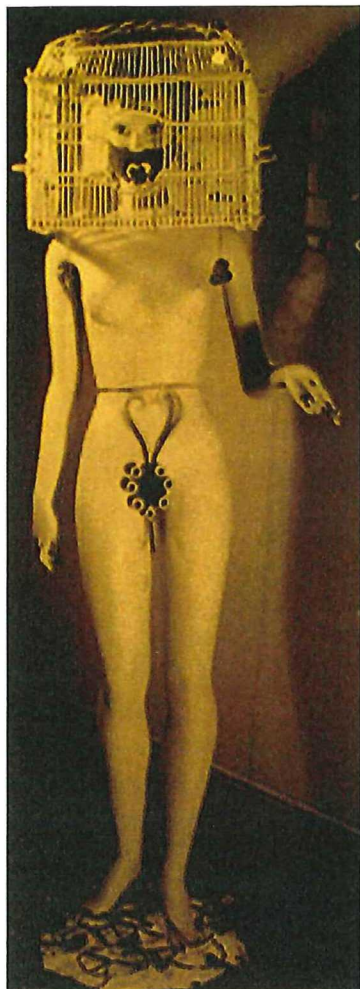
Dukkegaden i 1938 kan ses som kulminationen på surrealisternes optagethed af mannequindukker. Blandt surrealist og dadaister finder man interesse for mannequiner fra omkring 1919, hvor der indgår et mannequindukkehoved monteret med metal, læder og pap i Raoul Hausmanns dadaistiske assemblage: *Der Geist unserer Zeit (Vor tids ånd)* 1919 [#76] (jf. Möbius 2000, 190), ligesom også Giorgio de Chirico (1888-1978) lavede en række meget smukke gouacher med automat- eller mannequinlignende skikkelser. Breton skriver i artiklen "Giorgio de Chirico" fra 1920: "Gud har skabt mennesket i sit billede, mennesket har skabt statuen og mannequinen" (Breton 1988, 251)¹⁹⁵. Senere i det første surrealistiske manifest, 1924, fremdrager Breton som nævnt mannequiner som et eksempel på det moderne underfulde, som et symbol, der er i stand til at påvirke den menneskelige følsomhed i hans samtid (det er en pointe for Breton, at det underfulde ikke er det samme til alle tider), og som får os til at smile, samtidig med at det fremviser den uhelbredelige menneskelige uro (Breton 2000, 26). Der kan være mange grunde til, at Breton netop vælger at pege på mannequinen. Mannequinen fascinerer i sin egenskab af uhyggelig replika, af dobbeltgænger og af



#73 **Billede fra dukkegade** på "Exposition Internationale du Surréalisme",
Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938. Mannequiner af Oscar Dominguez (venstre),
Léo Malet (midten) og Marcel Jean (højre), med fotografier af Hans Bellmers
La Poupée (Dukken) imellem.

.....

SURREALISTISKE COLLAGER



#74 **André Masson:**
Mannequin, "Exposition
Internationale du Surréalisme",
Galerie Beaux-Arts,
1938
.....



#75 **Salvador Dalí's** mannequin
med ansigtmaske af modeskaberens
Elsa Schiaparelli, "Exposition
Internationale du Surréalisme",
Galerie Beaux-Arts, 1938
.....



#76 **Raoul Hausmann:** *Der Geist unserer Zeit* eller *Mechanischer Kopf* (*Vor tids ånd* eller *Mekanisk Hoved*), 1919

.....

at være indbegrebet af varen, der får menneskelig krop¹⁹⁶. Den er død, men synes levende. Desuden er mannequinen, som man kan se i dukkegaden, fuldstændig åben og føjelig for enhver form begærsprojektion.

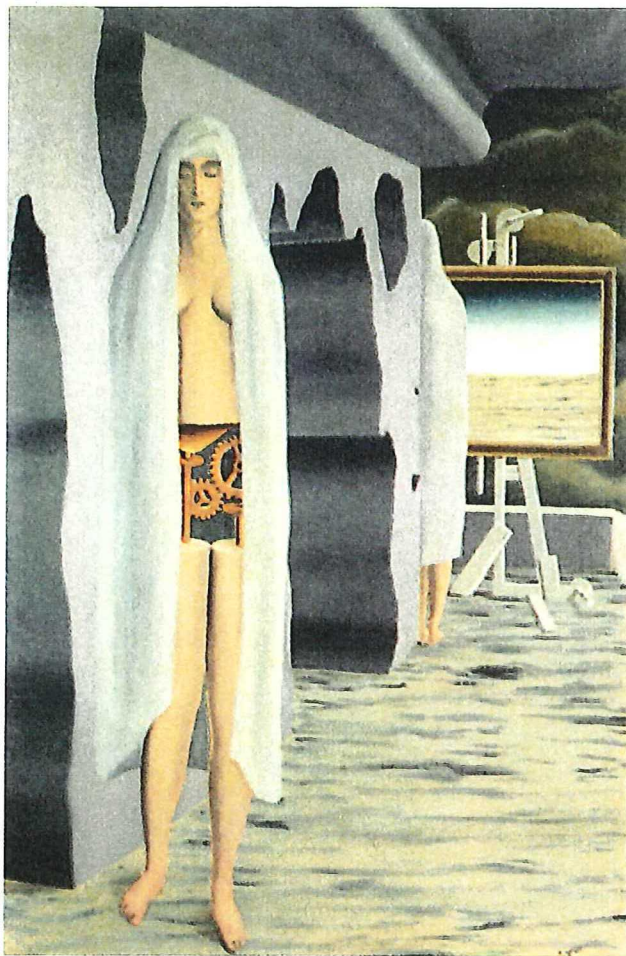
Også Max Ernst arbejdede med mannequiner/automater – ganske vist i 2D – i fx collagerne *Die Anatomie als Braut* (*Anatomien som brud*) 1921 [#77], *Santa Conversazione*, 1921, og *Die Schöne Gärtnerin* (*Den skønne gartner*), 1923, hvor de afbildede dukker, i lighed med Magrittes *L'Age des merveilles* (*Underværkerens tidsalder*), 1926 [#78], virker mekaniske. I 1921 lavede Ernst desuden collagen



#77 **Max Ernst:** *Die Anatomie als Braut*
(*Anatomien som brud*), 1921

.....

Jeune Chimère (*Ung kimære*), 1921 [#79], et motiv, som han genskaber som oliemaleri i *Chimère rouge* (*Rød kimære*), 1925. Ernsts kimære har med sin antropomorfe konstruktion ligheder med Hans Bellmers meget senere dukker, men en væsentlig forskel er, at *Jeune Chimère* er påklædt; ja rent faktisk kun består af tøj. Figurens skikkelse er i sig selv transparent, men fremhæves, hvor der intet tøj er – som mellem strømper og undertøj – vha. remme, der er spændt om ben og krop. Selvom her hverken er arme, hoved eller en egentlig krop, virker Ernsts unge kimære stærkt feminin og erotiseret. Et løftet plisseret skørt med snøreliv sørger



#78 **René Magritte:** *L'Age des merveilles*
(*Underværkernes tidsalder*), 1926

.....

for frit udsyn til ben, sko og undertøj: Kvinders intimbeklædning, der ellers normalt er tildækket, er her eksponeret og feticheret. Fetichkarakteren understreges ikke mindst af remmene (der for den øverste dels vedkommende udgør en rødlig tunnel) og af et par yderst feminine blå højhælede sko med imødekommende åbne snuder og sirlige gule snører og sløjfer.

Det er ikke kun den feminine krop, der brydes op i mekaniske eller symbolske enheder hos Ernst. Ernst laver omkring 1920 en række "stabelmennesker" [#80] bestående af bl.a. herrehatte. Disse antropomorferede hatte er klare bor-

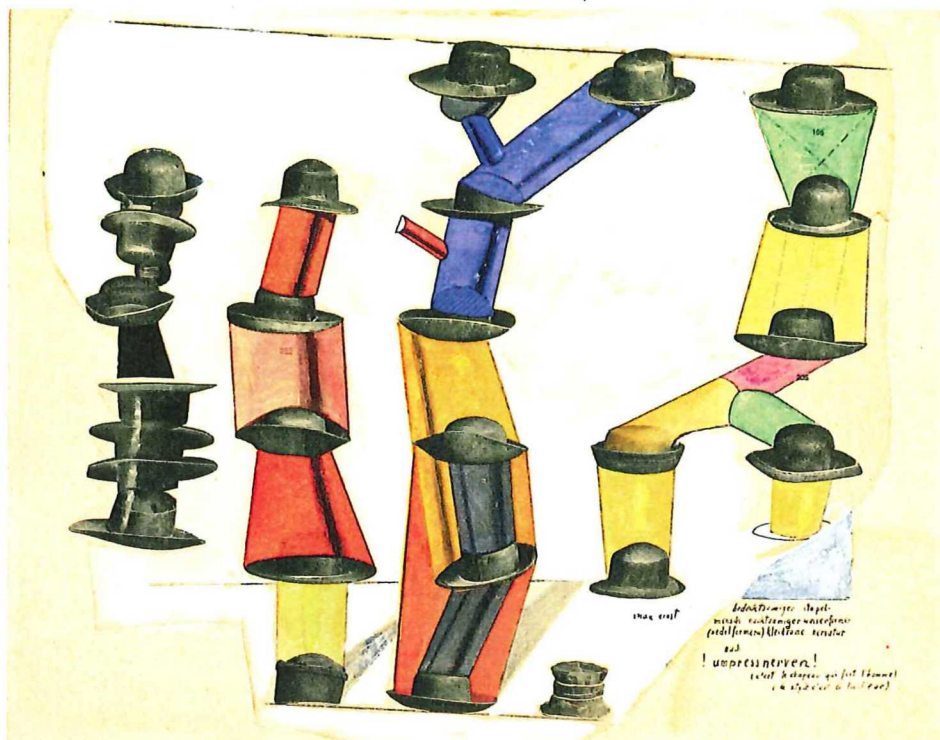


#79 **Max Ernst:** *Jeune Chimère*
(Ung kimære), 1921

.....

gerlige attributter, og værkerne virker snarere som et brud med det borgerlige liv og dets værdier, end som den konvulsiviske udfordring af kroppen og selvet, som man ser hos surrealisternes egentlige dukker.

Surrealisterne var på ingen måde de første til at finde dukker fascinerende. Historisk går interessen for mannequiner, automater og dukker, der vækkes til live, langt længere tilbage – jævnfør Ovids Pygmalion, der vækker statuen Galatea til live, tilbage i år 8 e.kr. Fra renæssancen tager dukke-fascinationen fart: I 1495 lavede Leonardo da Vinci en skitse til en ridder-robot, som skulle være



#80 **Max Ernst:** *C'est le chapeau qui fait l'homme*
 (Det er hatten, der gør manden), 1920

.....

i stand til at lave forskellige menneskelignende bevægelser, i 1640'erne skrev Descartes *La description du corps humain*, hvor han ser den menneskelige krop som en maskine, og i 1600-tallet blev der desuden konstrueret flere mekaniske mennesker og dyr. Dette blev endnu mere udbredt fra midten af 1700-tallet, hvor der blev lavet en del automater, der fx kunne skrive. – En udvikling, der stadig stormer frem i dag, med fremstillingen af robotter og cyborgs. Inden for litteraturen er E.T.A. Hofmanns fortælling “Der Sandmann” (“Sandmanden”), 1816/17, hvor den levende dukke Olympia optræder, et af de helt centrale eksempler, da Freud tager afsæt i historien i sin tekst om “Das Unheimliche”, 1919. Blot for at give nogle få eksempler på den interesse for dukker og automater, som surrealisterne altså også delte.