

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

URŠKA BITENC

IDEOLOGIJA V UMETNOSTI NADREALISTIČNEGA SLIKARSTVA

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

URŠKA BITENC

Mentor

IZREDNI PROFESOR DR. ANDREJ LUKŠIČ

IDEOLOGIJA V UMETNOSTI NADREALISTIČNEGA SLIKARSTVA

Diplomsko delo

Ljubljana, 2006

KAZALO

UVOD.....	5
1. MODERNA UMETNOST.....	8
1.1. Modernizem	9
<i>1.1.1. Značilnosti moderne umetnosti v slikarstvu.....</i>	<i>11</i>
1.2. Avantgarda.....	12
2. NADREALIZEM.....	14
2.1. Od dadaizma k nadrealizmu.....	15
2.2. Nadrealistično gibanje.....	17
<i>2.2.1. Rojstvo gibanja s Prvim nadrealističnim manifestom.....</i>	<i>17</i>
<i>2.2.2. Prvi nadrealistični manifest.....</i>	<i>18</i>
<i>2.2.3. Utemeljitev gibanja po Prvem nadrealističnem manifestu.....</i>	<i>20</i>
<i>2.2.4. Nadrealistično gibanje v času Drugega nadrealističnega manifesta.....</i>	<i>23</i>
<i>2.2.5. Drugi nadrealistični manifest.....</i>	<i>24</i>
<i>2.2.6. Nadrealistično gibanje od 1933 do 1969.....</i>	<i>26</i>
2.2.6.1. Internacionalizacija nadrealističnega gibanja.....	26
2.2.6.2. Nadrealistično gibanje med drugo svetovno vojno in po njej.....	28
2.3. Politično delovanje nadrealističnega gibanja.....	29
<i>2.3.1. Vključitev nadrealističnega gibanja v sfero političnega.....</i>	<i>29</i>
<i>2.3.2. Nadrealistično gibanje in komunistična stranka.....</i>	<i>30</i>
<i>2.3.3. Moralno-politični boj nadrealističnega gibanja.....</i>	<i>32</i>
3. IDEOLOGIJA.....	35
3.1. Razvoj termina in znanstvena umestitev.....	35
3.2. Luis Althusser.....	36
3.3. Claude Lefort.....	39

4. MODERNA UMETNOST IN IDEOLOGIJA.....	41
4.1. Umetnost modernizma in ideologija.....	41
5. IDEOLOGIJA IN NADREALISTIČNO SLIKARSTVO.....	44
5.1. Uveljavitev nadrealističnega slikarstva	44
5.1.1. <i>Nadrealizem in slikarstvo (la Surrealisme et la Peinture).....</i>	44
5.2. Slikarstvo nadrealističnega gibanja.....	47
5.2.1. <i>Nadrealistično raziskovanje slikarskih omejitev.....</i>	49
5.2.1.1. Prosta asociacija.....	50
5.2.1.2. Avtomatizem.....	50
5.2.2. <i>Razmah in predstavnost nadrealističnega slikarstva</i>	51
5.3. Študija primera.....	55
5.3.1. <i>Lastovka/Ljubezen.....</i>	55
5.3.2. <i>Guernica.....</i>	56
5.3.3. <i>Evropa po dežju II.....</i>	57
5.3.4. <i>Geopolitični otrok opazuje rojstvo novega človeka.....</i>	59
5.4. Ideologija v nadrealističnem slikarstvu.....	60
6. SKLEP.....	62
7. LITERATURA.....	64
7.1. Internetni viri	67

UVOD

Umetnost je odraz človekove duševnosti, njegovih nazorov, vrednot in občutenj. Skozi zgodovino odraža stanje družbene realnosti in prevzema vlogo ene od nosilk idej. V svoji družbeni funkciji je ena ključnih nosilk izražanja in razumevanja sveta okoli nas.

Podobno funkcijo ima v znanstvenem kontekstu ideologija, ki odkriva razmerja med posameznikom in njegovo realnostjo ter oblikuje naziranja, ki odražajo družbene odnose in njeno strukturo. Umetnost in ideologija se v svojih funkcijah prepletata in prevzemata vloge nosilk idej.

Umetnost sama po sebi predstavlja presežek v človeškem delovanju in se nujno navezuje na domišljjske svetove tako njenega ustvarjalca kot tudi njenega opazovalca. Ideologija je splošno razumljena kot produkt družbenega predvsem političnega sistema s funkcijo vzpostavljanja in utrjevanja le-tega. Vendar tako umetnost kot ideologija delujeta na človekovo zavest s svojimi funkcijami ter preko mehanizmov interpretacije oblikujeta predstave in družbeno realnost.

Skozi zgodovino se je odnos med umetnostjo in ideologijo spreminjal, predvsem pa poglobljajal. Umetnost je tako z uporabo svojih funkcij postala glasilka ideologije in jo je posledično začela presegati ter graditi lastne mehanizme znotraj obstoječega družbenega reda. Ta trenutek se je oblikoval sočasno s pojavom modernizma v znanosti in umetnosti.

S pojavom modernizma so mehanizmi in funkcije umetnosti prerasli v odsev ter odpor vladajočim konceptom umetnosti in ideologije. Odpor se je začel izražati predvsem v miselnosti, ki je stremela k modernosti in tako kot svoj produkt utemeljila moderno umetnost. Ta je temeljno prelomila s predhodnimi umetniškimi oblikami izraznimi načini ter delovanjem. Posledično je začela moderna umetnost spreminjati svojo funkcijo: od razširjanja prevladujoče ideologije je prešla v iskanje lastne identitete in presegla prevladujoče ideološke omejitve.

V diplomski nalogi se bom posvetila preučevanju odnosa med ideologijo in umetnostjo modernizma, s poudarkom na preučevanju slikarske umetnosti. Ker je ta tematika zelo obsežna, se bom omejila na umetnost nadrealizma oziroma nadrealističnega gibanja v francoskem družbenem prostoru.

Umetnost nadrealizma v svojem idejnem konceptu in časovni umeščeni zadovoljuje kriterij modernosti. Hkrati pa nadrealizem razglaša ideologijo, ki se upira prevladujočim ideološkim (pred)postavkam družbe, v kateri se je oblikovala. Skozi preučevanje nadrealističnega gibanja se bom posvetila preučevanju ideologije, ki je gibanje oblikovala. Hkrati pa se bom posvetila preučevanju ideologije znotraj gibanja, ki je bila njegovo gonilo in ključen izrazni element umetniškega ustvarjanja nadrealističnega gibanja, pri tem bom glavni poudarek, kot sem že omenila, posvetila preučevanju nadrealističnega slikarstva.

Nadrealizem je umetniško gibanje, ki je doseglo največjo veljavo v času med svetovnima vojnama. Ideje in vrednote gibanja so se temeljno razlikovale od vrednot in prepričanj tedanje družbe. Ključno sta ga zaznamovala predvsem dva družbena momenta, ki se zelo močno odražata v njegovi izraznosti. Razočaranje nad materialistično meščansko družbo, ki je bila po njihovem mnenju odgovorna za grozote prve svetovne vojne, in koncept antiumetnosti, ki so ga vzpostavila modernistična avantgardna gibanja.

Pri preučevanju ideologije se bom oprla predvsem na Althusserjevo opredelitev koncepta in znotraj nje na predpostavke o ideoloških aparatih. Glede na te predpostavke bom opredelila ideologijo nadrealističnega gibanja, ki se je odražala skozi razmerje med prevladujočo ideologijo tedanje francoske družbe in ideologijo nadrealističnega gibanja. To razmerje je omogočilo polje, v katerem je potekal boj za idejno premoč in je predstavljalo mesto upora nadrealistov znotraj danih družbenih razmer. **Tako trdim, da se je znotraj vladajoče ideologije v okviru nadrealističnega gibanja oblikovala (anti) ideologija, ki je predstavljala popolno nasprotje vladajoči ideologiji (v tedanji francoski družbi).**

Trdim, da skozi sredstva umetniškega izražanja ideologija močno vpliva na umetnost in njeno izrazno moč, **znotraj nadrealističnega gibanja se je tako v slikarstvu oblikovala ideološka moč, ki je ključno vplivala na upodobitve in njihovo sporočilnost ter je predstavljala kritiko in odpor do tedanjega družbenega sistema v načinu umetniškega izražanja in družbeni akciji gibanja.** Predpostavljam, da so nadrealisti z uporabo inovativnih pristopov in metod presegli institucionalne okvire in **vzpostavili možnost preseganja ideoloških omejitev prevladujoče družbe v umetnosti.**

Struktura diplomske naloge je zasnovana tako, da skozi analizo osnovnih konceptov preučevanja vodi k končni analizi ideologije znotraj slikarstva v nadrealizmu, s poudarkom na teoriji ideologije Luisa Althusserja.

V svoji analizi se bom v prvem delu diplomske naloge posvetila preučevanju koncepta moderne umetnosti oziroma modernizma v umetnosti. Pri tem bom osvetlila tudi temeljne značilnosti moderne umetnosti in se posvetila raziskovanju konceptov avantgarde, ki so ključno vplivali na nastanek in delovanje nadrealističnega gibanja. Pri analizi se bom oprla na interpretacijsko metodo preučevanja sekundarnih virov.

V drugem delu diplomske naloge se bom posvetila preučevanju nadrealističnega gibanja s pomočjo primarnih virov, ki so ključno zaznamovali koncept in delovanje ter vzpostavitev nadrealističnega gibanja. Primarni viri v obliki manifestov so vzpostavili možnost in bazo ideoloških predpostavk, ki jih bom podrobneje analizirala v nadaljevanju s pomočjo sekundarnih virov. Posvetila se bom tudi preučevanju razvoja in delovanja gibanja v vseh sferah družbenega, s poudarkom na političnem delovanju nadrealistov, saj je politična vpletenost kot družbeno delovanje v navezavi z Althusserjevo teorijo ena ključnih predpostavk za vzpostavitev ideološkega. Pri tem se bom oprla na zgodovinsko interpretativno metodo ter preučevanje sekundarnih virov.

V tretjem delu naloge bom s pomočjo primarnih in sekundarnih virov predstavila koncept ideologije, njen zgodovinsko-znanstveni razvoj ter izhodišča in teoretične predpostavke Althusserjeve teorije ideologije, ki jo bom v skladu z izbrano temo nadgradila s teorijo ideologije Clauda Leforta.

V četrtem delu diplomske naloge bom zbližala koncepta umetnosti in ideologije na način, ki vodi v nadaljnjo analizo ideologije v umetnosti slikarstva nadrealističnega gibanja v petem poglavju naloge.

Pri tem bom preučila njihove temeljne metode predstavnosti in idejno osnovo samega umetniškega ustvarjanja. Oprla se bom na sekundarne vire, ki omogočajo analizo delovanja in ustvarjanja nadrealistov v slikarstvu. Poleg tega bo peto poglavje posvečeno preučevanju primarnih virov v obliki temeljnih slikarskih del nadrealističnih ustvarjalcev, s pomočjo katerih bom skozi interpretacijo in analizo poskušala potrditi svoje hipoteze o ideologiji in slikarstvu v umetnosti nadrealizma.

1. MODERNA UMETNOST

Umetnost¹ razumemo kot obliko človeškega izražanja, ki je določena s kulturo, v kateri nastaja. Zaradi zelo široke uporabe pojma je njena enotna definicija (skoraj) nemogoča. Veliko omejitev pri opredeljevanju umetnosti predstavlja tudi zgodovinski kontekst, saj se merila umetnosti nenehno spreminjajo. Umetnost tako najbolje razlagamo skozi njeno družbeno vlogo, skozi njeno komunikacijo, ki poustvarja in razlaga realnost s pomočjo uporabe simbolov, čustev in ne nazadnje skozi estetske premise določenega časa ter osmišljanja človeškega odnosa do sveta.

Sleherna umetnost tako naslavlja, nagovarja in agitira. To je ena od bistvenih funkcij umetnosti in načinov komunikacije kot nosilke družbenih idej. Njihovo razširjanje, uveljavljanje, zavračanje ipd. je odvisno od ciljev in želja ustvarjalca umetnosti. Pri tem naj opozorimo, da se ustvarjalec umetnine njene komunikacijske vloge lahko zaveda ali pa tudi ne. Kljub temu so našteje funkcije umetnosti izjemno pomembne pri opredeljevanju koncepta ideologije v preučevanju umetnosti.

S pojavom sodobne oziroma moderne umetnosti² je umetnik dosegel novo stopnjo svobode izražanja, ki mu jo je omogočil človeški napredek v tehniki, znanosti in sami družbeni zavesti. Zato je za potrebe diplomske naloge – raziskovanja odnosa umetnosti in ideologije v nadrealizmu, zelo pomembno, da opredelimo umetnost, kot

1. Obče ime za različne vrste človekovega oblikovanja in izražanja, za razne umetnosti (glasbo, likovno umetnost, književnost, gledališče, ples itd.) v posebnem, omejenem pomenu ime za likovno umetnost (arhitekturo, kiparstvo, slikarstvo, grafiko, umetno obrt, oblikovanje). Umetnost nastaja iz človeške nuje po vsestranskem izražanju in posredovanju misli in čustev, in to že ob nekdanj (mdr. ornamentika, jamske slike živali ter lova v zvezi z magijo in obredom). V starih razvitih kulturah umetnost dolgo najtesneje povezana prav z verovanjem in obredi (svetišča, upodobitve bogov, mitoloških scen, npr. v Grčiji od 5. stol. pr. n. št.). Tudi v srednjem veku umetnost v veliki meri v službi religije, ki je bila vse do baroka za mnoga področja umetnosti odločilna. Vse večje popuščanje verskih vezi od renesanse dalje je pripravljalo osvoboditev umetnosti izpod okrilja religije, tudi v estetskem oziru. Za obdobja, ki so nasledila čas velikih razcvetov umetnosti, v katerih pa si oblikovna in vsebinska hotenja niso bila več enakovredna, je značilen pojav fantazijskega in čustvenega prekipevanja romantike, stremljenje po brezpogojnem doživljanju resničnosti (realizem) in končno prelom z umetnostnim izročilom ter iskanje novih izraznih sredstev za nova spoznanja (ekspresionizem, abstraktna umetnost, surrealizem). (Leksikon 1988: 1089)

2. Sodobna/moderna likovna umetnost: Zaznamuje odvrčanje od predmetnosti in posnemanja le–te. Začetek sodobne likovne umetnosti je impresionizem, njen razvoj pa poteka od neopresionizma, secesije, futurizma, ekspresionizma in kubizma do abstraktnosti ter obnovljenega zanimanja za predmetnost. Njen razvoj pa ni potekal enotno, pobude so se porajale in vrstile v sunkih, zato v slikarski likovni umetnosti ni skupnega stila. Tako je abstraktni umetnosti zelo nasproten surrealizem (M. Ernest, S. Dali idr.), katerega cilj je razkrivanje ozadja stvari in njenih demoničnosti. Po 2. svet. vojni prevladuje v umetnosti, vsaj kar se tiče idejnosti, oblikovanja in materialov, mednarodni karakter. Vendar pa se vse smeri te težnje zdijo vse bolj kot postaje nekega razvoja, ne pa njegov cilj (dejavno slikarstvo, pop – art, op art, happening, informel, nova podoba). Pri tem so pomembne razlike pri načinu gledanja, namreč vračanje k človeku in njegovemu upodabljanju. (Leksikon 1988: 971)

so jo dojemali nadrealisti in seveda družba, v kateri je nadrealizem nastal, tj. v času od leta 1924 do leta 1969 (Dabkowska – Zydron 1996). To je v umetnostnozgodovinskem kontekstu obdobje moderne umetnosti oziroma modernizma.

1.1. Modernizem

"Kot moderno označujemo nekaj, kar je aktualno, na ravni časa, nekaj, kar več kot v zgolj dobesednem časovnem ali kronološkem smislu presega tisto, kar je preteklo." (Greenberg 1999: 7).

Kot modernizem³ označujemo filozofski in umetniški pristop, katerega temeljna polja so znanost, umetnost in morala, znotraj katerih veljajo njim lastni kriteriji (Debeljak 1999).

Modernizem v umetnosti je nastal kot odgovor na krizo znotraj nje, ki jo je ustvarjala zmeda meril kakovosti in pretirane akademizacije. Modernizem je s kritiko akademskega pristopa in preteklosti odgovoril na stisko tj. občutek ujetosti v meščanskih normah in pravilih umetnosti in družbe. Umetnost je postala resnična in aktualna – moderna. V modernizmu se je razvil koncept v umetnosti, ki se posveča raziskovanju nje same ter preizkušanju njenih meja. Predstavljala se je z idejo **umetnosti zaradi umetnosti** (l'art pour l'art) ter stremenju k inovaciji. Inovacija je v modernizmu pomenila nujnost in cilj umetniškega ustvarjanja, iskala je radikalne in neobičajne rešitve (Greenberg 1999).

Pri tem moramo poudariti, da so ustvarjalci moderne umetnosti v večini izhajali iz meščanstva in so prek družbenega (ter lastnega zavestnega) razvoja začeli dojemati umetnost kot sredstvo, s katerim lahko na različne načine vplivajo na družbeno zavest. Umetniki so prevzeli družbeno pobudo za oblikovanje novega, drugačnega, (boljšega) sveta in posledično so na zaveden ali nezaveden način oblikovali dela, ki so odražala nove ideje, ki so se razvijale in oblikovale predvsem v filozofiji in znanosti (Houser 1980).

3. 1) duh in običaji sodobnega časa, prilagajanje temu. 2) skupen pojem za moderne literarne smeri po 1910, med vojnama in še po 2. svetovni vojni. Velja tudi za podobne pojave v drugih umetnostih tega časa. 3) smer v katoliški filozofiji in teologiji, ki je skušala razlagati cerkvene dogme v luči novejših spoznavnoteoretičnih in znanstvenih pojmovanj in s tem uskladiti katoliško vero z moderno miselnostjo; papež Pij X. je 1907 to smer odobril in od 1910 do drugega vatikanskega koncila (1967) so morali katoliški duhovniki prisegati, da se ji ne bodo vdali (Leksikon 1988: 653).

S tem je bil modernizem kot umetnost postavljen v okolje, znotraj katerega je začel družbeno aktivno posegati tudi na področje politike in dejanske politične oblasti. Meško trdi, da je umetnost v času modernizma podvržena veliko močnejšim političnim vplivom kot kdajkoli prej (Meško 2000). Pri tem naj poudarimo, da se je v času modernizma **poglobilo zavedanje o družbeni vlogi umetnosti** ter njeno izkoriščanje. Umetnost tako na neki točki postane (nekaj) neumetniškega, vseobsegajoča, prestopi mejo uporabnosti in napove začetek uporabnih umetnosti⁴ (Erjavec 1988).

Poleg tega oblast začne v modernizmu nadzorovati umetnost s kriterijem odprtega kulturnega trga, ki temelji na percepciji relativno novega, številčnejšega občinstva⁵. Tako v modernizmu družba in posledično oblast najvišje vrednotita najdražji umetniški izdelek (Meško 2000). Ta preskok Greenberg označuje kot posledico družbenih sprememb, ki so kulturo in umetnost demokratizirale (Greenberg 1999). Vendar moramo poudariti, da ti kriteriji le potrjujejo funkcijo umetnosti kot nosilke družbenih idej. Saj tako družba kot oblast podpirata umetnost, ki je v skladu z njuno predpostavko o družbeni strukturi in delitvi moči.

Oblast pri selekciji umetnosti s pomočjo novih gospodarskih razmer uvede tudi ekonomsko cenzuro, ki je hkrati merilo za uspešnost posameznega umetnika ali skupine. Tržna vrednost umetniškega dela tako istočasno postane merilo uspešnosti njegovega ustvarjalca. Pri tem Meško opozarja na funkcijo promocije oziroma samopromocije (umetnika ali gibanja), ki tako postane temeljna značilnost umetnosti modernizma in tudi zagotavlja uspeh in obstoj posameznega umetnika (ali gibanja) (Meško 2000:14).

Kljub temu se umetnost v modernizmu začne oblikovati v avtonomno vrednoto, ki ni nujno povezana s povzdigovanjem družbeno sprejemljivih idej. Osvobodi se družbenih spon religije, politike in morale s ciljem svobode izražanja (Greenberg 1999). Kljub temu moramo osvoboditev umetnosti na tem mestu razumeti kot osvoboditev v smislu direktne, očitno izražene nadvlade (naročnika ali mecena). Svoboda in liberalizacija, ki ju je prinesla moderna misel v umetnost, sta ustvarjalcem sicer nudili večjo možnost izražanja njim lastnih idej, vendar so vladajoče sfere prek

4. Uporabna umetnost je razumljena kot industrijsko oblikovanje, oglaševanje, propaganda ipd., od predhodnega razumevanja umetnosti jo ločujeta dve temeljni lastnosti; manjek avtorstva in enkratnosti (Erjavec 1988:45).

5. V času modernizma se umetniško občinstvo razširi z ozkega meščanskega, izobraženskega kroga v krog, kjer je prevladuje bolj splošno, polizobraženo občinstvo (Meško 2000).

sicer bolj prikritih mehanizmov še vedno ohranjale nadzor nad ustvarjanjem. Kljub temu je moderna umetnost sama sebe razumela kot nosilko moderne misli, ki bo premagala tudi družbene omejitve. To se odraža tudi v njenih teoretičnih predpostavkah, ki težijo k ustvarjanju v skladu z "univerzalnimi", modernimi pravili, ki sicer dopuščajo popolno ustvarjalno svobodo, vendar si na ideološkem področju prizadevajo za razširjanje lastne – moderne ideje in njeno uveljavitev.

1.1.1. Značilnosti moderne umetnosti v slikarstvu

S pojavom moderne umetnosti se ni spremenilo samo njeno družbeno dojetje, ampak tudi umetnost sama. Z idejo modernosti se spremeni njena predstavnost, poleg tega se slikarska umetnost reši spon kulturne omejenosti na ozek družben prostor. Tako umetnost v modernizmu razvije značilnosti, ki jo ločujejo od predhodnih umetniških obdobji.

Umetniške galerije začno zasledovati inovacije in presegati dotedanje institucionalne okvire. Galerije v modernizmu želijo zadovoljiti **nov koncept** predstavnosti oziroma **reprezentacije** umetniških del, pri tem jim služi ideologija (določene umetniške smeri) kot načelo in vodilo njene predstavnosti. Galerije se tako transformirajo v žive prostore, ki dokumentirajo enkratne umetniške poizkuse, predvsem z željo, slediti duhu časa, napredka in razvoja izbrane modernistične umetniške smeri (Meško 2000). Glede na izbor naše analize lahko z gotovostjo trdimo, da nadrealizem močno posega v tako obliko reprezentacije, saj svoja dela vedno predstavlja celostno. V nadaljevanju bomo razložili njihov pristop in predstavili orodja, ki so jih pri tem uporabljali.

Kot drugo značilnost moderne umetnosti Meško izpostavlja **internacionalizacijo**, ki naj bi po njegovem mnenju zagotavljala razumljivost in razširjanje koncepta modernizma. Hkrati naj bi vodila v poenotenje izražanja umetnosti in tako omogoča širšo razumljivost konceptov modernistične umetnosti. Meško pri tem opozarja na izgubo (prostorskih in kulturnih) posebnosti posameznih avtorjev ali skupin (Meško 2000:14).

Za moderno umetnost je značilna tudi **jezikovna prevlada**, ki je dopolnilo umetniški stvaritvi ter jo širše opredeljuje, razlaga in dopolnjuje. V polju slikarstva jezikovno prevlado predstavljajo katalogi, ki spremljajo posamezne razstave in so zelo pomemben del predstavnosti oziroma interpretacije ter posledično ideologije (Meško

2000). Katalogi so bili znotraj nadrealističnega gibanja vedno zasnovani v smislu širjenja idej gibanja in predstavitve (tudi) političnih stališč gibanja v določenem časovnem obdobju (Alexandrian 1993).

Pri tem naj opozorimo na lastnost jezikovne prevlade, ki jo izpostavlja tudi Meško, leta vedo poudarja ekskluzivno mesto pričujoče skupine ali posameznika in pozitivno ocenjuje njihovo delovanje. Pri tem je močno tudi zavračanje del, ki niso v skladu s izbrano idejo oziroma ideologijo (Meško 2000). Poleg tega je za mehanizem jezikovne prevlade značilna uporaba specifičnega jezika znotraj neke skupine, kar je vidno tudi v delih nadrealistov.

1.2. Avantgarda

"Pojem modernizma je močno povezan z umetniško avantgardo, ki predstavlja nov idejni pristop v umetnosti znotraj modernizma samega. Umetniška avantgarda predstavlja opozicijo vsem predhodnim tokovom v umetnosti in prelamlja z vsemi njenimi dotedanjimi zapovedmi. Hkrati pa prevzema družbeno politično aktivno vlogo, posledično avantgarda vidi ves svet in vse njegove produkte skozi oči umetniškega dela" (Erjavec 1988:77).

Avantgarda⁶ se je znotraj modernizma organizirala v (umetniška) gibanja z željo, da skozi kritičen odnos določi vlogo umetnosti v družbi. Kot avantgardna gibanja označujemo konstruktivizem, futurizem, bauhaus, dadaizem, nadrealizem itd. Debeljak izpostavlja cilj avantgarde v smislu **uveljavitve umetnosti v vsakdanjem življenju**, s tem povezuje in pojasnjuje navezavo avantgardnih gibanj z revolucionarnimi političnimi strankami, saj so avantgardna gibanja v svojem temelju zavračala meščansko družbo in z njo povezano vpetost v kapitalistično produkcijo, stremenje k dobičku in družbeno racionalizacijo. Kot svoje temeljne vrednote je avantgarda izpostavila vrednote lepote, resnice in dostojanstva. Usmerila se je v osvoboditev tako umetnika kot družbe in v ta namen izražala upor zoper tradicijo meščanstva z željo prekinitve njene simbolne moči. (Zgodovinska) avantgarda je po Debeljakovih besedah *"oblikovala vzorčni program v katerem je bilo uresničenje*

6. *Fr. avant – garde*: prva, prednja četa; vojaška predhodnica; *fig.* prvi, vodilni odred (polit.); novejša smer v umetnosti (Verbinc 1989:74).

absolutne estetike in družbene spremembe načrtano kot programski cilj" (Debeljak 1999: 151).

Avantgarda je tako zavračala samo institucijo umetnosti, saj je **želela oblikovati družbo, ki bi temeljila na umetnosti**. Tako bi omogočila premik meščanskega pojmovanja umetnosti, ki ga je dojemala kot bežanje v umetnost in lepoto, v avantgardno dožemanje umetnosti, ki odraža (realno) stanje v družbi. Kljub temu moramo poudariti, da so se avantgardna gibanja oblikovala znotraj okvirov institucionalne umetnosti v smislu nadgradnje modernizma. Kljub temu so avantgardisti odločno zavračali vpetost v vse predhodne umetniške stile in tehnike. Želeli so oblikovati umetnost, ki bi delovala praktično, predvsem v smislu načina delovanja same umetnosti v družbi in njeni strukturi. Skozi mehanizme kritike vrednostnih sfer **so želeli umetnost premestiti v družbeno prakso**. V ta namen so želeli osvoboditi umetnost vseh estetskih idealov, ki jih je predstavljal meščanski koncept umetnosti, predvsem na področjih lepote, svobode in samouresničevanja (Debeljak 1999).

V smislu osvobajanja umetnosti so avantgardisti posegli tudi po novih tehnikah umetniškega ustvarjanja. Veliko prednost so videli v možnostih, ki jim jih je nudil razvoj tehnologije in jim je omogočal možnost reprodukcije in mehanske obdelave oziroma izdelave umetniških del. Razvili so tehniki montaže in kolaža, ki sta omogočala neskončno (re)produkcijo. Hkrati sta odražala idejne predpostavke gibanj, saj sta kot urejen sistem navidezno nepovezanih delov odražala stanje sveta in življenja, kot so ga videli avantgardisti. Z novim pristopom so polje umetnosti premaknili iz meščanskega okvira, ki ji pripisuje privilegiran, skoraj kulturni status, v polje, ki omogoča uporabo umetniških del kot sredstev komunikacije. Nova oblika produkcije umetniških del je omogočala javno reprezentacijo, tudi skozi novo nastajajoče medije radia in filma (Debeljak 1999). Novih medijev so se posluževali predvsem dadaisti in nadrealisti, ki so jih večkrat uporabljali tudi v namene propagiranja lastnega gibanja (Clark 1997).

Avantgarda je po Debeljakovem mnenju osvobodila umetnika umetniških in družbenih norm, tako v slogu in tehniki kot v idejnem smislu. Prelomili so z vsemi zakonitostmi perspektive in kompozicije, ki sta poustvarjali iluzijo realnosti (Clark 1997). Tako se je avantgarda osredotočila, v nasprotju s splošno težnjo (pred moderne) umetnosti po poustvarjanju realnosti, v konceptualna dela, ki iz odzivov in reakcij tvorijo umetniško sporočilo. To dejstvo predpostavlja aktivnega opazovalca

umetniških del, ki se z uporabo domišljije in spoznavnih procesov dokoplje do sporočilne vrednosti le-teh. Avantgardna gibanja so pričakovala oziroma **zahtevala odziv** od ustvarjalcev, občinstva in širše družbe. Gibanja so predpostavljala aktivno članstvo in s tem povezano ekskluzivnost. **"Avantgarda je tako prvič v zgodovini omogočila kritično razumevanje umetnosti, kot institucije z lastnimi ideološkimi načinom delovanja"** (Debeljak 1999: 157).

Bila je grožnja interesom meščanske družbe, saj se je namenila odkrivati skrito resnico v običajnih stvareh ter jo iskati na družbenih robovih, ki so v meščanski družbi zapostavljeni in razumljeni kot neustvarjalni, včasih vprašljivo resnični. Idejno je bila avantgarda usmerjena v prihodnost, zato se je v sedanost nagibala k revoluciji, ki bi prinesla zelene spremembe. Z radikalnimi strankami si je delila zavest o nesprejemljivosti družbenega položaja, ki so ga dojemali kot splošno krizo vkleščenosti v rutino vsakdanjega življenja in vprašljivosti legitimnosti delitve politične moči (Debeljak 1999).

2. NADREALIZEM

Nadrealizem⁷ je (umetniško) gibanje, ki se je pojavilo v začetku 20. stoletja v Franciji, njegovi začetniki in privrženci so sestavljali večnarodnostno mnoštvo umetnikov tedanjega časa. Gibanje je s svojo umetniško usmeritvijo in idejno naravnostjo temeljno vplivalo na kasnejši kulturno umetniški razvoj ter prispevalo k poglobljanju vezi med umetnostjo, filozofijo, psihologijo in posledično tudi družbo. Izhajalo je iz avantgardne tradicije dadaizma⁸ (Durozoi 2004).

Kot temeljno nadrealistično delo razumemo Prvi nadrealistični manifest, ki ga je leta 1924 napisal Andre Breton. Manifest je vzpostavil nadrealizem kot družbeno politično gibanje ter utemeljil njegov obstoj. Avtor in tudi sama skupina nadrealistov so močno poudarjali dejstvo, da nadrealizem ni umetniško gibanje, je **način človeške zaznave in samospoznavanja**. Pri tem so nadrealisti največjo težo pripisovali nezavednim spoznavnim procesom ter zavračali pravila logike in do takrat utemeljene znanstvene metode. Cilj nadrealistov je bil vzpostavitev novega nadrealističnega reda v smislu

7. Surrealizem, sam. m. sp. (= nadrealizem), umetniška smer, nastala v Franciji okrog 1924; v njenem ustvarjanju ima precejšen pomen sanjski in podzavestni svet (vpliv psihoanalize) (Verbinc 1989:687).

8. Iz besede dada, beseda brez smisla; v otroški govorici: konjiček; futurizmu sorodna smer v zahodnoevropski umetnosti (okrog 1916–1920), ki je odklanjala vso prejšnjo umetnost; zanjo značilna fantastično simbolična izrazna sredstva in negiranje zveze med mislijo in izrazom (Verbinc 1989: 124).

popolne svobode duha. **Nadrealisti so si kot svoj primarni cilj zastavili spremembo družbeno-političnega sistema in človeške zavesti** (Berger 1981). Hkrati so v nadrealizmu videli vir večne mladosti in čudežnega v modernem življenju. Kot svoje temeljne vrednote so si izbrali **ljubezen, sanje, revolucijo in znanje** (Alexandrian 1993).

Nadrealizem kot gibanje je v družbi in umetnosti utemeljen na ideoloških predpostavkah manifestov, vsa umetniška udejstvovanja in samo delovanje gibanja je bilo podvrženo platformi (te) ideologije, ki je tako postala tudi eno ključnih meril vrednosti umetniških del (znotraj gibanja).

2.1. Od dadaizma k nadrealizmu

Dadaizem se je osredotočil predvsem na umetnost in je tako tudi označen kot umetniška smer oziroma gibanje, za razliko od nadrealizma, ki se je sam oklical za družbeno gibanje. Dadaizem je v duhu časa in pod vplivi avantgardne ideje radikalno prelomil z dotedanjimi umetniškimi načeli in vrednotami. Dadaizem je razumljen predvsem kot antigibanje, ki se je uprlo zoper vsakršne omejitve znotraj umetnosti. Dadaizem sebe ni dojemal samo kot umetniško gibanje, ampak tudi kot odnos do sveta, ki je bil prežet z gnusom in je bil posledica nesmiselnih, rigidnih družbenih vrednot ter prve svetovne vojne. Svoja stališča in vrednote so dadaisti izražali skozi vse vrste umetniškega izražanja, predvsem pa skozi slikarstvo, literaturo in gledališče (Alexandrian 1993). **Dadaistično gibanje je zavrglo estetske norme, logični oziroma racionalni pristop k umetnosti in se osredotočilo na prvinskost in spontanost.** Dadaisti so se na ideološkem področju opirali predvsem na anarhizem ter idejo pravic fantazije. Vendar s svojo dejavnostjo niso nikoli močno posegli v družbenopolitično dogajanje, navkljub dadaističnemu duhu, ki temelji na provokaciji in reakciji po njej (Clark 1997).

Dadaizem za razliko od nadrealizma svojega delovanja ni utemeljeval le v manifestih, saj je bilo njegovo bistvo ravno upor zoper vsa pravila in omejitve. Gibanje ni zahtevalo ničesar in ni ustvarjalo ničesar (družbeno sprejemljivega). Njegovo bistvo je bil napad sistema ter namerna vzpostavitev idiotskosti. Dadaisti so ustvarjali "pošast" kot izraz anti-umetnosti, želeli so preseči in zavreči uveljavljene umetniške tehnike. Z vpeljavo novih pristopov umetniškega izražanja ter raziskovanja mej

zavesti in umetnosti so dadaisti služili kot izhodišče za izrazne oblike nastajajočega nadrealističnega gibanja (Alexandrian 1993).

Marca leta 1919 je v Parizu izšla prva številka revije *Litterature*, posvečena dadaizmu, ustanovila sta jo člana dadaistične skupine Tristan Tzara in Francis Picabla. V reviji so leta 1920 začeli sodelovati tudi Andre Breton, Philippe Soupault in Luis Aragon, ki so kasneje postali protagonisti nadrealističnega gibanja. Revija je stremela k novim pesniškim oblikam, komentirala in predstavljala slikarsko dejavnost pripadnikov gibanja in posegala po novih fotografskih tehnikah montaže. Inovativni pristop nakazuje osredotočenost dadaizma na nove (anti) umetniške oblike, ki so jih dadaisti začeli raziskovati znotraj lastnega ustvarjanja (Berger 1981).

Večina kasnejših nadrealistov je svojo idejno in umetniško pot začela v vrstah dadistov. Očarani nad dadaizmom so se strastno lotevali njihovih aktivnosti, pripravljali so literarne večere, gledališke predstave in likovne razstave. Zaradi svoje aktivnosti so poglobljali stike z umetniki iz vse Evrope. Tako so aprila 1920 v Parizu v sodelovanju s dadaistično skupino pripravili prvo razstavo nemškega umetnika Maxa Ernsta (Durozoi 2004).

Max Ernst je na razstavi poleg svojih slik predstavil tudi slike duševno bolnih. Na tam mestu se pokaže zanimanje dadaistov in kasneje tudi nadrealistov za psihološke poizkuse ter stremenje k odsotnosti razuma na področju umetnosti. Nadaljevali so raziskovanje avtomatičnega pisanja in hipnoze. **Avtomatizem**⁹ je kasneje postal tudi temeljno izhodišče in tehnika tako v slikarskem kot literarnem ustvarjanju nadrealistov. Svoja raziskovalna dognanja so tako kot umetniška dela objavljali v reviji *Litterature*. Raziskovanje novih metod in tehnik je nekatere člane gibanja preusmerilo v nove, širše sfere zanimanja, kar se je kazalo tudi v njihovi idejni usmeritvi (Durozoi 2004).

Tako je Andre Breton začel dojemati dadaistično gibanje širše kot njegovi utemeljitelji, zahteval je akcijo, ki bi prinesla konkretne rezultate tako na umetniškem kot kulturnem in s tem družbenopolitičnem področju. Umetnost je dojemal kot glasilko modernega duha ter se veliko posvečal raziskovanju njegovega bistva (Alexandrian 1993). Leta 1922 je nagovoril občinstvo v Barceloni na dadaistični razstavi z naslednjimi besedami:

9. Vedenje brez razumskega zavedanja ali kontrole, npr. spanje, hipnoza, določene oblike epilepsije ipd. (Colman 2003: 70)

"revolucija, čisto običajna revolucija, krvava, kolikor si želite, je tisto, k čemer pozivam danes in z vso svojo močjo" (Breton v Durozoi 2004: 38). Ob tej priložnosti je po dolgotrajnih razhajanjih z dadaisti predstavil svojo idejo (novega) gibanja, ki ga je tudi prvič poimenoval kot nadrealistično ter se z uporabo revolucionarne akcije postavil na stran družbenopolitičnega. Prelomil je z dadaizmom kot umetniško usmeritvijo in vzpostavil novo družbeno gibanje, katerega ideje so izhajale iz nezavednega, sveta sanj in prividov. Kljub temu ima večina oblik umetniškega izražanja od uličnih nalepk do del na platnu, ki danes veljajo za nadrealistična, svoje korenine v dadaistični tradiciji (Alexandrian 1993).

Breton je v svojem govoru predstavil idejo novega gibanja: *"z nadrealizmom smo se odločili, da se naslonimo na določen psihični avtomatizem, ki ustreza sanjskemu stanju, stanju kateremu je dandanes zelo težko določiti meje"* (Breton v Durozoi 2004: 38). Nadrealizem se je tako ločeval od dadaizma v svoji (dejanski) revolucionarni akciji in v razumevanju realnosti, ki so jo dadaisti želeli predrugačiti s pomočjo umetnosti, nadrealisti pa s spremembo psihičnih mehanizmov in osvoboditvijo duha.

"Namen nadrealističnega gibanja je bil vzpostaviti realnost skozi nelogične procese, ki imajo svoje korenine v estetskih občutjih in sanjskih stanjih z namenom vzpostavljanja nadresničnosti" (Alexandrian 1993: 48). V skladu s tem izhodiščem so nadrealizem opredeljevali kot odnos do resničnosti v katerem se vsa človeška občutja udejanjajo na način, enak sanjskemu. Tako je bil ideološki cilj gibanja podvržen zahtevi po razširjanju skupne zavesti, ki ne omejuje individualnega dožemanja in izražanja realnosti.

2.2. Nadrealistično gibanje

2.2.1. Rojstvo gibanja s Prvim nadrealističnim manifestom

Sam začetek gibanja sega v leto 1924, ko sta nastala prva nadrealistična manifesta. Sam termin nadrealizem je prvi uporabil francoski literat Guillaume Apollinaire v svojem gledališkem delu *Les Mamelles de Tiresias* iz leta 1903, ki ga je naslovil kot *drame surrealiste*. Delo je bilo prvič uprizorjeno leta 1917, ob tej priložnosti je avtor v predgovoru v katerem je pojasnil svoje videnje nadrealizma v smislu, naj se gledališče vrne k naravi in naj ne poizkuša posnemati realnosti (Berger 1981).

Prvi nadrealistični manifest je oktobra 1924 napisal Yvan Goll za prvo izdajo revije *Surrealisme*. Opiral se je na Apollinaireova izhodišča. Njegova temeljna zahteva je bila, naj nadrealizem prenese resničnost na višjo (umetniško) raven. V manifestu je Goll zavrgel Freudovo teorijo in jo označil za neprimerno v umetniškem ustvarjanju. Zaradi (očitnih) ideoloških razhajanj se je vnel spor med Yvanom Gollom in Bretonom. Spor se je nanašal predvsem na videnje gibanja samega, saj ga je Goll dojemal kot literarno gibanje, Breton pa kot **družbeno gibanje, ki si prizadeva za spremembo družbenega dojemanja sveta**. Novembra 1924 je izšel Bretonov manifest pod okriljem revije *Litterature*, razumemo ga kot prvo temeljno delo nadrealističnega gibanja, Bretona pa označujemo kot začetnika oziroma utemeljitelja le-tega (Berger 1981). Golla so nadrealisti prezrli in ga označili kot vse preveč vpetega v teoretične in literarne forme (Durozoi 2004).

2.2.2. Prvi nadrealistični manifest

Breton v svojem prvem manifestu močno kritizira racionalizem in se naveže na Freudovo psihoanalizo¹⁰. Opiral se je predvsem na Freudov koncept prostih asociacij¹¹, ki omogoča raziskovanje in interpretacijo človeškega uma. Največjo težo Breton pripisuje podzavesti, ki jo postavi po robu razumu, saj verjame, da delovanje podzavesti omogoča večjo oziroma popolno svobodo duha. Verjame, da zavestni, logični mehanizmi v svoji funkciji nadzora zavesti zavirajo umetniško ustvarjanje (Klingsohr – Leroy 2004).

Breton je tako svojo pozornost usmeril v raziskovanje podzavesti, sanj in govornih misli. V nezavedni dejavnosti je videl moč premagovanja zavestnih omejitev, ki onemogočajo dostop do bistva človeške misli. Na tem mestu naj omenimo, da je zanimanje za človeške psihološke mehanizme dojemal kot pojav, ki se je v toku zgodovine izgubil s pojavom psihoanalize in nadrealizma se je človeštvo ponovno začelo poglabljati v njihovo preučevanje. Psihoanaliza in nadrealizem sta po

10. Oblika psihoterapije, ki jo je izumil in razvil Sigmund Freud. Velik poudarek pripisuje razkrivanju in razumevanju nezavedne motivacije. Katerakoli oblika psihoanalize, ne glede, kako oddaljena je od Freudovih izhodišč, predpisuje ta princip terapije. Psihoanaliza je težavna in zahtevna oblika psihoterapije, ki zahteva leta (dragih) seans, na katerih lahko privrejo na dan močni konflikti in občutja (Statt 1998: 108).

11. Ena od tehnik, ki jih je uporabljal Freud v razvoju psihoanalize. Od pacienta zahteva, da sledi toku svojih misli in podob, ne glede na to, kam vodijo, brez nadzora ali navodil terapevta (analitika). Sčasoma lahko terapevt (analitik) iz pacientovih asociacij začenja oblikovati predstave o konfliktnih področjih in motnjah, ki se vijejo iz podzavestnih vsebin (Statt 1998: 56).

njegovem mnenju ponovno ustvarila polje v katerem je bilo mogoče priznanje in preučevanje teh mehanizmov.

Tako je podzavest veljala za (zaželeno) silo znotraj umetniškega uma, ki ga upravlja, mu vlada in narekuje njegovo udejanjanje in izražanje (Klingsohr – Leroy 2004).

Breton v manifestu kritizira tedanjo družbo in poudarja, da je vera v resnično življenje izgubljena. Človek je vse preveč vpet v svoje družbeno okolje, v katerem brez vesti živi več življenj hkrati. Človeštvo se tako po njegovem mnenju prepušča življenju brez veselja. Kljub temu Breton ponuja rešitev skozi predstavljanje idealov, ti se zlijejo v nadrealistično idejo, ki omogoča **osvoboditev duha posameznika, umetnika in posledično človeštva** (internetni vir 1).

Manifest izpostavlja kot temeljno vrednoto nadrealistične ideje **svobodo** oziroma **možnost svobode mišljenja**, ki pogojuje popolno predajanje domišljiskemu svetu. Tako odločno zavrne vse omejitve racionalnega uma in postavi stanje sanj nad zavest. Sanje po njegovem prepričanju omogočajo dostop do vsebin, ki so sicer skrite kritičnemu umu. Pri tem se opre tudi na otroška izkustva oziroma otroštvo, ki je po njegovem prepričanju edino obdobje v človekovem razvoju, ki si želi in ustvarja čudežno. Ker otroško mišljenje še ni okrnjeno z razumom, omogoča lepoto čudežnega. Čudežno je v manifestu opredelil tudi kot edini simbol, ki je zmožen v trenutku (do popolnosti) učinkovati na človeka (internetni vir 1).

V skladu s takim dojemanjem sveta predvsem pa umetnosti so nadrealisti ključno premaknili merila estetike na polja neverjetnega oziroma čudežnega. To je Breton zapisal tudi v manifestu: "*Čudežno je zmerom lepo, vse, kar je čudežno je lepo, čudežno je celo edino, kar je lepo*" (Breton v Berger 1981: 53). S čudežnim je Breton povezoval tudi fantazijo, ki je po njegovem mnenju ključni mehanizem umetniškega ustvarjanja. Fantazija je zelo pomemben element nadrealizma, doseči jo je mogoče le prek popolne svobode uma oziroma skozi popolno predajo podzavestnim in domišljjskim vzgibom. To je mogoče, ker človek lahko sam vodi svoj um, če se le osvobodi omejitev vsakdanjega življenja, ki tako svobodo preprečuje (internetni vir 1). Na tem mestu se Breton v manifestu močno zavzame za **avtomatično pisanje** (kasneje tudi risanje) in ga izpostavi kot temeljno tehniko nadrealističnega ustvarjanja. Verjame, da je necenzurirana in nepredelana misel v svojem ustvarjanju nezmotljiva in zato (najbolj) primerna za umetniške oblike. Pri tem razvije tudi idejo brezčasnosti nadrealizma, ki je stanje duha oziroma način mišljenja ter je vedno v

službi čudežnega. Nadrealizem je tako stanje zavesti, ki povzroča odvisnost in mu, ko ga enkrat izkusiš, ni mogoče ubežati (internetni vir 1).

Breton je v manifestu zapisal definicijo nadrealizma: **"Nadrealizem, sam. m. sp. Čisti psihični avtomatizem, s katerim se želi izraziti, bodisi z govorno bodisi s pisano besedo bodisi na katerikoli drug način, resnično delovanje misli. Narek misli ob odsotnosti vsakršnega nadzorstva razuma, zunaj vsakršnih estetskih in moralnih predsodkov"** (Breton v Berger 1981:41). Prav tako je v Prvem nadrealističnem manifestu enciklopedijsko opredelil nadrealizem: **"Fil. Nadrealizem temelji na veri v višjo resničnost nekaterih oblik asociacij, ki so bile zanemarjene, dokler ni nastopil, na veri v vsemogočnost sanj, v neprizadeto igro misli. Teži k temu, da dokončno uniči vse druge psihične mehanizme in jih nadomesti pri razreševanju temeljnih življenjskih vprašanj"** (Breton v Berger 1981:41).

V Prvem manifestu je tako Andre Breton podal smernice in navodila za nadrealistično ustvarjanje in delovanje, cilj le-tega je bil pobeg iz okvirov meščanske miselnosti in ideologije, z željo po novem svetu. Ta svet naj bi nastal s pomočjo nadrealizma, ki prek svojih mehanizmov, opisanih v manifestu, omogoča popolno svobodo uma in vodi v človeško podzavest, ki je vir čudežnega. Ta stopnja zavesti in človeško delovanje sta pri nadrealistih vrednotena, kot najvišje (moralno) zavedanje sebe in sveta, ki vodi v novo družbeno ureditev, v kateri vladajo novi – nadrealistični zakoni in vrednote.

2.2.3. Utemeljitev gibanja po Prvem nadrealističnem manifestu

Kmalu po izidu manifesta so Breton in njegovi privrženci ustanovili Urad za nadrealistične raziskave, ki ga je vodil Antonin Artaud. Urad je bil namenjen raziskovanju podzavestnih vsebin ter raziskovanju metod in tehnik, ki bi potrjevale in razlagale podzavestno delovanje človeškega mišljenja. Urad je imel nalogo preučevanja kakršnih koli informacij, ki so se navezovale na zastavljene cilje (Klingsohr – Leroy, 2004).

Z ustanovitvijo Urada so tudi družbeno potrdili nastanek nadrealističnega gibanja ter pozvali vse potencialne nadrealiste *"naj širijo svetlobo nad izumi, predlagajo nove sisteme psihičnega raziskovanja, odkrivajo zanimiva naključja, razkrivajo najbolj*

instinktivne ideje obnašanja, politike ipd., ali zgolj svobodno kritizirajo moralnost, ali enostavno delijo svoje najbolj neverjetne sanje in tisto, kar so sporočale" (Artaud v Durozoi 2004: 63).

V Uradu so **preučevali sanje, avtomatično pisanje, magijo, umetnost ter hipnozo**. Podzavestna in sanjska stanja so označevali kot sredstvo neomejenega uma in kot zmožnost vpogleda v druge, drugačne realnosti. Na tem mestu moramo omeniti tudi navdušenje nadrealistov nad vzhodnjaško kulturo, ki je bila po njihovem mnenju v stiku s podzavestnim svetom, kar se je odražalo tudi v raziskavah in delovanju Urada, ki je prek pisne korespondence redno komuniciral z Vzhodom ter njihovimi verskimi in političnimi voditelji (Durozoi 2004).

Ob koncu leta 1924 so začeli izdajati tudi revijo *La revolution surrealiste* (Nadrealistična revolucija) pod okriljem Urada za nadrealistične raziskave. V reviji je Urad objavljaj svoje raziskave, ki so bile podrejene načelu, naj nadrealizem preraste okvire umetniške šole. Tudi sama podoba revije se je radikalno razlikovala od predhodnih avantgardnih glasil. Nadrealisti so jo redno opremljali z ilustracijami, fotografijami, rezultati svojih (miselnih) eksperimentov tako na pesniškem področju kot na področju vizualnih umetnosti. Pri tem se je porodilo vprašanje obstoja nadrealističnega slikarstva – ali je sploh mogoče. Saj so se nadrealisti na začetku posvečali predvsem avtomatizmu, v smislu avtomatičnega pisanja. Problem je bil v hitrosti nastajanja podob s pomočjo avtomatizma, saj njihova predstavnost ni bila očitna. (Alexandrian 1993). Revija se je zavzemala tudi za politične cilje nadrealistov, to je revolucijo uma in **ново deklaracijo človekovih pravic, v smislu pravic sanjača** (Durozoi 2004).

Nadrealisti so izražali svoja močna stališča do družbenih problemov, predvsem glede političnih vprašanj. Dvomili so v moč posameznika nad drugim posameznikom in zavračali načela meščanske družbe. Svoje očitke so usmerili predvsem v državne (ideološke) mehanizme ki jih Althusser poimenuje ideološki aparat države. Veliko so pričakovali od boljševistične oziroma komunistične revolucije. Cilj tako Urada kot tudi celotne skupine ni bilo sodelovanje v družbeni revoluciji, pač pa za njena vzpostavitev in vodenje le-te. Navkljub različnemu pogledu na revolucijo so se leta 1927 nekateri nadrealisti vključili v komunistično stranko Francije, Marxovi zahtevi po

preoblikovanju sveta so dodali Rimbaudovo¹² **spremeniti življenje**, vendar so bili kasneje nekateri, ravno zaradi različnih videnj družbene akcije, izključeni iz stranke (Durozoi 2004).

Ko so se začeli razhajati s komunistično stranko, so se osredotočili na umetniško nadrealistično usmeritev. Breton je že v svojem prvem manifestu leta 1924 podal jasne smernice za pisanje nadrealistične poezije. V času, ko se je gibanje še oblikovalo, je nadrealistična umetnost temeljila predvsem na pisani besedi. Nadrealisti so v skladu z idejo družbenega gibanja dali prednost političnemu angažmaju in revolucionarnim idejam. Šele kasneje so začeli priznavati pomembnost umetnosti v (svoji) revoluciji. Tako je leta 1925 v članku *La surrealisme et la peinture* (Nadrealizem in slikarstvo) Breton prepoznal in začel priznavati tudi možnost nadrealističnega slikarstva, pri čemer se je opiral na Picassa in de Chiraca (Alexandrian 1993).

Leta 1928 sta Salvador Dali in Luis Bunuel posnela svoj prvi nadrealistični film *Un chien andalou* (Andaluzijski pes), leto kasneje pa mu je sledil film *L'Age d' Or* (Zlata doba) (Durozoi 2004). Na tem mestu moramo izpostaviti navdušenje nadrealistov nad filmom in njegovo močjo, ki je bil v tistem času še relativno neraziskan medij. Film, kot sedma umetnost, je tako postal medij v nadrealističnem gibanju, ki je dosegal širše občinstvo, hkrati je predstavljal del ideologije in umetniško sporočilo skupine.

Zlata doba je bila predstavljena občinstvu na odprtju razstave, na kateri so predstavljali svoja dela ključni nadrealistični ustvarjalci (Arp, Dali, Ernst, Miro, Ray in Tanguy). Vendar je uspehu nadrealističnega filma sledil močan upor desničarskih gibanj. Nadrealistično ideologijo in umetnost so ta gibanja tako kot desničarski mediji označili za boljševistično propagando, brez spoštovanja do družine, cerkve in domovine. Upor je dosegel svoj namen s prepovedjo predvajanja Zlate dobe in kot drugih nadrealističnih filmov (Durozoi 2004).

V tem času so nadrealisti oblikovali svoja stališča in zanimanja, ki so temeljila na uvodno predstavljenih temah, dodali so jim še **preučevanje histerije**, ki so jo močno povezovali tako z ljubeznijo, spolnostjo kot z umetnostjo. Vnašali so jo tudi v svoje metode in tehnike ustvarjanja. Hkrati pa so se z družbeno aktivnostjo počasi začeli

12. Rimbaud, Artur (1854–1891), fr. pesnik; pisal od 15.–20. leta, nato po notranjemu zlomu postal avanturist. Z izvirno, subtilno liriko (Pijani čoln, Samoglasniki) in vizionarnimi razmišljanji (Obdobje v peklu in Iluminacije) močno vplival na simbolizem in vsesodobne pesniške generacije (Leksikon 1988: 897).

širiti iz Pariza po vsej Evropi. Močna je bila naveza z Belgijsko nadrealistično celico, ki je v nekaterih pogledih odstopala od matice. Zavračali so avtomatično pisanje in se posvečali raziskovanju tehnik, ki so se močneje navezovali na dadaizem. Tudi glede sodelovanja s komunistično stranko je bila Belgijska celica skrajno skeptična, saj so imeli z njo slabe izkušnje. Kakor francoski nadrealisti so ugotavljali, da se stranka vse preveč posveča takojšnji akciji na področjih, ki so bila nadrealistom drugotnega pomena, predvsem so poudarjali, da nadrealistično gibanje v svoji temeljih ni politično. Izdajali so tudi lastno nadrealistično glasilo *Bulletin Internationale du Surrealisme* (Alexandrian 1993).

2.2.4. Nadrealistično gibanje v času Drugega nadrealističnega manifesta

Vtisi, ki so jih nadrealisti kopičili tako v Franciji kot drugod pa Evropi so pripomogli k oblikovanju močnih družbenopolitičnih stališč. Obsojali so družbeno realnost, revščino, odnos do denarja in izkoriščanje (nižjih) slojev, predvsem delavcev. Prav tako so močno obsojali represivne organe države, saj so policijo dojemali kot silo, ki bo po nadrealistični revoluciji izginila, vojsko pa so v temeljih zavračali. Obe so pojmovali, kot tipično orožje meščanstva v rokah kapitala, prav tako so s svojimi načeli zavračali vse posameznike, ki so se izpostavljali v boju za domovino. Pri tem so se sklicevali na Rimbauda in Lautreamonta¹³, ki so ju cenili, kot svoja idola in idejna vodja. Zaradi njunega ustvarjanja in življenja. V njunem zavračanju meščanskega življenja so črpali snov za odpor (Durozoi, 2004).

Po letu 1929 je prenehala izhajati revija *La revolution surrealiste*, pojavila so se razhajanja v gibanju, veliko članov nadrealističnega gibanja je bilo izključenih. Izključitve je gibanje opravičevalo z dejstvom, da so izključeni izrabljali nadrealistične metode za osebni uspeh na umetniškem področju. Prihodnje leto so oblikovali novo revijo *Le Surrealisme au service de la revolution* (Nadrealizem v službi revolucije) z jasnim političnim sporočilom. Pri reviji so sodelovali podpisniki drugega nadrealističnega manifesta in nekateri drugi posamezniki, ki so se gibali predvsem v krogu Tristana Tzara, ki se je prev tako pridružil nadrealistom. (Durozoi 2004). V tem času je nadrealistična umetnost postajala vse bolj napadalna, jasno je izražala

13. Pravo ime Isidore Ducasse de Lautreamont (1847–1870), fr. pesnik (Maldororjevi spevi); nadrealisti ga razglašajo za svojega predhodnika (Leksikon 1988: 556).

svoje zavračanje uveljavljenega družbenega življenja in se vse bolj posvečala revolucionarnemu duhu drugega manifesta (Alexandrian 1993).

V času po nastanku drugega manifesta so nadrealisti v reviji *Le Surrealisme au service de la revolution* jasno nakazali svoje zavezništvo s komunistično stranko, kljub temu so revolucijo in svojo družbeno aktivnost opredelili v skladu z nadrealističnimi idejami in prepričanji v času neoboroženega boja. Glasilo je bilo oblikovno manj zahtevno kot *La revolution surrealisme*, je pa še vedno združevalo umetniške prakse fotografije, slikarstva in literature in še okrepilo nadrealistično družbeno angažiranost (Durozoi 2004).

Razvoj novih metod ustvarjanja, ki so šokirale, zmedle in zapeljevale opazovalca, se je začel močno odražati v reakcijah javnosti. Tako so družbeno angažiranost glasila izrabljali za raziskovanje polj in meja izrazne moči umetnosti predvsem prek izzivanja strasti. (Alexandrian, 1993) V glasilu so objavljali poleg lastnih prispevkov tudi dognanja ustvarjalcev in znanstvenikov zunaj nadrealističnih krogov, predvsem Sigmunda Freuda (Durozoi 2004).

2.2.5. Drugi nadrealistični manifest

15. decembra 1929 je izšla zadnja, dvanajsta številka revije *Revolution de surrealiste*, kjer je Andre Breton objavil svoj drugi nadrealistični manifest. Nastal je v času razhajanj znotraj nadrealističnega gibanja, v tem duhu je napisal tudi manifest, ki je bil hkrati kritika nekaterih članov gibanja (Durozoi 2004). Poleg tega predstavlja Drugi manifest tudi idejni odmik od predhodnega, saj je Breton fokus manifesta in s tem povezanega ustvarjanja in delovanja gibanja **prenesel iz podzavestnega sveta v revolucionarno akcijo**. Pri tem se je odmaknil od Freudovih idejnih konceptov in se približal Heglovim in Marxovim teoretičnim izhodiščem s poudarkom na dialektičnemu materializmu.

Breton je v Drugem manifestu izpostavil dejstvo, da mora nadrealizem izzivati tako v moralnem kot intelektualnem smislu. Poudarjal je moralno čistost, ki se bo odrazila v uspehu nadrealizma in njegovem zgodovinskemu pomenu. Zapisal je:

"Vse vodi v prepričanje, da obstaja določeno mesto v zavesti kjer je mogoče življenje in smrt, realnost in domišljijo, preteklost in sedanost, izrekljivo in neizrekljivo, visoko

in nizko z lahkoto dojeti kot nasprotja. Vendarle je nesmiselno poizkusiti nadrealistični dejavnost določati katerikoli drug motiv kot upanje v odločnost" (Breton 1979: 57).

Manifest izpostavlja, da *"si nadrealizem ne šteje zaslug za produkcijo umetniških, antiumetniških, filozofskih, antifilozofskih del, ki so nastala pod njegovim okriljem, ampak za premik duha"* (Breton 1979: 58). Tako nadrealizem nima posluha za oblast v konvencionalnem smislu, saj postavlja človeka na pot popolne dojemljivosti in ga vrača k njegovi čistosti. Nadrealizem se na tem mestu opira na moralo, ki izvira iz dane situacije in zavrača nesmiselne družbene in estetske delitve (Breton 1979).

V manifestu zavrača ključne družbene norme in vrednote v imenu nadrealizma: *"Ne preostane nam nič drugega, kot da storimo vse, pri čemer so dovoljena vsa sredstva, da uničimo ideje družine, domovine in religije"* (Breton v Durozi 2004: 190). Na tej točki se nadrealizem naslanja na golo obliko nasilja, ki ga pričakuje in zahteva od članov gibanja. Breton v Drugem manifestu razlaga v navezavi z dialektičnim materializmom¹⁴, da je nasilje samo po sebi v službi nadrealizma opravičljivo, saj ga vodi ideja po boljšem, nadrealističnem svetu. Verjame, da je najpreprostejše nadrealistično delo boj za idejo in prevlado (nadrealizma) v družbi, ki jo zavrača, saj je oblikovana na zgrešenih (meščanskih) vrednotah. Nadrealistična revolucija je tako sila, ki se bo oblikovala in manifestirala v človeški globini in bo vodila družbo v sprejemanje in izvrševanje nadrealističnih misli in idej, torej v notranjo družbeno preobrazbo zavesti. Nadrealistična revolucija tako zadeva področja **ljubezni, norosti, umetnosti in religije**, pri čemer ne uničuje (sistematično), ampak ustvarja. Breton na tem mestu postavi nadrealizem v modernost, v kateri vidi možnost za uresničitev nadrealistične revolucije, ki bo popolnoma konkretizirala nadrealistične ideje. Teh idej ni mogoče preobraziti, so končne in določene v Manifestu, v realnosti se udeležujejo v umetnosti in politiki (Breton 1979).

Nadrealizem tako omogoča človeštvu, da spregleda, pri čemer nadrealizem ni nikoli vprašljiv, saj osvobodi človeka na vseh ravneh. Popolnoma prekinja s tradicijo ter nakaže zanimanje za metafiziko oziroma mistiko. V drugem manifestu Breton prizna nadrealizem v književnosti, slikarstvu in filmu. Pri tem poudarja, da je umetniško ustvarjanje odraz človeške družbenoekonomske evolucije, v kateri prevladuje suverenost misli. Pri tem nadrealizem teži k novemu, predvsem skozi avtomatično izpraševanje, pisanje in slikanje, ki dokazujejo svobodo človeka. Ta svoboda pa ni

14. Breton v manifestu poudarja, da je dialektična metoda tista, ki vodi v reševanje družbenih problemov (Breton 1979).

vodilo le v nadrealistični revoluciji, pač pa tudi v ljubezni, katere ideja je edina, ki lahko uskladi človeka z življenjem (Breton 1979).

Drugi nadrealistični manifest je ponovno celostno zaobjel človeka po Bretonovih besedah: *"človeško izraznost v vseh njenih oblikah"* (Breton v Durozoi 2004: 190). Hkrati pa se je ozrl tudi v prihodnost nadrealizma, kjer je še vedno videl bistvo v raziskovanju in popolni iracionalnosti ter neskončnem upor, ne glede na žrtve. Zahteval je popolno poslušnost članov gibanja in totalno disciplino uma, usmerjeno le v nadrealistične cilje: *"nadrealistična dejavnost nima možnosti za uspeh, če ne bo podrejena pogojem moralne čistosti in le malo ljudi je na to pripravljenih"* (Breton v Durozoi 2004: 192).

25. junija 1929 je bil objavljen Drugi nadrealistični manifest, podpisalo ga je manjše število ustvarjalcev, ki so ob izdaji zapisali: "drugi nadrealistični manifest daje vso pravico, da cenimo tisto, kar je umrlo in kar je oživel v nadrealizmu. Potrebno je podrejanje vseh individualnih ugodij čudovitim ciljem moralne čistosti ter strogo zavračanje pritožb specialistov krivega pričanja" (Durozoi 2004: 193). S tem sporočilom je skupina začela novo smer v delovanju gibanja, ki je popolnoma zavzelo človeka oziroma člana z vsemi njegovimi pravicami in dolžnostmi uma. Drugi nadrealistični manifest je bil tudi povod za nastanek novega glasila gibanja, posvečenega nadrealistični revoluciji in njenim ciljem, *La surrealisme au service de la révolution* (Nadrealizem v službi revolucije) (Durozoi 2004).

2.2.6. Nadrealistično gibanje od leta 1933 do leta 1969

2.2.6.1. Internacionalizacija nadrealističnega gibanja

Leta 1933 so nadrealisti prenehali izdajati svoje glasilo, kljub temu se je pojavila močna težnja po mednarodnem nadrealističnem gibanju. Breton in Eduard sta začela načrtno propagando¹⁵, katere cilj je bila internacionalizacija gibanja ter razširjanje ideje oziroma natančnih informacij o sami nadrealistični ideologiji (Alexandrian 1993).

15. /gerund. od lat. propagare = širiti; po katol. Misijonskem kolegiju Congregatio de propaganda fide, ustanovljenem l. 1622 za širjenje vere/ 1. načrtno, sistematično širjenje kakih nauk, idej ali teorij (propaganda daje mnogo idej manjšemu številu ljudi, njen namen je pridobivanje novih privrženec, prim. agitacija), 2. fig. snubljenje, pridobivanje kupcev za neko blago (Verbinc 1989: 580)

Obstajale so močne povezave med Francijo, Belgijo, Španijo in Nemčijo¹⁶. Močna nadrealistična skupina se je oblikovala tudi v tedanji Jugoslaviji, predvsem v Beogradu, vendar se je njen razcvet s kraljevsko diktaturo leta 1932 končal. Istega leta je nastala romunska nadrealistična skupina. Nadrealizem se je v letu 1935 razširil tudi v Južno Ameriko, kjer so na akademiji Alcedo priredil prvo južnoameriško nadrealistično razstavo. Združevala je predvsem perujske in čilske umetnike. Istega leta je bila odmevna razstava, posvečena kubizmu in nadrealizmu, v Kopenhagnu, pri kateri je poleg Bretona in Ernesta vidno deloval tudi Šved Erik Olson, ki je bil pripadnik Halmstadove skupine. Tako se je danski nadrealistični skupini pridružila še švedska, ki se je iz konstruktivistične prelevila v nadrealistično skupino. Ta skupina je močno zaznamovala skandinavski nadrealizem, s svojo dejavnostjo je tudi močno razburila javnost, saj je poudarjala erotičnost umetnin (Alexandrian 1993).

V letu 1933 so se nadrealistom pridružil tudi češki umetniki pod imenom Devetsilska skupina, ki se je predstavljala kot umetniški sindikat. Leta 1932 so v sodelovanju s pariškimi umetniki organizirali odmevno razstavo Poezija 32. Marca 1934. je bila tudi uradno ustanovljena češka nadrealistična skupina. Leto kasneje so razstavljali nadrealisti tudi na Kanarskih otokih. Leta 1936 so z Mednarodno nadrealistično razstavo v Londonu britanski nadrealisti uradno pristopili h gibanju, začeli so izdajati glasilo *London Bulletin*. Leta 1937 je nadrealistična skupina organizirala tudi prvo razstavo na Japonskem (Durozoi 2004).

Po drugi svetovni vojni se je nadrealizem razširil še v Turčijo, Egipt ter na Portugalsko. V Nemčiji in Italiji so umetnike z nadrealističnimi težnjami totalitarni režimi preganjali, tako se tam niso oblikovale skupine, marveč so posamezni umetniki "ilegalno" ustvarjali ter kasneje pribežali v Francijo, v času 2. svetovne vojne pa v Združene države. Zaradi vojne in emigracij je bilo v Združenih državah močno čutiti vpliv nadrealizma na tamkajšnje ustvarjalce (Alexandrian 1993).

Leta 1938 se je Andre Breton posvetil organiziranju mednarodne federacije za neodvisno revolucionarno umetnost. Ta je imela svoje jedro v manifestu za neodvisno umetnost, ki je nastal med njegovim potovanjem po Mehiki. Federacija se je pod Bretonovim vodstvom posvetila predvsem ustvarjanju umetniške opozicije, ki naj bi jo sestavljali vsi umetniki sveta. Januarja 1939. je v okviru federacije začelo

16. Nemčija je poleg Švice veljala za zibelko dadaizma, po vzponu nacizma so številni pripadniki te in podobnih umetniških smeri emigrirali (Alexandrian 1993).

izhajati glasilo *Cle*, ki pa je izšlo le v dveh številkah (Alexandrian 1993). Neuspehu glasila, prekinitvi prijateljevanja Bretona z Eduardom in izključitvi Dalija je sledila druga svetovna vojna.

2.2.6.2. Nadrealistično gibanje med drugo svetovno vojno in po njej

V času ofenzive in kasneje nacistične okupacije Francije so Bellmerja in Ernsta zaprli zaradi njunih nemških korenin, mnogi člani gibanja so bili zaprti zaradi nepokorščine in izogibanja mobilizaciji. Sčasoma se je veliko število nadrealistov zbralo v Marseillu, kjer je bil tudi sedež organizacije *Emergency Rescue Committee*, ki je v Evropi nudila pomoč intelektualcem, mnogi med njimi so s pomočjo te organizacije emigrirali v Združene države. Ponovno združeni v Ameriki so v sodelovanju s tamkajšnjimi umetniki pripravljali razstave (Dourozoi 2004). Med drugo svetovno vojno se je v umetniškemu izražanju močno čutila prisotnost (vojnega) nasilja. Mnogi umetniki so svoje ustvarjanje posvetili kritiki vojne in splošni družbeni kritiki, najbolj znane so upodobitve vojnega nasilja v slikarskih delih Dalija, Miroja, Magritta in Picassa (Alexandrian 1993).

Leta 1942 je v New Yorku izšlo glasilo *VVV*, pri katerem so sodelovali nadrealisti v izgnanstvu, pridružili so se jim tudi nekateri drugi vplivni intelektualci. Trojni V je pomenil trojno zmago (*victory*). Trojnost so dojemali kot trojni vpogled v notranji svet, s sočasnim vpogledom na zunanji svet z namenom vzpostavljanja vpogleda v celovitost sveta. Vpogled v celovit svet naj bi razlagal vse odzive na realnost psihičnega skozi fizično, v okvirih mita, ki se je izoblikoval v toku dogodkov. *"Nadrealisti so razlagali trojno zmago kot zmago nad vsem, kar stoji na poti emancipacije duha, katere prva naloga je osvoboditev človeštva"* (Alexandrian 1993:163).

Njihov vpliv na ameriško umetnost se je kazal v navdušenju mladih ameriških umetnikov nad avtomatizmom in zanimanjem za primitivne umetnosti, predvsem kulturo ameriških staroselcev. Ti vplivi so povzdignili ameriško umetnost do ravni, ko je le-ta postala primerljiva z evropsko. Po koncu vojne se je večina članov gibanja vrnila v Evropo, kjer so prirejali razstave, ki so bile relativno neuspešne, saj je nadrealizem postal znan pojem, ki ni mogel več šokirati. V tem času so svoje prispevke objavljali v različnih glasilih, ki niso imela večjega vpliva, najpomembnejše

med njimi je bilo *Neon*, prvič izdano 1948. leta. Prevezelo je podobo časopisa, tako v imenu (poetični časopis) kot v obliki (Durozoi 2004).

Ponovno vrnitev k umetniškemu izražanju je predstavljala razstava *Surrealism 1947*, ki je bila prva odmevnejša razstava po vojni. Razstava je bila podrejena iskanju ter ustvarjanju skupnih mitov, kar je postal tudi glavni cilj gibanja po vojni. V tem času je gibanje začelo počasi polzeti v misticizem (Alexandrian 1993).

Po letu 1947 so organizirali še dve mednarodni razstavi, vendar se gibanje po vojni, kljub združitvi mlajših ustvarjalcev okoli Bretona, ni nikoli okrepilo do prejšnje veličine. V umetnosti so se pojavljali številni novi tokovi, ki so navduševali mlade umetnike, predvsem abstrakcija. Po Bretonovi smrti 1966 sta se oblikovali dve nadrealistični skupini, ki sta delovali ločeno do leta 1969, ko so se nadrealisti tudi uradno razšli (Berger 1981).

2.3. Politično delovanje nadrealističnega gibanja

2.3.1. Vključitev nadrealističnega gibanja v sfero političnega

Nadrealistično gibanje je bilo v svojem bistvu zasnovano kot družbeno gibanje z željo po spremembi sveta s poudarkom na mentalni (psihološki) preobrazbi. V okviru teh ciljev so odločno posegali v politično življenje in v njem tudi aktivno sodelovali. Sočasno z umetniško aktivnostjo so v okvirih nadrealizma želeli predrugačiti družbeni red. Delovali so povsem neodvisno, kar pomeni, da so vse svoje izdelke, dogodke, objave, aktivnosti itd. sponzorirali sami. Kar se tiče politične aktivnosti, je bila le-ta najmanj donosna, saj je temeljila na principu prostovoljnosti (Durozoi 2004).

Z nastankom revije *La revolution surrealiste* so se začeli aktivno vključevati v politično življenje. Na polje političnega dialoga so vstopili leta 1925 z jasnim izražanjem stališč o vprašanju Judov. Odločno so nasprotovali ustanovitvi judovske države in vrnitvi Judov v Jeruzalem, saj so videli judovsko družbo, ki temelji na enaki predpostavkah kot zahodna družba, na vzhodu kot zahodnjaški tujek. Urad za nadrealistične raziskave je napovedoval propad zahodne civilizacije, ki so ga povezovali predvsem z vzponom zahodnih vrednot v svetu. Glede na to so ponujali kot alternativo-nadrealistično gibanje in njegovo ideologijo:

"nadrealizem ni preprostejši način izražanja, niti ni metafizična poezija, je sredstvo popolne osvoboditve uma in vsega, kar ta odseva. Odločeni smo

imeti revolucijo... kamorkoli obračate svoje misli, našli nas boste. Smo specialisti v upor. Ni načrta ne akcije, ki je nismo sposobni uporabiti ali po potrebi tudi izvršiti. Nagovarjamo predvsem zahodno družbo: Nadrealizem obstaja... je krik uma, ki se obrača nazaj k sebi, obupano odločen, da prelomi s svojimi okovi, po potrebi z resničnimi kladivi" (Artaud v Durozoi 2004: 86).

V reviji so se odločno postavili po robu evropski kolonizaciji sveta in suženjstvu, katerega duh je bil v tistem času še zelo prisoten. Nasprotovali so vojni v Maroku in poudarjali pravico do samoodločbe naroda. Zaradi močne privrženosti protivojni ideji je bilo nadrealistično gibanje v Franciji označeno kot protidržavno in obtoženo izdaje. Nadrealisti so družbeno obsodbo dojemali kot vstop v politično polje (Durozoi 2004). Svoje stališče glede politične akcije so jasno izražali:

"Takojšna resničnost nadrealistične revolucije ni v tem, da bi spreminjala karkoli v zunanjem in navideznem redu stvari, ampak v tem, da sproži gibanje v človeškem duhu. Ideja kakršnekoli nadrealistične revolucije meri v najgloblje bistvo in predele misli" (Breton v Berger 1981:43).

2.3.2. Nadrealistično gibanje in komunistična stranka

Ko so nadrealisti stopili v stik s krogom, ki je ustvarjal glasilo *Clarte* ter ustvarjalci *Philosophies* so močno okrepili svojo politično aktivnost. Skupaj z njimi so tvoril skupino, ki je delovala s skupnimi ambicijami pod okriljem vrhovnega sveta novo nastale skupine, pod okriljem komunistične stranke. Nadrealisti so s sodelavci podali svoje videnje družbene revolucije: *"Revolucije ne moremo dojemati drugače, kot v njeni ekonomsko družbeni obliki. Revolucija je vsota dogodkov, ki določajo prenos oblasti z buržuazije na proletariat in ohranitev oblasti s strani proletariata"* (Breton v Durozoi 2004: 130).

Kljub nekaterim nasprotjem so v letu 1925 začeli aktivno sodelovali s komunistično stranko Francije v njenem odporu zoper kolonialno vojno v Maroku. Na tej točki se je nadrealistično gibanje združilo s komunisti v ideji socialne revolucije in se oddaljilo od svoje prvotne ideje revolucije duha. Kljub temu so ob tej priložnosti v svojih glasilih objavili lastne politične zahteve. Izrazili so jih v deklaraciji *La Revolution d'abord et toujours!* V deklaraciji je gibanje oznanilo zahteve po takojšnji razorožitvi francoske armade, zavrnitvi kakršnega koli vojaškega vpoklica oziroma nabora, potrditvi manifesta akcijskega komiteja (komunistične stranke) proti vojni v Maroku, ovadbi

zoper vse podpornike vojne (v Maroku) ter potrditvi revolucije, kot primarne naloge intelektualcev (Durozoi 2004).

Znotraj nadrealistične skupine so se pojavila močna trenja, katerim so sledile tudi izključitve iz gibanja, saj so se na tej točki Breton in njegov krog ožjih sodelavcev močno zavzemali za vključitev nadrealističnega gibanja v komunistično stranko. Januarja 1927. je del nadrealističnega gibanja tudi uradno vstopil v stranko, vendar so nadaljevali svoje delo v gibanju. Breton je še naprej ostajal odgovoren za glasilo *La Revolution Surrealiste* in je kmalu po vključitvi v stranko ugotovil, da se interesi izključujejo močneje, kot je pričakoval (Durozoi 2004).

Maja 1927. so Aragon, Breton, Eluard, Peret in Unik izdali brošuro *Au grand jour*, v kateri so pojasnili svoja videnja sodelovanja nadrealističnega gibanja in komunistične stranke ter njihovih razpotij. Idealistično so pozivali komuniste, naj sprejmejo njihov intelektualni vložek v revolucijo, ki so jo že začeli izvajati na kulturno-umetniškem področju, hkrati so pozvali k zmanjšanju razhajanj, saj so verjeli v dobro skupnih ciljev. Kljub temu so se močno oprli na svoja prepričanja in ustvarjanje ter eksperimentiranje z zavestjo, kar jih je ključno ločilo od komunistov, ki so prioritete revolucije videli drugje, predvsem na ekonomsko-organizacijskem družbenem področju (Durozoi 2004).

Aragon in Sodoul sta se v Krakavu leta 1930 udeležila mednarodne konference revolucionarnih pisateljev, kjer sta delovala v okviru svojega članstva v komunistični stranki, vendar po načelih nadrealističnega gibanja. To je pripeljalo do obtožb komunistov, ki so trdili, da nadrealisti delujejo preveč samostojno in v skladu s svojimi načeli. Dojemali so jih kot izobčence meščanske elite, ki se upirajo lastnemu bistvu. Hkrati so ju nadrealisti obtoževali nedoslednega izpolnjevanja ideoloških predpostavk gibanja. V svojem prispevku v *Le surrealisme au service de la revolution* je Aragon po vrnitvi napisal tekst Nadrealizem in revolucionarna prihodnost, kjer je opredeli tri temeljna izhodišča konsolidacije med komunisti in nadrealisti: utemeljevanje na skupni filozofiji dialektičnega materializma, delovanje z enakimi sredstvi – revolucionarno akcijo ter enakost okoliščin. Sodeloval je tudi pri oblikovanju revije *Litterature de la revolution mondiale*, ki je bilo glasilo mednarodnega združenja revolucionarnih pisateljev. Sledila je močna polemika glede nadrealističnih aktivnosti v okviru komunistične stranke, ki se je končala z Aragonovo izključitvijo, tako kot tudi še nekaterih članov, katerih stališča so bila bližja komunističnim (Durozoi 2004).

Kljub močnim revolucionarnim težnjam in sodelovanju s komunistično stranko je nadrealistično gibanje začelo vse glasneje opozarjati na prenapete odločitve in previsoka pričakovanja komunistične stranke in njenih akcij. Hkrati se nadrealisti niso bili pripravljene odpovedati svoji edinstvenosti v smislu avtonomne nadrealistične revolucije duha in posledično umetniškega ustvarjanja. Kar je Breton izrazil v tekstu *Legitime defense* (Zakonita obramba), v katerem se je sodelovanju s komunistično stranko odrekel: "*Med nami ni nikogar, ki ne bi želel, da preide oblast iz rok buržuazije v roke proletariata. A ko to čakamo ne smemo zanemariti preizkusov notranjega življenja, in to kajpak brez slehernega nadzorstva od zunaj, tudi marksističnega*" (Breton v Berger 1981: 43). Junija 1932. so martiniški študentje popolnoma prevzeli nadrealistično ideologijo in prispevali tekste za *Legitime defense*, kjer so se uprli krščanski ideologiji in se uprli meščanskim vrednotam. Tak odziv študentov na zatiranje je ponovno izpostavil boj nadrealistov zoper kolonializem (Durozoi 2004).

2.3.3. Moralno-politični boj nadrealističnega gibanja

Nadrealisti so večkrat opisovali nečloveške razmere v Afriki in v drugih kolonijah, predvsem Indokini. V okviru umetniške dejavnosti in razstav so začeli vse aktivneje osveščati javnost o problemih nadvlade v kolonijah. 6. maja 1931 je gibanje organiziralo *Exposition coloniale* (Kolonialno razstavo). Promocija razstave se je začela nekaj dni prej, ko je nadrealistična skupina na vhodih v tovarne razdeljevala tekste naslovljene: Ne hodite na kolonialno razstavo. Izpostavila je probleme v navezavi s komunistično ideologijo in zavračanjem kolonializma. Tekst se je navezoval na Leninovo izjavo o povezanosti zatiranih narodov kolonializiranega sveta in proletariatom, saj so razmere v kolonijah spominjale na zatiranje in izkoriščanje delavcev in drugih pripadnikov nižjih slojev. Tako so si nadrealisti zastavili **tri ključne cilje: antikolonializem, antireligioznost in antikapitalizem** (Durozoi 2004).

7. maja je sledil tekst z naslovom *Premier bilan de' l' Exposition coloniale*, ki je bil namenjen ozaveščanju o problemih v Maleziji, kjer so tako kot tudi v Afriki kolonialisti zasegli veliko število primitivnih predmetov¹⁷, ki so bili velikega pomena za ljudstva

17. Predmeti, ki so jih izdelala in uporabljala domorodna, prvinska ljudstva. Sama imena predmetov so določili nadrealisti.

teh območij. Vse to je spremljalo nasilno pokristjanjenje, prisilno delo in bolezni. Takšno delovanje družbe so nadrealisti zavračali in obsojali, zato so 20. septembra priredili še razstavo *La Verite sur les colonies* (Resnica o kolonijah), ki je temeljila na predpostavki, skladni z Leninovo izjavo, da je imperializem zadnja stopnja kapitalizma (Durozoi 2004).

Novembra 1930, se je pojavila potreba po zvezi revolucionarnih pisateljev in umetnikov, ki bi bila utemeljena na delavskem gibanju. Nadrealistom ni uspelo organizirati zveze, januarja 1932. je bilo pod okriljem Paula Vaillanta – Couturierja ustanovljeno društvo *Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires*. Društvo je bilo neodvisno in ni imelo nadrealističnih ideoloških omejitev, kljub temu so k sodelovanju povabili člane nadrealističnega gibanja. Znotraj društva so bili ponovno združeni nekateri posamezniki, ki so bili izključeni iz gibanja, tako so spet sodelovali Aragon, Bunuel, Breton, Crevel, Ernst, Eduard, Giacometti, Sedoul, Tanguy in Thirion. Nadrealisti so znotraj društva veljali za skrajne levičarje, vendar so kljub temu sodelovali pri tekstu *Protestez!*, ki je bil naslovljen zoper porast nacizma v Nemčiji. To delovanje je bilo zelo pomembno za utemeljitev proletarske literature in umetnosti ter boj zoper totalitarizem (Durozoi 2004).

Porast fašizma in nacizma v Evropi ter španska državljanska vojna sta bila navdih in povod za umetniško ustvarjanje, tako kot politično akcijo nadrealistov, ki so utrpeli prvo žrtev v Španiji¹⁸. V umetnosti so izražali svoja stališča, doživljanja in občutja. Medtem so se politično opredelili z *Appel a la lutte* (Klic po upor), ki je nastal kot odgovor fašističnim demonstracijam 6. februarja 1934. Apel je zahteval enotnost in politično organizacijo delavskega razreda in pozival k splošni stavki. Omeniti moramo, da so apel podpisali številni intelektualci, vendar niti en član komunistične stranke. Marca je bil ustanovljen Odbor za antifašistično akcijo in budnost, ki sicer ni bil po okriljem nadrealističnega gibanja, so pa njegovi predstavniki v njem aktivno sodelovali. K odboru je pristopilo dva tisoč podpisnikov, njihov temeljni cilj je bil odpor proti fašistični diktaturi, s podporo delavskim sindikatom (Durozoi 2004).

Na tej točki so se nadrealisti popolnoma razšli s komunisti, saj so bile po njihovem mnenju akcije komunistične stranke okorne in vse prepočasne. To je bila posledica

18. Frankovi zagovorniki so umorili Lopeza Torresa, ki je sodeloval v nadrealistični skupini, delujoči na Kanarskih otokih (Durozoi 2004).

močne birokratizacije stranke in njene navezanosti na navodila iz Moskve. Leta 1936 se je Odbor intelektualcev za skupen odpor preimenoval v Contre – Ataque (Protinapad), ki je dokončno prelomil s komunističnim izročilom in začel opozarjati na Stalinov totalitarizem ter Hitlerjev vzpon v Nemčiji. Opozarjali so, da je fašizem oziroma nacizem edino množično gibanje, ki lahko zruši in bo zrušilo demokracijo oziroma kapitalizem, saj ljudi združuje v svoji mitološki ideologiji. Ob tem moramo omeniti navezanost nadrealistov na Leva Trockega, kar je bilo jabolko spora med komunisti in nadrealisti. Vendar mu je gibanje ostalo zvesto, kljub njegovi (komunistični) obsodbi, ter je z ogorčenjem obsodilo Stalinovo politiko. Kljub naklonjenosti komunistični ideologiji, so opozarjali na možnost razširitve stalinizma po vsej Evropi, predvsem v Španiji (Durozoi 2004).

Leta 1938 je Andre Breton v spremstvu svoje žene odpotoval v Mehiko, kjer je prebival pri dveh priznanih mehiških umetnikih Fridi Kahlo in Diegu Rivieri, ki sta takrat gostila Leva Trockega. Kot smo že omenili, je v sodelovanju s Trockim sestavil manifest *Pour un art revolutionnaire independent* (Za neodvisno umetniško revolucijo), ki je vseboval njune ideje. Zaradi političnih vzrokov se je kot avtor dela podpisal Diego Riveira. Manifest je opozarjal na pomembnost psiholoških, družbenih, znanstvenih in umetniških dognanj. Poudarjal je subjektivni pristop, ki ga je v tedanjem svetu porast totalitarizma zavračal in prepovedoval. Nanašal se je predvsem na **kritiko** nemškega in sovjetskega **izrabljanja umetnosti v propagandne namene**, ki je bilo po njunem mnenju povsem nesprejemljivo. Manifest se je opiral na tezo, da lahko le družbena revolucija vodi v novo kulturo, ter promoviral osvobajanje duha z namenom osvoboditve človeštva. Manifest sta povzela v naslednjih besedah: *"Kaj zahtevamo: neodvisnost umetnosti – za revolucijo, revolucijo za dokončno osvoboditev umetnosti"* (Breton in Trocki v Durozoi 2004: 351).

Med drugo svetovno vojno je bilo politično delovanje gibanja okrnjeno, saj je vojna večino članov prisilila v beg, kjer so se posvečali predvsem umetniškemu ustvarjanju in retrospektivi predvojnega delovanja. Šele v povojnih letih, po vrnitvi v Francijo, so se ponovno začeli posvečati političnemu delovanju. Spet je bilo aktualno kolonialno vprašanje Maroka in kasneje tudi Alžira. V tem času so delovali v širšem okviru aktivnih družbenih skupin. Predvsem so se borili proti povojni premoči komunistične stranke, kljub temu je politično delovanje gibanja počasi zamrlo (Durozoi 2004).

3. IDEOLOGIJA

3.1. Razvoj termina in znanstvena umestitev

Ideologija¹⁹ se kot znanstveni termin pojavi v času francoske revolucije. Prvi je pojem uporabil in oblikoval grof Antoine L. C. Destutt de Tracy v krogu sodelavcev Francoskega inštituta leta 1796 za potrebe razširjanja razsvetljenske filozofije. Razumel jo je kot znanost o idejah, uporabno v praktični filozofiji, politiki in morali. Kasneje sta jo v razsvetljenskem krogu opredelila kot znanost, predvsem psihofiziolog Pierre J. G. Cabanis in filozof ter senzualist Etienne B. de Condillac. Po razsvetljenski opredelitvi je ideologija znanost, ki pomaga razlagati in analizirati delovanje človeške zavesti in njenih pravil, pomaga pri razumevanju politike in prava, hkrati naj bi bila uporabna pri vzgoji in izobraževanju (Sruk 1995: 129).

Sicer jo razumemo kot danost, ki spremlja človeštvo od njegovih začetkov, saj je vse zgodovinska in tako po Althusserjevih besedah nezavedno večna. Splošno uporabljamo pojem ideologije za razlago in analizo oblikovanja, razvoja in delovanja zavesti, idej, teorij in nazorov v družbi ter zgodovini (Sruk 1995: 129). Razumemo jo kot sistem idej določene družbene skupine, s katerim le-ta razlaga in potrjuje nazore in ureditev sveta oziroma družbe v katerem deluje (McLean 1996: 233).

Ideologija tako *"predstavlja imaginarna razmerja med posamezniki in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji"* (Althusser 1980: 64). Skozi zgodovino in preučevanje družbenih pojavov je po Erjavčevih besedah prevzemala podobe idolov, predsodkov in religij, predvsem pa se je vedno gibala na spoznavnem človeškem nivoju. Marx je prvi, ki je na znanstvenem področju premestil ideologijo iz spoznavnega na zgodovinski nivo. Takšno dojemanje ideologije je omogočilo njeno preučevanje skozi različne pojave v zgodovini glede na njihovo podobnost (Erjavec 1988). Navkljub zgodovinskemu pojmovanju ideologije moramo poudariti *"njeno ne le politično, pač pa širšo družbeno komponento, ki je bližja družbeni zavesti"* (Erjavec 1988:15).

"Marx je ideologijo poimenoval kot napačno, sprevrnjeno, izkrivljeno, popačeno zavest, odtrgano od svojih materialnih in družbenih korenin, kot golo razglabljanje in

19. 1) splošno: nauk o idejah kot samostojnih kategorijah, 2) v napoleonski Franciji sistem naziranja materialistične smeri, 3) v marksističnem pomenu: ideološka vrhnja stavba, tj. celotnost idej, predstav in pojmov, ki se izražajo v raznih oblikah družbene zavesti (politiki, morali, znanosti, religiji, umetnosti); ideologija se oblikuje iz socialnoekonomske osnove, a tudi sama dejavno vpliva na razvoj te osnove, 4) v ožjem pomenu: sistem idej, kategorij in vrednost kakega svetovnega nazora; fig. politična doktrina (Verbinc 1989: 279).

razlaganje in je predvsem stvar kapitala. Tako je ideologija v Marxovi shemi skupek idej, ki kot orožje služijo družbenim interesom" (Erjavec 1988:18). Vendar moramo opozoriti, da je to le en vidik Marxovega videnja ideologije kot družbene zavesti oziroma psihične produkcije. Ta vidik izpostavlja ideologijo predvsem kot negativno, saj izhaja iz napačnega zavedanja pri čemer ostanejo dejanske razmere skrite in neprepoznave (Sruk 1995: 129). Tako je za Marxa v tem kontekstu ideologija čista iluzija, sanje oziroma imaginarna konstrukcija (Althusser 1980: 64). Drugi Marxov vidik razume ideologijo kot teoretično zgodovinski pojem, ki pomaga pri analizi družbenozgodovinskega in političnega delovanja nekega razreda (gibanja, stranke, ipd.) (Sruk 1995: 129).

Kasneje je Marxovo razumevanje ideologije razvil predvsem Lenin. Izpostavlja predvsem odnos ideologije in umetnosti, ki ga prvi (sicer v politične namene) tudi opredeli. Lenin je ideologijo v svojih spisih *Kaj delati* prvič opredelil kot pozitivno dejstvo, kot socialistično ali proletarsko, ki je nasprotna negativni, meščanski oziroma kapitalistični ideologiji. Tako ideologija prvič postane zaželen družbeni element. Na tem mestu se pojavi zanimiv poudarek, saj *"se mora socialistična ideologija še oblikovati in tako ideologija ne obstaja sama zase, je produkt dela neke družbe"* (Erjavec 1988: 25). Pri tem pa moramo opozoriti, da je Lenin govoril o ideologiji v okviru (nastajajoče socialistične) države. Njegovo teorijo je znanstveno nadgradil Lukacs, ki je pri tem opredelil razredno zavest z nevtralno konotacijo ter potrdil njeno nezgodovinskost (Erjavec 1988). Kasneje je Fromm poskušal opredeliti ideologijo predvsem s pomočjo konceptov in metodologij psihoanalize in sociologije. Habermas pa je premestil ideologijo na polje moderne znanosti in tehnološkega napredka. Mannheim je na podlagi teh dognanj oblikoval razlikovanje med partikularno in totalno ideologijo (Sruk 1995: 129).

Razvoj preučevanja koncepta ideologij je tako prestopil na (znanstveni) nivo, ki je pomemben tudi za našo vpeljavo ideologij in umetnosti, predvsem s preučevanjem tega pojava, kot ga vidi Luis Althusser.

3.2. Luis Althusser

Althusserjev pristop k preučevanju ideologije je ponudil možnost umestitve koncepta na nivoje, ki niso omejeni zgolj s filozofskim pristopom, pač pa je tudi praktično

uporaben v različnih družbenih situacijah. Omogoča nam analizo mehanizmov in učinkov ideologij. Hkrati pa je njegov pristop zelo pomemben za naše preučevanje, saj uvršča umetnost v koncept ideologije. Kljub priznavanju ideološke vrednosti umetnosti avtorjev pred njim je bil Althusser tisti, ki je dojemal umetnost kot del ideologije, hkrati pa jo je dojemal kot ideologijo samo.

"Ideologija je predvsem praksa reprezentacije in je nujna za obstoj posameznika in družbene formacije, ki potrebuje poleg politične in ekonomske prakse tudi ideološko, ki se tako pojavi v drugačni vlogi kot v klasični marksistični shemi ekonomske baze in nadzidave" (Erjavec 1988:30).

Althusser zameji polje ideologije z državo, saj je le-ta enakovredna **državnemu aparatu**, katerega sestavni deli so **ideološki aparati države**. Pri tem poudarja, da je obstoj države smiseln le v primeru funkcije državne oblasti. V okviru tega deli aparate države na **represivne**; predstavniki so vlada, uprava, vojska, policija in sodišča in delujejo v javni sferi, ter na **ideološke** aparate države, ki jih predstavljajo specializirane institucije, ki delujejo v privatni sferi. Med ideološke državne aparate Althusser umešča verske, šolske, družinske, pravne, politične, sindikalne, informacijske in kulturne aparate. Ravno kulturni aparat je tisti, ki v svoji funkciji združuje umetnost in šport. Pri tem moramo poudariti, da oba aparata, tako represivni kot ideološki, **delujeta s silo**, le da je pri ideološkem le-ta **prikrita**. Poleg tega na nivoju ideološkega aparata poteka boj za oblast, saj lahko le znotraj tega opozicija izraža svoj upor. Althusser tako trdi, da *"so ideološki aparati države nujno kraj in razlog razrednega boja, ki se nadaljuje v aparatih vladajoče ideologije, kot splošni razredni boj, ki obvladuje družbeno formacijo"* (Althusser 1980: 87). **Tako državni aparat z uporabo različnih oblik represije zagotavlja pogoje za delovanje ideološkega aparata**. Pri tem ustvarja vladajoča ideologija ravnotežje med represivnim in ideološkim aparatom v skladu s svojo funkcijo (Althusser 1980: 56). Na tem mestu naj omenimo cenzuro, ki deluje na obeh nivojih državnega aparata in je ena ključnih ideoloških orodji pri prezentaciji umetnosti ter njeni ideološki funkciji. Seveda se je v času razvoja državnega aparata razvilo več oblik cenzure, največjo težo ima danes ekonomska cenzura.

Ob tem naj poudarimo, da Althusser ideologije ne postavlja v polje realnosti, ampak jo enači z nadzorom, tako si ljudje v ideologiji ne predstavljajo svojih realnih

eksistenčnih pogojev, svojega realnega sveta, **v ideologiji je predvsem predstavljeno njihovo razmerje do teh eksistenčnih pogojev** (Althusser 1980: 64). Tezo nadalje razlaga: *"v ideologiji ni predstavljen sistem realnih razmeri, ki vladajo med eksistenco individuumov, pač pa imaginarno razmerje med temi individui in realnimi razmerji, v katerih živijo"* (Althusser 1980: 68). Takšno dožemanje razmerja med imaginarnim in realnim lahko prenesemo na izkušnjo umetnosti, kjer skozi subjektiven pristop avtorja delo odraža neko realno stanje v družbi, saj skozi interpretacijo subjektivno doživljanje postane realnost.

Althusser na tem mestu razlaga ta razmerja: *"vsak subjekt, ki ima zavest in verjame v ideje, ki mu jih navdihuje ali jih svobodno sprejema njegova zavest, da mora ta subjekt delovati v skladu s svojimi idejami, da mora potemtakem v dejanje svoje materialne prakse vpisati svoje lastne ideje svobodnega subjekta"* in da: *"ideje človeškega subjekta obstajajo v njegovih dejanjih, oziroma morajo obstajati v njegovih dejanjih, če pa ni tako, mu ta ideologija posodi druge ideje, ki ustrezajo dejanjem, ki jih izvršuje"* (Althusser 1980: 68). S tem je Althusser opisal osnovno dinamiko, ki deluje med subjektom in ideologijo na način, ki nam omogoča različne interpretacije in primerjave v okvirih našega raziskovanja, ki se jih bomo lotili v analizi ideologij v nadrealističnem slikarstvu.

Pomembna kategorija Althusserjevih definicij je subjekt, ki ga v navezavi z ideologijo interpretira pozitivno in negativno, kot svobodno subjektiviteto:

"središče iniciativ, avtorja dejanja, ki bo odgovoren zanj in kot podrejeno bitje, podložno višji avtoriteti, potemtakem bitje, ki ni v ničemer svobodno razen v tem, da svobodno sprejme svojo podrejenost". To podrejanje pa nadalje razlaga kot: *"interpelacijo individua v (svoboden) subjekt, da se lahko (svobodno) podredi ukazom subjekta, da lahko torej svobodno sprejme svojo podrejenost, da potemtakem lahko kar sam realizira postopke in dejanja svoje podrejenosti. Subjekti so lahko samo skozi podrejanje in za podrejanje"* (Althusser 1980: 81).

V teoretični strukturi, ki jo postavi okoli ideologije, je tako subjekt vedno opredeljen skozi ideološki nivo. Tako pravi da *"je sleherna ideologija mogoča le prek subjekta in za subjekt in ima tako funkcijo ideološkega spoznavanja hkrati s funkcijo ideološkega nespoznavanja"* (Althusser 1980: 72). Oba pojma združi v naslednji tezi: *"sleherna ideologija interpelira s pomočjo delovanja kategorije subjekta konkretne individue v konkretne subjekte"* (Althusser 1980: 75).

Če povzamemo povedano, Althusser razlaga ideologijo kot *"zagotovilo za interpelacijo individuumov v subjekte, njihovo podrejanje subjektu, vzajemno prepoznavanje med subjekti in Subjektom in med subjekti samimi in navsezadnje vzajemno prepoznavanje samega sebe ter popolno jamstvo, da je tako prav in da bo vse dobro"* (Althusser 1980: 80). **Tako se "ideologije realizirajo v institucijah, v njihovih ritualih in njihovih praksah, tj. ideološkemu aparatu države"** (Althusser 1980: 82).

Erjavec povzema Althusserja: *"ideologija je večna, povsem tako kot nezavedno. Ideologija je vedno prisotni sistem in materija in s tem predpogoj vsakršne znanosti. Ideologija je sistem predstav (slik, mitov, konceptov), ki so nujne za zgodovinsko življenje družbe"* (Erjavec 1988: 31). Na tem mestu naj opozorimo, da ideologija združuje vse nivoje človeškega zaznavanja in ne zgolj vizualnih predstav. Tako ideologija kot sistem združuje vizualne, avditivne, kinestetične in druge dražljaje.

3.3. Claude Lefort

Po Erjavčevih besedah je Claude Lefort presegel Althusserjevo teorijo ideologije, saj znotraj ideološkega diskurza loči dve ravni, hkrati pa opredeli razredni boj, ki je pri Althusserju v ideologiji vseprisoten pojem, kot eno izmed zgodovinskih oblik. *"Ideološki diskurz je potemtakem drugotni diskurz, ki pod vplivom ideologije stremi k upodabljanju splošnega vedenja o realnosti kot takšni"* (Erjavec 1988: 35). Zato Erjavec pripisuje ideologiji moč, glede na Lefortova izhodišča tako, da **"se le-ta artikulira in reartikulira ne le kot odgovor na postavljeno 'realno', marveč navkljub učinkom njenega lastnega prikrivanja realnosti"** (Erjavec 1988: 33). Tako Lefortova teorija ne opravlja zgolj funkcije razvrščanja učinkov neke ideologije, pač pa omogoča dojetje realnosti skozi nova izkustva in vedenje, če je znotraj diskurza vzpostavljena dvojnost nasprotij in tako lahko ta osmislijo in uravnavajo dojetje posameznikov (Erjavec 1988).

Lefort opredeli ideologijo kot poskus reprezentacije univerzalnega skozi partikularnost vladajočega razreda, tako odraža institucijo družbenega skozi reprezentacijo produkcije, hkrati jo opira na znanstveno spoznanje in s tem omogoča interpretacijo realnosti. Tako *"je ideologija povezanost reprezentacij, katerih funkcija je ponovna vzpostavitev dimenzije družbe 'brez zgodovine' v samem središču zgodovinske družbe in je tako družbeno imaginarno v kapitalizmu"* (Erjavec 1988:

35). Zelo pomemben pojem znotraj tega je *"dvojni diskurz, katerega funkcija ideološkega diskurza je, da se razvija na način **afirmacije, determinacije, posploševanja, redukcije razlik** na način zunanosti glede na svoj predmet – in ki kot tak vedno implicira neko stališče moči, ki **nosi zagotovilo dejanskega ali navideznega reda ter strmi k anonimnosti, da bi pričal o neki resnici, ki naj bi bila vpisana v reči"*** (Erjavec 1988: 35). Tako je funkcija ideološkega diskurza trojna v smislu zakrivanja razrednih delitev, časovnih delitev ter zakrivanja in zanikanja delitev na vedenje in prakso (Erjavec 1988: 35).

Glede na te sklepe je v duhu časa Lefort oblikoval delitev ideologije v tri razrede glede na družbenopolitični sistem, v katerem deluje, in sicer je opredelil **buržuazno, totalitarno** in **nevidno ideologijo**. Buržuazna ideologija je tako prisotna predvsem v družbi 19. stoletja, zanjo pa je najbolj značilna težnja k univerzalnosti, skozi katero ideološki diskurz praviloma izraža večne in obče vrednote in stališča (Erjavec 1988: 36). Buržuazna ideologija se je tako izražala skozi več družbenih nivojev, Lefort našteva družino, šolo, podjetja, tovarne, sodišča ipd. Pri tem pa naj poudarimo, da je označeval ideje buržuazne ideologije kot transcendentne, vendar kljub temu dopuščajo opozicijo, ne da bi jo ta na kakršenkoli način ogrožala (Erjavec 1988).

Totalitarno ideologijo je Lefort umeščal predvsem v sisteme, kjer prevladuje birokratska družba, v sisteme komunizma in fašizma. Pri tem poudarja izginotje razlike med močjo in diskurzom. Tako se totalitarna ideologija poistoveti z močjo, predvsem pa njenimi nosilci. Pri tem ji najbolj služi konstrukcija sovražnika, s katerim jo tudi obvladuje, tako kot obvladuje tudi družbeni prostor. Sovražnik v totalitarni ideologiji ne pomeni nasprotnika, ampak opozarja na celovitost družbe. Tako se znotraj totalitarne družbe vedno oblikuje temelj, zbran okoli ene, množične stranke in civilne družbe, ki je njena nadgradnja. Tako totalitarna ideologija tudi zabriše ali pa vsaj poskuša zabrisati mejo med zasebno in javno sfero življenja, enako, kot skuša zabrisati mejo med posameznikom in družbo. Tako je totalitarna ideologija po Lefortovih besedah nadgradnja buržuazne, s to razliko, da implicira (nova) ideologija namen nekega središča, iz katerega se organizira družbeno življenje; *"središča, ki se prenaša z enega sektorja civilne družbe na drugega, ki pa v srcu aparata države zadržuje moč in vrednost"* (Erjavec 1988: 37).

Nevidna ideologija naj bi ponotranjila elemente buržuazne in totalitarne ideologije in naj bi se začela razvijati v zahodnih družbah v šestdesetih letih. Glavna funkcija nevidne ideologije je **legitimacija vzpostavljenega reda**. (Erjavec 1988: 37). Danes

po Erjavčevih besedah v zahodni družbi prevladuje drugačna zvrst ideologije, ki še ni jasno konceptualizirana. O njej je jasno predvsem to, **"da temelji na odnosih dominacije in moči, ki niso več jasno osrediščeni, da ideološki diskurz prevzema neposrednejšo vlogo legitimacije interesov skupin, dežel itd."** (Erjavec 1988: 37).

4. MODERNA UMETNOST IN IDEOLOGIJA

Umetnost je resnična – ne kljub svojemu ideološkemu bistvu, ampak prav zaradi njega (Houser 1980: 164).

4.1. Umetnost modernizma in ideologija

Razmerje med umetnostjo modernizma in ideologijo je dvosmerno, saj modernizem stremi k udejanjanju v ideologiji, v trenutku, ko mu to uspe, sam postane nosilec ideologije (Erjavec 1988). Ideologija tako v modernizmu postaja način družbenega delovanja prek umetniškega izražanja. Pri tem strogo deli med tistimi, ki se gibljejo znotraj nje in tistimi, ki jo zavračajo. Za umetnike znotraj ideologije je le-ta **zavezujoča** in večkrat **merilo selekcije** (med njimi), saj so tisti, ki je ne sprejemajo, označeni negativno in si v očeh v ideologijo vpetih umetnikov ne zaslužijo priznanja, navkljub estetski ali družbeni vrednosti njihovih izdelkov (Meško 2000). Glede na to je v modernizmu zelo pomembno na kakšen način izraža umetnik svoja politična stališča. Kadar jih je mogoče ločiti od same estetske vrednosti umetniškega dela, govorimo o propagandi²⁰, ko pa so umetnikova politična stališča neločljivo vdelana v umetnino, govorimo o ideologiji²¹. Tako o ideologiji v umetniškem delu govorimo zgolj takrat, kadar je: **"popolnoma vključena v estetsko strukturo in do kraja spojena s celoto umetniške tvorbe"** (Houser 1980: 152).

Poleg tega Meško navaja dva osnovna pogoja, ki ju morajo izpopolnjevati umetniki znotraj ideologije, v kateri delujejo: **"jasno morajo izraziti svojo privrženost pravi ideji in zagotoviti morajo vnaprejšnje priznavanje ugleda in moči izbranih"**

20. Houser označuje propagando kot tisto, ki razglašča, ugotavlja, razkazuje, pri čemer niso njene vrednote in zasluge nikoli vprašljive (Houser 1980: 153) in kot zavestno ponarejanje in namerno sprevrčanje resnice (Houser 1980: 160).

21. Houser ideologijo na tem mestu razlaga kot tisto, ki razpravlja, dokazuje in se pogaja za priznanje (Houser 1980: 153), pri čemer ni v vlogi čiste laži (Houser 1980: 160).

posameznikov, glavnih predstavnikov ideologije" (Meško 2000: 13).

Pri umeščanju umetnosti v koncept ideologije moramo poudariti dvojnost tega odnosa, ki ga Althusser opredeljuje podobno kot Houser, in sicer: **"umetnost ideologijo hkrati kaže in je njen sestavni del"** (Althusser v Erjavec 1988: 42). Tako umetniško delo že ob svojem nastajanju sledi konceptu, ki je hkrati umetniški in ideološki. Umetniško delo v danem kontekstu odraža družbena razmerja, kar pomeni, da umetniško delo (lahko) odraža razmerje med posameznikom in družbeno strukturo. Erjavec razlaga Althusserjevo tezo:

"ker je specifična funkcija umetniškega dela v tem, da da videti realnost obstoječe ideologije (katerikoli njenih oblik), tako da vzpostavi distanco do nje, mora umetniško delo nujno imeti neposredno ideološki učinek, zato so njegova razmerja do ideologije tesnejša, kot pri kateremkoli drugem predmetu, zato ne moremo razmišljati o umetniškem delu v njegovem specifično estetskem obstoju, ne da bi upoštevali privilegirano razmerje med njim in ideologijo, tj. njegov neposredni in neizogibni ideološki učinek" (Erjavec 1988: 42).

Glede na to lahko trdimo, da ima umetniško delo nujno tudi ideološki učinek, vendar je ta vedno odvisen od stališč njegovega opazovalca. Tako ideološka vrednost nujno razlaga, pojasnjuje in vrednoti družbena razmerja, kot jih vidi ustvarjalec umetnine. Kar ponovno zadovoljuje Houserjevo tezo o ideologiji. Pri tem se lahko navežemo na umetnost nadrealističnega slikarstva, ki to funkcijo nosi v sebi že zaradi same organizacije gibanja, ki teži k svoji družbeni aktivnosti. Tako so tudi vsi njegovi člani (aktivno) vpleteni v družbeno dogajanje, kar ključno zaznamuje njihovo umetnost.

Pri tem pa moramo osvetliti tudi Erjavčev kritiko Althusserjeve vpetosti v analizo umetniških del, ki jasno reprezentirajo ideološko sporočilo in se pri tem očitno zavedajo ideološkosti lastnega dela. Hkrati Erjavec priznava, da je umetnikova vpetost v umetniški koncept zaželena, saj zvišuje umetniški nivo, istočasno pa prav vpetost v ta koncept ponovno potrjuje ideološko sporočilo umetniškega dela. Erjavec opozori tudi na dvojnost tega učinka, in sicer na **doživeti** in **spoznavni** učinek umetnosti, ki razlagata kontekst in ideološkost umetniškega dela (Erjavec 1988: 43). Pri tem se učinka lahko izražata jasno ali prikrito, zgodovinsko ali nezgodovinsko (Houser 1980). Tako opazovalec skozi doživeti učinek umešča umetnino v lastne koncepte zaznavanja, skozi asociacije in čustva, ki mu pomagajo umestiti umetnino v njegov mentalni koncept zaznavanja sveta. Na tem mestu pa nastopi spoznavni

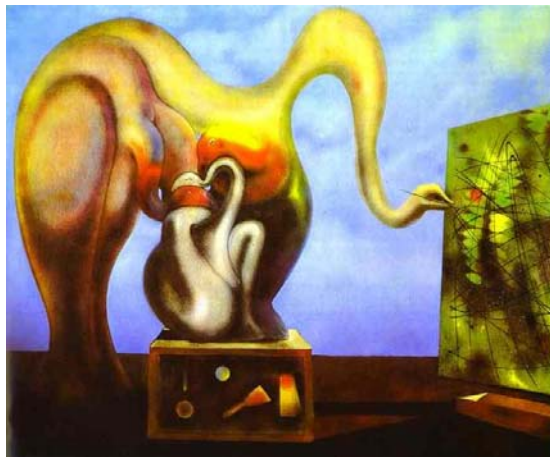
učinek umetniškega dela, ki zaznavo razlaga na načine, ki vrednotijo in opredelijo samo delo in njegovo sporočilo. To vrednotenje je, kot smo omenili (nujno) ideološko. Učinka umetniškega dela sta tako lahko v skladu s prevladujočimi družbenimi vrednotami, jim nasprotujeta ali jih kritizirata, odvisno od vrednot ustvarjalca umetnine.

To misel naj dopolnimo z dejstvom, da ima umetnost v svojem času lahko povsem drugačno ideološko kot tudi umetniško vrednost, saj vemo, da so predvsem novitete v umetnosti velikokrat sprejete z določeno (kritiško) distanco in da je vrednost umetniškega dela večkrat prepoznana kasneje. Poleg tega se spreminja tudi sama družbena funkcija in konzumacija umetnosti ter njene sporočilnosti. Nadrealisti so se močno zavedali pomena takšnega vrednotenja umetnosti, zato so že v svojih začetkih določili ideološke predpostavke gibanja. Hkrati so od članov gibanja zahtevali popolno podrejanje idejam in metodam, ki sta jih določila (Prvi oziroma Drugi) manifesta. Bolj kot estetsko vrednost umetniškega dela so tako cenili njegov koncept ter njegovo zmožnost razširjanja nadrealistične ideje.

Pri tem moramo opozoriti, da Erjavec vrednoti trajno umetniško vrednost kot lastnost umetnine, ki presega okvire ideološke opredeljenosti. Kljub temu poudarja, da ima umetnost množstvo funkcij, ki presegajo ideološko polje, saj so te funkcije integracijske in tako prevajajo družbeno imaginarne predstave v realnost. Zato se Althusser po njegovih besedah navezuje na delovanje ideologije, ki ima poleg integracijske vloge še legitimacijsko in razpršitveno. Pri tem opozarja, da te funkcije niso strogo ideološke, marveč se sporočajo prek nje. **Tako je umetnost znotraj ideologije v duhu časa svojega nastanka lahko opozicijska ali pa prevladujočo ideologijo vsaj razkriva, na kritičen ali nekritičen način** (Erjavec 1988).

5. IDEOLOGIJA IN NADREALISTIČNO SLIKARSTVO

"Znanstvene teorije in umetnostne stvaritve so več kot čiste ideološke tvorbe. Lahko so ideološko nabite, vezane na ideologije in z ideologijami utemeljene, vselej pa vsebujejo predstavitve in tolmačenja, odkritja in osvetlitve, ki so onkraj materialnega interesa" (Houser 1980: 162).



slika 5.1.
Ernst, Max (1942) Nadrealizem in slikarstvo (internetni vir 6)

Nadrealizem v slikarstvu raziskuje neznan svet podzavesti, stremi k upodabljanju fantazij in simbolov nezavednega. Pri tem se v kreativnem procesu poizkuša izogniti zavestnim omejitvam ter se posledično naslaja na princip avtomatizma (Boeckin in Sabartes 1957).

5.1.Uveljavitev nadrealističnega slikarstva

5.1.1. Nadrealizem in slikarstvo (*Le Surrealisme et la Peinture*)

V začetku nadrealističnega gibanja so njegovi člani dvomili v možnost obstoja nadrealističnega slikarstva, saj so bile metode in tehnike avtomatizma, kateremu so se zavezali nadrealisti v svojih temeljih, neprimerne za slikarsko ustvarjanje. Porajalo se je celo zavračanje možnosti obstoja nadrealističnega slikarstva, saj podob sanj in prividov niso povezovali z izrazno močjo umetnosti slikarstva. Odsotnost slikarstva so tako nameravali nadomestiti z novo nastalima medijema filma in fotografije ter z uličnimi predstavami in gledališčem (Alexandrian 1993).

Harmonična izrazna moč slikarstva se jim je v začetku zdela vse preveč navezana na estetske koncepte takratnega sveta, ki so ga v svojem temelju in navezanosti na avantgardna izročila zavračali. Nadrealisti so si želeli predvsem sliko, ki ne bi bila poustvarjanje realnosti, pač pa bi bila halucinacija, privid brez cenzure in teoretskih konceptov. Leta 1925 so svoje videnje slikarstva objavili v Bretonovem tekstu Nadrealizem in slikarstvo (*Le Surrealisme et la Peinture*) pod okriljem revije *La revolution Surrealiste*. Obravnaval je dela Picassa, Da Chiricoa, Ernesta, Raya ter Massona v dodatku pa še Miroja, Arpa in Tanguyja (Durozoi 2004).

Breton je s tekstom Nadrealizem in slikarstvo dokončno priznal obstoj nadrealističnega slikarstva. Vse nadrealistične ustvarjalce je v skladu z ideologijo gibanja pozval, naj ne iščejo navdiha v realnosti, naj ne poustvarjajo podob svojih priučenih vrednot, tehnik in stilov, marveč naj **poiščejo navdih v notranjem svetu ali v ustvarjanju le-tega**. Takšno metodo slikarskega iskanja navdiha in ustvarjanja je poimenoval **notranji model**. Označil ga je kot edini vir in smisel slikarskega upodabljanja (Alexandrian 1993).

Za prvega znanilca nadrealističnega slikarstva je Breton v svojem tekstu izbral Pabla Picassa. Verjel je, da lahko ravno on premaga okvire kubizma, katerega izrazne oblike je uporabljal pri svojem ustvarjanju (Durozoi 2004). Kljub navdušenju nadrealistov nad Picassovim slikarstvom ga večinoma ne prištevamo v skupino nadrealistov, saj je v svojem ustvarjanju ostal neodvisen in predan lastnim ciljem, ki so se gibali v polju raziskovanja kubističnega izročila (Alexandrian 1993).

Breton je nadaljeval z med nadrealisti zelo cenjenim Maxom Ernstom, ki je po njihovem mnenju presegel vse kolege in posegel po kozmopolitskem duhu, ki ga je izražal v močnem domišljijem jeziku in združevanju nezdržljivega. V tekstu je Breton De Chirica, ki sicer velja za začetnika nadrealističnega slikarstva, označili kot izdajalca, saj se je po njegovem mnenju vse pogosteje zatekal k upodobitvam realnosti (Durozoi 2004). Alexandrian izpostavlja prav De Chirica kot ključno osebo v začetku nadrealističnega slikarstva. Po njegovih besedah je ravno on tisti, ki je navdihnil člane gibanja z novimi idejami z nadrealističnim poudarkom in tako pripomogel k njihovem razširjanju in uporabi. V nadrealističnih krogih je bil visoko cenjen zaradi svojih idej, ki so presegale racionalni duh, predvsem po zaslugi študija nemških filozofov, med katerimi je največ pozornosti posvečal Nietzscheju. V tem duhu je oblikoval novo tehniko, imenovano metafizično slikarstvo (Alexandrian 1993).

Omeniti moramo tudi Massona, ki je sicer s svojimi eksperimenti močno presešel vse predhodne poizkuse v okvirih modernistične avantgardne umetnosti. Navdih je podobno kot De Chirico iskal v nemški filozofski tradiciji in izročilu romantike. Pomen iskanja filozofije in njenega izražanja v umetniškem delu, tako kot raziskovanja njenih izraznih meja, je zelo pomemben poudarek v naši analizi ideologije v slikarstvu. Saj sama želja umetnika jasno nakazuje na željo po izražanju idej oziroma ideoloških struktur skozi slikarsko upodabljanje.

Breton je v svojem tekstu obravnaval tudi Mirojeva dela, ki jih je označili za najbližje sanjskemu svetu, torej najbolj nadrealistična, vendar mu je očitali njegovo željo po slikarski neodvisnosti in željo po nevmešavanju gibanja v njegovo slikarstvo. To je bilo popolnoma v nasprotju z nadrealistično ideologijo, ki je bila za člane gibanja zavezujoča (Durozoi 2004).

Leta 1942. je Breton v izgnanstvu drugič izdal tekst *Nadrealizem in slikarstvo*. Ta izdaja je prinesla nov pogled gibanja na slikarstvo, saj le-to ni potrebovalo uveljavitve, ker je bil njegov obstoj v tem času že splošno priznan. Tokrat je bil poudarek na analizi del in na tem, kako izražajo ideologijo gibanja. Breton je veliko pozornost namenil avtomatizmu in psihološki vrednosti del ter razčlenil tako slikarske dosežke kot tudi moč skulptur, ki so nastale v času gibanja. Opredelil je tudi slogovni razvoj vse od kubizma, prek futurizma, dadaizma do, po njegovi besedah triumfalnega vstopa v nadrealizem (Durozoi 2004).

Prvemu tekstu je 13. novembra 1925 v galeriji Pierre sledila prva uradna nadrealistična razstava *La Peinture surrealiste* (Nadrealistično slikarstvo), na kateri so razstavljali Miro, Ray, Klee, Masson, Ernst, Picasso, Arp, Roy in De Chirico. V tem času je bila ideja nadrealističnega slikarstva še v povojih, razstavljenih dela pa so bila pod močnim vplivom predhodnih umetniških smeri oziroma slogov. Predstavili so 19 umetniških stvaritev, ki so jih tedanji kritični krogi raztrgali zaradi pretiranega intelektualizma in grafičnega jezika (Alexandrian 1993).

Nadrealisti so se kljub začetnemu zavračanju zavzeli za slikarsko umetniško ustvarjanje in 26. marca 1926 odprli nadrealistično galerijo. Galerijo so v duhu ideologije gibanja vodili in nadzorovali protagonisti gibanja na čelu z Bretonom. Na prvi razstavi v nadrealistični galeriji je razstavljal Man Ray sočasno z razstavo eksponatov primitivnih ljudstev. Cilj nadrealistične galerije je bil slediti smernicam, zapisanim v Nadrealizmu in slikarstvu ter razstavljeni in prodajati nadrealistično umetnost. Kljub relativni komercialni neuspešnosti je nadrealistična galerija v dveh

letih svojega delovanja gostila različne sprejeme, kulturne dogodke in bila središče delovanja nadrealističnega gibanja. Med delovanjem je gibanje v njenem okviru izdajalo številne publikacije, knjige in predmete. Zadnja razstava je bila predstavljena aprila leta 1928 (Durozoi 2004).

5.2. Slikarstvo nadrealističnega gibanja

Nadrealistično slikarstvo je zraslo, tako kot samo gibanje, na tradiciji avantgardnega dadaizma z dvema novima ključnima teoretskima elementoma, ki so ju vpeljali v upodabljanje: psihoanalizo in marksizmom. Marksizem se je pretežno odražal v družbenem delovanju gibanja, medtem ko **so tehnike psihoanalize ključno zaznamovale slikarsko upodabljanje**. Psihoanalitična metoda se je v slikarstvu odražala predvsem z uporabo tehnike avtomatizma. Le-ta je nadrealističnim ustvarjalcem omogočala umetniško upodabljanje ter iskanje motivov v podzavestnih vsebinah (Sproccati 1994). Pri tem so se ustvarjalci opirali na raziskovanje Freudovih teorij, metod in tehnik, pri čemer so izpostavljali predvsem analizo in eksperiment. Poudariti moramo, da nadrealisti v psihoanalizi **niso iskali pomena** ali razlage podzavestnega, ampak poetično bistvo, ki bi vodilo v osvoboditev duha (Klingshor – Leroy 2004).

Kot smo že omenili, za začetnika nadrealističnega slikarstva štejemo De Chirica, ki je s svojo edinstveno metodo metafizičnega slikarstva (pittura metafisica) v okviru modernizma posegel v upodabljanje in predstavljanje drugačne realnosti ter oddaljevanje od nje. Tako vse od začetkov nadrealističnega slikarstva velja poudarek **umetniškemu upodabljanju in iskanju sanjskih podob**. V večnem iskanju sanjskega so se nadrealistični ustvarjalci navezovali predvsem na Freudovo simboliko sanj (Semenzato 1991). Z razumevanjem in upodabljanjem te simbolike so se zavezali tudi iskanju **novega razumevanja umetnosti**. Pri tem je bila ključna komponenta upodabljanja želja po približevanju družbenim in literarnim problemom. Opirali so se predvsem na poezijo Rimbauda, Lautreamonta in Mallarmeja (Klingshor – Leroy 2004).

Nadrealistični ustvarjalci so si prizadevali poustvarjati prvinskost in svežino, ki temelji na trenutnem dojetanju umetnine (Boeck in Sabartes 1957). Iskali so skrito bistvo - bistvo čudežnega in magičnega. Iskanje tega bistva so si zadali za cilj svojega upodabljanja, pri čemer so navdih med drugim iskali predvsem v romantiki,

simbolizmu, nihilizmu ter prozi Markiza de Sada. Pri tem naj omenimo, da je navezovanje na Markiza de Sada ustrezalo temeljnim zahtevam po erotiki, nekonvencionalnosti ter prvinskem duhu, ki so se izkazovali v instinktivnih impulzih nadrealističnega upodabljanja (Sproccati 1994).

Velik pomen erotičnih podob s psihološkimi ozadji ali erotičnosti podob lastnih izkušenj ustvarjalcev lahko navežemo na nadrealistična izhodišča, ki imajo svoje temelje v psihoanalizi. Ta se v svojem raziskovanju večkrat navezuje na spolnost ter človeška občutja in doživljanja le-te. Hkrati pa erotičnost nadrealističnih slikarskih upodobitev (na nezavedni ravni) ruši tedanje družbeno moralne omejitve čistosti in visokega vrednotenja tradicionalnega krščanskega duha v družbenem in družinskem življenju.

Nadrealistično slikarstvo je tako izražalo **potrebo po uničenju in razbijanju vrednot** ter tudi samih podob in predmetov, ki odražajo realnost. Kar jih vodi v raznovrstne poizkuse ustvarjanja preobrazb predmetov, živali in človeških podob. V slikarstvu se tako pojavijo presenetljive podobe, ki združujejo nežive predmete v figure. Enako kot v pravljicah, pripovedkah in mitih se lahko v nadrealističnem slikarstvu figure svobodno preobrazijo v karkoli. Pri tem ima ustvarjalec absolutno svobodo, ki mu daje zadovoljstvo in neomejeno kreativnost, zato lahko z večjo lahkoto preobraža podobe realnosti v skladu z lastno domišljijo. V nadrealističnem slikarstvu je močno prisotna tudi modernistična tendenca po upodabljanju in uporabi organskih oblik in tehnoloških stvaritev, kar ponazarja rast in razvoj človeštva. To se je v času gibanja zelo močno odražalo v tehničnem in znanstvenem napredku (Boeck in Sabartes 1957).

Tako so **naključnost, neskladnost in erotičnost** postale ključne prvine nadrealističnega slikarstva. Pri tem so velik del navdiha črpali tudi iz otroških spominov in izkušenj (Bischoff 1994). Kar lahko ponovno navežemo na psihoanalizo, ki pripisuje velik pomen izkušnjam iz otroštva. Hkrati lahko iščemo povezave z otroškim in nadrealističnim upodabljanjem na nivoju neskladnosti in prvinskosti nadrealističnih del.

Poleg tega je v slikah prisotno iskanje harmonije med človekom in naravo, pri čemer navdih črpajo predvsem iz umetnosti prvotnih, primitivnih ljudstev. Zato se je med njimi razvil tudi poseben odnos do (lastnih) nadrealističnih stvaritev, saj so po njihovem prepričanju nosile vrednost izročil kultur, ki so bistveno bolj v stiku s človeško zavestjo kot zahodna družba. Tako so v svoja dela vnašali predelane

vsakdanje podobe in predmete skozi nezavedno, pri čemer so se večkrat subtilno **navezovali na družbeno kritiko**. Zato so v nadrealističnih delih biblijski in mitološki prizori kot elementi slik večkrat upodobljeni skozi optiko profalnega in banalnega, ki teži k očiščenju zahodne tradicije umetnosti. Pri tem je prisotna močna želja po ustvarjanju prostora za nove načine dojemanja realnosti tako v umetnosti kot družbi, ki bi omogočila spremembo (družbene) zavesti. Nadrealistične podobe so tako polne simbolov, ki so lahko univerzalni ali značilni za posamezne umetnike in njihove življenjske izkušnje (Bischoff 1994).

Tako so nadrealisti odločeni tudi s pomočjo slikarstva razvozlati uganko skritih pomenov in notranjih glasov, ki so po njihovem prepričanju ostali skriti zahodni kulturi. Kljub temu pa so večkrat svoj navdih in tudi same motive iskali v klasičnih delih zahodnoevropske umetnosti. Dela in študije flamskih mojstrov, italijanskih renesančnih umetnikov so bila za izhodišče številnih del, predvsem Miroja in Picassa. Upodabljali so jih skozi optiko domišljije in z uporabo novih tehnik ter jih pretvorili v abstraktnost (Bischoff 1994).

5.2.1. Nadrealistično raziskovanje slikarskih omejitev

Zaradi želje po udejanjanju novih nivojev zavedanja so številni nadrealistični umetniki oblikovali svoje lastne metode ustvarjanja. Tehnikam slikanja na platno z uporabo različnih materialov in kombiniranja z različnimi predmeti in litografiji, so tako dodali še tehnike kolaža in fotaža (*frottage*)²² (Klingshor – Leroy 2004). Novi tehniki sta združili več različnih elementov v skladno celoto. Kolaž in fotaž sta kot celoti, sestavljeni iz več različnih delov, in komunicirata enotno skupno sporočilo. Opisani tehniki je v nadrealistično slikarstvo vpeljal Max Ernst, ki ju je pogosto uporabljal tudi v svojem ustvarjanju (Alexandrian 1993). Pomembna iznajdba je bila tudi Duchampov koncept *ready-made*²³, ki je nosil nadrealistično sporočilo v svoji ideji, saj je z uporabo predmetov množične proizvodnje želel uničiti edinstvenost umetniških izdelkov (internetni vir 7).

Kljub raziskovanju samih slikarskih tehnik so nadrealisti posvečali veliko pozornost predvsem **eksperimentiranju s psihološkimi mehanizmi**, ki so jim pomagali pri

22. Metoda oblikovanja, pri kateri s pomočjo barve, oglja ali svinčnika in drgnjenja na papir odtisnemo podobo predmeta (internetni vir 5).

23. Vsakdanji predmet, izbran in oblikovan kot umetniško delo (internetni vir 7).

ustvarjanju. Omenili smo že De Chircovo metodo metafizičnega slikarstva, najbolj odmevno paranoično-kritično metodo pa je razvil Dali. Ta metoda je omogočala umetniku, da se je spopadel z lastnimi strahovi, iracionalnost nerazložljivih podob je predelal z logiko in racionalnimi mehanizmi v umetniško delo (Perera – Rodriguez 2000).

Raziskovanje psiholoških metod ter vidikov ustvarjanja za potrebe upodabljanja je ena bistvenih značilnosti nadrealističnega slikarstva, ki se ponovno navezuje na koncepte psihoanalize, ki je nadrealističnim ustvarjalcem bila izhodišče za ustvarjanje.

5.2.1.1. Prosta asociacija

Tehniko proste asociacije so se nadrealistični slikarji dokopali do nezavednih vsebin in neverjetnih povezav, ki so jim omogočale upodobitve nadrealnega. Tehniko proste asociacije sta prva uporabila Ernst in Masson. Sicer so jo uporabljal za iskanje motivov ter združevanja nezdržljivega (Mink 1993). Pri tem so si pomagali tudi s spodbujanjem sanjskega stanja ali halucinacij. Cilj je bila upodobitev idej in podob, pri čemer je bila domišljija popolnoma svobodna. Ta svoboda se je navezovala tudi na željo po popolni svobodi duha (Perera – Rodriguez 2000).

Večkrat so prosto asociacijo združevali s poezijo. V združevanju različnih umetniških oblik, tehnik in končno tudi predmetov so videli moč poetične globine. Bolj ko so bile asociacije oddaljene, neobičajne, večjo poetičnost in dramatičnosti so jim pripisovali. Metoda proste asociacije je ustrezala predvsem tehniki kolaža in *ready-made* (Klingshor – Leroy 2004).

5.2.1.2. Avtomatizem

V nadrealizmu umetnik avtomatizem opredeljuje kot potrebo, ki omogoča kreativnost, in izhaja iz globin nezavednega, sanj ali prividov in (istočasno) kolikor se le da izključuje kritičen um (Klingshor – Leroy 2004: 8). Pri tem so se nadrealisti oprli le na praktične preizkuse, ker tradicije avtomatičnega slikarstva ni bilo. Tehnika avtomatizma ter njena uporaba v slikarstvu je zelo težavna, kar se odraža predvsem v težavah pri hitrosti risanja in upodabljanju samih form. Zato so prenekateri ustvarjalci to prakso po začetnem navdušenju v glavnem opustili (Alexandrian 1993).

Z avtomatizmom so podobno kot s prostimi asociacijami želeli poustvariti vtis poetičnosti. Lepoto so tako začeli iskati v vsakdanjih stvareh, prepuščanju naključjem (v ustvarjanju) in doseganju presenetljivega. Pri tem so se naslonili na fantazijo in otroško dožemanje sveta ter otroško igro. Tako so tudi avtomatizem dojemali kot otroško igro, ki jim bo omogočila dostop do čudežnega in naključnega. Z njim so tako premagali omejitve slikarske estetike in z njo povezanih pravil kompozicije, perspektive... Avtomatizem je močno vplival na vpeljavo abstrakcije, ki pa je že napovedovala nov slog v umetnosti (Perera – Rodriguez 2000).

5.2.2. Razmah in predstavnost nadrealističnega slikarstva

Po letu 1930 se je nadrealistično slikarstvo utrdilo, predstavljalo je enega izmed vitalnih delov gibanja. Večina članov gibanja je ponotranjila tehnike, s katerimi je eksperimentirala, hkrati je nadrealistično slikarstvo preraslo v silo z družbenim sporočilom, uprtim v pozitivne cilje (Alexandrian 1993).

Februarja 1930 je nadrealistično gibanje priredilo razstavo kolažev v Goemanovi galeriji, kjer so bila predstavljena dela Arpa, Braqa, Dalija, Duchampa, Ernsta, Grisa, Miroja, Magritta, Man Raya, Picabla, Picassa in Tanguya. Ob tej priložnosti je Aragon napisal *La Peinture au défi*. V tekstu je opredelil razmerja nadrealizma do realnosti, slikarstva in umetniškega ustvarjanja: "*odnos, ki je povezan s čudežnim prek zanikanja realnosti, je v svojem bistvu estetske narave, čudežno je vedno materializacija moralnega simbola, ki je v popolnem nasprotju z moralnostjo sveta, v katerem je nastalo*" (Aragon v Durozoi 2004: 199). S to pozicijo je zavrnil meščansko moralo glede odnosa do čudežnega in magije ter poudaril nujnost odcepitve od meščanske miselnosti v zameno za doseganja nadrealnega, ki je dostopno prek interpretacije sanjskih podob, norosti in poezije. Njihove podobe se po njegovem mnenju skrivajo v virtualni realnosti, ki človeštvo določa z mehanizmi domišljije. Hkrati pa je bil *La Peinture au défi* poklon in vzpostavitev umetnikove osebnosti v smislu lastnega in splošnega razvoja umetnosti. Tako je po njegovem mnenju umetnost skrenila s smeri elitizma ter postala dostopna vsem. V sestavku se je naslonil tudi na samo razstavo, v navezi s tem je poudaril, da je bistvo predstavnosti v plastičnosti, ter z odobravanjem sprejel tehniko kolaža, ki naj bi bila bistveno manj prestižna in hkrati sledi ideji nadrealističnega ustvarjanja (Durozoi 2004).

Leta 1933 so v galeriji Pierre Colle razstavili slikarska dela skupaj s skulpturami, ki so jih sami poimenovali nadrealistični predmeti. Večina nadrealističnih ustvarjalcev je dajala velik poudarek tem predmetom, saj so bili materializacija njihovih sanj, necenzuriranih želj in prividov. Poleg vizualnih eksponatov so razstavili rokopise pesniških del, tako so ponovno združili več različnih oblik umetniškega izražanja. Razstava je pomenila prehod od individualnega ustvarjanja h kolektivnemu delovanju, hkrati so se na njej predstavili novi pripadniki gibanja (Durozoi 2004).

Navdušenju nad nadrealističnimi predmeti je sledila še ena razstava v letu 1936, ki jo je pripravil Breton. Hkrati z umetniškimi deli je skupina v več kategorijah razstavila predmete, ki so jih imenovali naravni predmeti, to so bili eksponati z vzhodnega sveta, Oceanije in Amerike, minerali, živali, rastline, najdeni predmeti, deformirani potrošniški predmeti ipd. S povezovanjem umetnosti in realnosti so želeli prikazati svoje videnje sveta, ki se kaže skozi evolucijo predmetov. Verjeli so, da se umetniška vrednost skriva tudi v najbolj banalnih predmetih in stvaritvah (Durozoi 2004).

25. maja 1933 je začelo izhajati glasilo *Minotaure*, v okviru katerega so predstavljali umetniške stvaritve nadrealističnih ustvarjalcev: Raynala, Reverdyja, Massona, Leirisa, Crevela, Dalija, Lacana, Tzare, Eduarda in Bretona. Občasno so sodelovali tudi drugi priznani umetniki, kot na primer Derain, Francisco Boreas in Matisse. Glasilo je bilo prelomno za delovanje gibanja zaradi svojega načina komunikacije, ki je naslavljalo publiko, ki so jo nadrealisti sicer prezirali. Glasilo je pritegnilo meščansko publiko, ki se je zanimala za umetnost, tako je nadrealizem dosegel kroge, ki jih štel med svojo ciljno publiko. Po besedah Tzare je izgubil svojo revolucionarnost, politično in ideološko moč, vendar moramo poudariti, da je ravno s tem prebojem v akademskih krogih utemeljil svojo umetniško vrednost. V tem času so nadrealisti veliko pozornost posvečali Picassu, ki sicer ni bil član nadrealističnega gibanja, je pa veliko sodeloval in soustvarjal pri projektih, ki so ga osebno zanimali. Veliko se je posvečal skulpturam, vendar nikoli ni zapustil slikarstva, ki ga je Breton v tem času primerjal s poezijo oziroma ga je opredeljeval kot poezija vizualne podobe (Durozoi 2004).

6. maja 1931 je gibanje odprlo *Exposition coloniale* ali Kolonialno razstavo, ki je bila ključnega pomena za prepoznavnost gibanja, pritegnila je 8 milijonov obiskovalcev iz Francije in tujine. Na razstavi so poleg nadrealističnih del ponovno razstavili zbirko predmetov iz bivših kolonij, saj so visoko cenili primitivno umetnost. V njej so videli izvor moderne umetnosti in povezavo med človekom, duhom in sanjskim svetom.

Sledila je prodajna razstava *La Verite sur les colonies* (Resnica o kolonijah), kjer so razstavili dela iz Oceanije, Afrike in Amerike. Navduševali so se tudi nad sovjetskim prispevkom, ki je predstavljal posledice carizma v Rusiji (Durozoi 2004).

Leta 1934 so belgijski nadrealisti v sodelovanju s francosko skupino, zbrano okoli glasila *Minotaure*, organizirali prvo mednarodno slikarsko razstavo v Bruslju. Organiziral jo je Editions Skira, ki se je lotil priprave razstave s širšim konceptom, saj je v okviru nadrealistične razstave v ločenih prostorih iste galerije na ogled postavil tudi nenadrealistična dela Braqa, Aristida Maillola, Matissa in drugih. Na zaključni dan razstave je Breton nagovoril občinstvo z nadrealistično vizijo, ki zapoveduje **popolno predanost intelektualcev in umetnikov osvobajanju človeštva, ne glede na ideološke omejitve ali strankarsko pripadnost**. Opozoril je tudi na neobstoj delavske umetnosti in na fašistično grožnjo, ki je v tistem času postajala vse hujša (Durozoi 2004).

Leta 1936 so v Londonu priredili Mednarodno nadrealistično razstavo, ki je združevala več kot šestdeset umetnikov, ki so zastopali 14 držav. Ob odprtju razstave so veliko pozornost namenili teoretični platformi nadrealističnega gibanja, nezavednemu in družbeni situaciji tedanjega časa, hkrati so predstavili tudi literarno dejavnost gibanja. Januarja 1938 so v Parizu v galeriji Des Beaux - Arts organizirali mednarodno razstavo, ki je zajemala celostno uporabo prostora kot sredstvo umetniškega izražanja. Kljub splošni nenaklonjenosti gibanju so razstave postajale vse odmevnejše s svojo šokantnostjo in inovativnostjo. Bile so prostor, kjer so se srečavali najrazličnejši posamezniki, od umetniških kritikov do družbene smetane, ki je začela dojemati gibanje kot modno muho in priložnost za družbeno udejstvovanje. Nadrealisti so zasnovali razstavni prostor tako, da je vodil skozi ulice, ki so imele zanje neki pomen, veliko je bilo tudi namišljenih, ob njih pa so bili nadrealistični znaki ter lutke, ki so ponazarjale umetnike prisotne na razstavi. Ulice polne lutk, so vodile do osrednjega razstavnega prostora. Temačna atmosfera (glasbena spremljava je ponazarjala korakanje nemške vojske ob učinkih strel) je napovedovala prihajajočo grozoto druge svetovne vojne. Razstava se je nato v zmanjšanem obsegu preselila v Amsterdam in nato v Haag (Durozoi 2004). V tem obdobju se je revolucionarnim idejam gibanja pridružila tudi magija. Oba pojma je gibanje začelo dojemati kot svoj smisel in pot k ustvarjanju zelenega mita, pri tem naj bi jim bil v pomoč pesniški navdih (Alexandrian 1993).

Breton je 1939. leta napisal sestavek o zadnjih trendih v nadrealističnem slikarstvu, poudarjal je vrnitev k avtomatizmu ter željo pa preseganju slikarskih omejitev upodabljanja tridimenzionalnega sveta. Iskanje novih prostorov in dimenzij, ki so jih iskali predvsem v nezavednem in domišljijem svetu, je bilo po njegovem mnenju bistveno za razvoj nadrealističnega slikarstva (Alexandrian 1993).

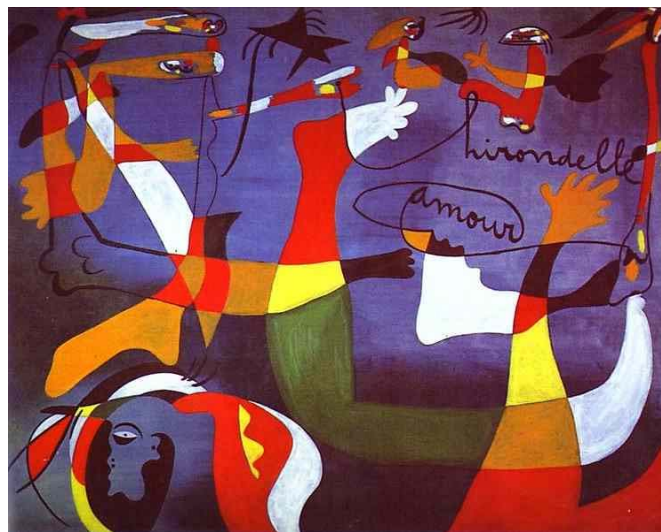
Kot smo že omenili je večina nadrealistov med vojno emigrirala v Združene države, kjer so v predvojnem času le občasno razstavljali. Edina samostojna razstava Maxa Ernsta je bila organizirana 1935. leta, sicer so nadrealisti pred tem že razstavljali v okviru razstav v muzeju moderne umetnosti (MOMA) v New Yorku in drugod po Združenih državah. Med vojno so priredili razstavo Artists in Exile, ki je bila posvečena izključno nadrealističnim delom. Namen razstave ni bil približati nadrealizem ameriški publiki, pač pa utemeljiti in potrditi svoj obstoj. Razstavo je spremljala objava prve študije o nadrealizmu First paper of Surrealism, ki jo je napisal Breton. V študiji se je poglobil v raziskovanje mitov o nadrealizmu in v njem, ki so bili po njegovem mnenju ključni za njegov razvoj in obstanek (Klingshor – Leroy 2004).

Ob tem moramo poudariti celotno predstavnost nadrealističnih razstav, ki so zajemale vse aspekte umetniškega ustvarjanja in bile zabeležene tudi na filmski trak. Ob odprtju razstav so občinstvo vedno nagovorili predstavniki gibanja, jih opozorili na svojo družbenopolitično dejavnost in umetniško poslanstvo. Velikokrat so vključili tudi kostume, ki so jih nosili živi modeli med razstavo, oblikoval jih je predvsem Dali. Dali, tako kot večina nadrealistov, je na predavanjih večkrat sodeloval v kostumih, ki so podpirali idejo nadrealizma kot gibanja, ki temelji na podzavestnih vsebinah, ki se v realnosti odražajo brez cenzure. Takšna celotna zasnova razstav je bila ne samo noviteta v dokaj rigidnem meščanskem umetniškem okolju, ampak tudi ideološki element, ki so ga nadrealisti zelo dobro izrabljali za provokacijo in propagand oziroma širjenja svojih idej. Zaradi kontraverznosti in neodobravanja splošno sprejetih družbenih vrednot so se prireditve in razstave večkrat končale z incidenti in javnimi obsodbami, večkrat je posredovala tudi policija (Durozoi 2004).

5.3. Študija primera

5.3.1. Lastovka/Ljubezen

Bolj pomembno kot samo umetniško delo je pomembna njegov učinek. Umetnost je minljiva, sliko lahko uničimo, kar je pomembno, je njeno seme (Miro v Klingshor – Leroy 2004: 76).



Slika 5.3.1.
Miro, Joan (1934) Lastovka/Ljubezen (internetni vir 10)

Miro je svoje slike opisoval kot iskre duše, ki prikazujejo veselje bitji in simbolov (Klingshor – Leroy 2004). Veliko je eksperimentiral s pesmimi v sliki, kjer je pisana beseda neločljivo vdelana v umetnino. Tako slika Lastovka oziroma Ljubezen prikazuje prepletajočo se celoto figur in besed *amour* (ljubezen) ter *hirondelle* (lastovka), ki so razpete na jasnem modrem nebu, kot da bi jih zrisal let lastovke. Deli človeških teles, predvsem pa njihova razporeditev, tvorijo občutek prostega pada, kaotičnosti, odprtosti in svobode (Mink 1993: 59).

Združevanje različnih oblik umetniškega izražanja, kot so poezija in slikarstvo, je značilno nadrealistično ter popolnoma skladno z njihovo idejo iskanja novih izraznih metod in preseganja omejitev posameznih umetniških dejavnosti. Upodobitve različnih delov človeškega telesa, predmetov in živali, ki mejijo na abstraktnost, so značilne za nadrealistično upodabljanje, saj ustvarjajo občutek fantastičnosti in domišljjskega sveta. Sledijo psihoanalitičnemu modelu prostih asociacij, ki izključujejo razumske predstave in zavračajo omejitve klasične strukture slikarskega

dela. Hkrati pa konkretna slika vključuje simbole oziroma idejo svobode, ki jo predstavlja lastovka in tudi celotna struktura slike. Svoboda in ljubezen sta temeljni vrednoti nadrealističnega gibanja, po njihovi ideološki predpostavki obe vodita v osvoboditev duha. Tako lahko trdimo, da slika prek umetniških sredstev jasno izraža pripadnost nadrealizmu in njegovi ideologiji, predvsem v slogu in simbolih ter z idejami, ki jih predstavlja.

5.3.2. Guernica

"Španska vojna je napad reakcije zoper ljudstvo, zoper svobodo. Vse moje umetniško življenje pa ni bilo nič drugega kot neprestana bitka proti reakciji, proti smrti umetnosti. Le kako more kdor koli samo za trenutek pomisliti, da bi utegnil biti sporazumen z reakcijo in smrtjo? Ko se je začel upor, me je legalno izvoljena, demokratična republikanska vlada imenovala za direktorja Prada, mesto, ki sem ga takoj sprejel. S platnom, ki ga slikam in ki ga bom imenoval Guernica, ter v vseh mojih delih iz zadnjega časa povsem jasno izražam svoje zaničevanje vojaške kaste, ki je pahnila Španijo v morje bolečine in smrti" (Picasso v Brejc 1988: 39).



Slika 5.3.2.

Picasso, Pablo (1937) Guernica (internetni vir 8)

Guernica je najstarejše baskovsko mesto v Španiji, ki so ga leta 1937 v španski državljanski vojni uničile letalske sile pod vodstvom Francovih fašističnih sil. Picasso je videl uničenje mesta kot fašistični poizkus uničenja sveta. Tako je v svoji sliki izpostavil elemente trpljenja in popolnega uničenja. Podobe na sliki kričeče izražajo trpljenje in grozo, ki iščejo mitičnos in sledijo Picassovi želji po brezčasnosti resnice

dogodka v Guernici in ne zgolj k poustvarjanju zločina (Walther 2000). Kot smo omenili, Picasso ni bil član nadrealističnega gibanja, pač pa je nadrealizem vplival nanj od zunaj, iz njegovega izročila je jemal elemente s katerimi je lahko obogatil svojo umetnost (Boeck in Sabartes 1957). Tako z združevanjem različnih oblik poustvarja občutja dogodka – popolnega kaosa. Pol slike nemo molči, medtem ko druga polovica kriči v grozi uničenja. Slika nagovarja opazovalca s simboli, bik predstavlja brutalnost, konj je prispodoba ljudstva, upodobitev matere z mrtvim otrokom predstavlja nedolžne žrtve, padli bojevnik pa uničenje upora. Na sliki je tudi podoba rože – simbol, ki predstavlja upanje neobremenjeno s preteklostjo (Brejc 1988).

Guernica sicer ne velja za tipično nadrealistično delo, vendar s svojo vsebino in likovnimi elementi nakazuje velik nadrealističen vpliv. Kljub njegovemu nagibanju v kubizem vpelje številne simbole, združuje živalske in človeške podobe. Družbeno sporočilo umetnine močno obsoja fašizem, kar je tudi v času nastanka slike ena vodilnih idej nadrealističnega gibanja. Kritika pomora nedolžnih žrtev ter njihov prikaz skozi osebno optiko domišljije ustreza slikarskim zapovedim nadrealističnega gibanja, hkrati jo je njena izrazna moč povzdignila med ikone umetnosti 20. stoletja.

5.3.3. *Evropa po dežju II.*



Slika 5.3.3.
Ernst, Max (1940 –1942) *Evropa po dežju II.* (internetni vir 9)

Ime in podobe slike skrivajo v sebi preroško napoved podobe Evrope po drugi svetovni vojni. Ernst je začel ustvarjati serijo slik z apokaliptičnimi pokrajinami pred emigracijo v Združene države²⁴. Slika predstavlja močvirsko pokrajino, ki skriva v

sebi neštete podobe domišljijjskih bitji z veliko simbolno močjo. Pokrajina predstavlja Evropo po uničujočem viharju, ki jo je popolnoma predrugačil. Na sliki je mogoče zaznati simbolične elemente desetih božjih zapovedi, ki jih je Ernst v svojih delih pogosto upodabljal. Močan je motiv stare zaveze, ki upodablja ženske figure, kot stebre soli. Človeška podoba s ptičjo glavo predstavlja stražarja, ki varuje vola. Volova glava asocira na lobanjo, njegove noge so ukleščena v železne okove (Bischoff 1994).

Navezava s povojno podobo Evrope v Ernstovi sliki je zelo očitna, železni volovi okovi predstavljajo ujetost (omejenost) divje sile (npr. Nemčije). Stražar bdi nad njim kot zavezniške sile. Pokrajina spominja na porušena mesta, kjer se v votlinah oziroma ruševinah skrivajo podobe ljudi ali zgolj njihovi obrazi. Vse to pa preraščajo listi, ki dajejo upanje na nov začetek. Ernst je pri tem sledil domišljijjski predstavi sveta, združeval nezdržljivo in s pomočjo teh elementov dosegel ideološki učinek, ki je razlagal, pojasnjeval in opravičeval povojno ureditev Evrope. Kar zadovoljuje Houserjevo in Althusserjevo predpostavko o funkcijah ideologije v umetnosti.

Pri tem naj omenimo, da se je Ernst velikokrat zatekal k uporabi simbolov grške mitologije, ki kot taka predstavlja simbol znanstvenega in filozofskega dojetanja sveta in nas skozi klasično vsebino izobrazuje, hkrati pa utrjuje moč znanja, ki je ključna vrednota nadrealističnega gibanja. Biblijske simbole Ernst intepretira kritično, kar odraža nadrealistično distanco do verskih vrednot zahodne družbe, hkrati lahko v stražarju s ptičjo glavo iščemo povezave tudi z egipčanskimi miti, kar se ponovno navezuje na nadrealistično zanimanje za tuje, oddaljene kulture ter njihovo mističnost. Stražar lahko tako predstavlja tudi vhod v podzemlje, kjer bi vladala (temna) sila, če je ne bi ukleščila stražarjeva moč. V tem primeru lahko ta simbol razumemo kot (pre)moč racionalnega duha (nad nezavednim divjim – idom). Tako je celotna slika zelo močno prežeta z idejami nadrealizma in popolnoma ustreza njegovi zahtevi po iskanju čudežnega oziroma navdiha v fantastičnem svetu in notranjem modelu.

24. Evropa po dežju II je nadaljevanje upodobitve zemljevida Evrope po dežju I. (Bischoff 1994).

5.3.4. Geopolitični otrok opazuje rojstvo novega človeka

"Menim, da sem v svojem ustvarjanju povprečen slikar. Pomembna je moja vizija in ne kaj dejansko ustvarjam" (Dali v Klingsohr – Leroy 2004: 42).



Slika 5.3.4.
Dali, Salvador (1943) Geopolitični otrok opazuje rojstvo novega človeka (internetni vir 11)

Dali v svoji slikah prikazuje podobe na način nedefiniranih oblik, zmaličenih teles, prežetih s sadizmom in mazohizmom. Večkrat so prikazani erotični elementi ter sodomija. Dali se je večkrat zatekal k upodabljanju embrionalnih oblik človeškega telesa, ki ga povezuje z idejo rojstva. Hkrati pa je v njegovih delih močno prisotna krščanska simbolika, ki jo predeluje skozi lastno kritično dožemanje (Klingshor – Leroy 2004).

V tridesetih letih 20. stoletja je v svetu prevladovala geopolitična ideja, ki je močno vplivala na družbenopolitičen razvoj. Sledila je druga svetovna vojna, ki je premaknila vse do tedaj določene meje, tako ozemeljske kot mentalne. Slika tako prikazuje rojstvo novega človeka iz spreminjajočega se sveta. (Neubauer 1996)

Jajce v krščanski simboliki predstavlja kri, tako se nov človek rojeva iz krvi, ki polzi iz ameriške celine. Ovoj jajca prikazuje zemljevid sveta, celine polzijo s podlage, kar nakazuje na idejo premikanja meja. Solza polzi iz afriške celine, rojstvo zakriva grizeč baldahin. Telo novega človeka je skrčeno in izraža agonijo, želi si prebiti prožen ovoj jajca. Vse to pa opazujeta izstradana, vendar mišičasta ženska (Eva) in (njen) otrok.

Slika tako poustvarja grozeč občutek preobrazbe in ponovnega rojstva, ta ideja pa je zelo značilna za nadrealistično upodabljanje. Kljub temu, da je nadrealistično gibanje izključilo Dalija, je njegovo slikarstvo predvsem slogovno tipično nadrealistično. Simbolika v njegovih slikah močno izraža njegova stališča, ta pa delujejo ideološko in širijo njegov cinizem do družbenih vrednot.

5. 4. Ideologija v nadrealističnem slikarstvu

"Kaj mislite, kdo je umetnik? Imbecil, ki ima le oči, če je slikar, ali ušesa, če je glasbenik, da ima liro za vsa razpoloženja srca, če je pesnik ali celo zgolj mišice, če je bokser? Ravno nasprotno! Je politično bitje, neprestano vpet v svetovno dogajanje na katerega se odziva s vsem svojim bitjem, neglede ali je to dogajanje zanj srce parajoče, vznemerljivo ali srečno. Kako bi si sploh lahko nadel železno masko brezbržnosti in se oddaljil od življenja, ki ga je prejel kot bogastvo in ne izkazoval zanimanja za ostale ljudi? (Nobena) slika ni ustvarjena za dekoracijo hiš. Je instrument vojne - za napad in obrambo pred sovražnikom" (Picasso v Walther 2000: 70).

Nadrealizem si prizadeva udejanjiti ideološko sporočilo v umetnosti in tako prenesti lastno ideologijo prek umetnosti v družbeni prostor. Čeprav se je gibanje samo označilo za družbeno in je velik poudarek posvečalo družbeni aktivnosti, je bilo zelo dejavno in vplivno predvsem na področju literature in slikarstva, tako ga danes označujemo predvsem kot umetniško gibanje oziroma smer v umetnosti.

Gibanje je bilo glede na svoje literarno ozadje teoretično zelo dovršeno, to dejstvo se je odražalo v zelo jasno postavljenih ideoloških ciljih. Hkrati pa je (na področju slikarstva) gibanje zadovoljilo Huserjevo predpostavko o ideologiji v umetnosti, saj jo je popolnoma inkorporiralo v estetsko strukturo umetnine. Pri tem je strogo ločevalo ideologijo od propagande, ki jo je v umetnosti zavračalo in obsojalo njeno zlorabo. Tako nadrealistično gibanje razume umetnost kot eno od prioritarnih področij svoje revolucije. Razume jo kot sredstvo, prek katerega sporoča svoje ideje, ki vodijo v domišljjske in sanjske svetove, ti vodijo v osvoboditev duha ter njegovo preobrazbo, kar je tudi cilj nadrealistične revolucije.

Nadrealizem s svojo zahtevo po sanjskih, domišljjskih upodobitvah zaznamuje lastno umetnost. Nosilci ideologije postanejo umetniki sami, ki v svoje delo na humoren in

ciničen način vključujejo ideje in simbole, ki so univerzalni ali izhajajo iz izkušenj njihovih ustvarjalcev. Tako v svojih delih nadrealistični umetniki ohranjajo potrebno distanco do idej, ki so gonilo družbene realnosti. Ustvarjalci tako svobodno izražajo svoja občutja in stališča ter prek njih razlagajo svoj odnos do sveta.

Zato lahko potrdimo Althusserjevo tezo o odražanju družbenih razmerij v umetnosti in jo navežemo na slikarsko umetnost nadrealističnega gibanja, saj nadrealistični ustvarjalci skozi kritiko in lastne ideološke koncepte izražajo svoje videnje razmerij med posameznikom in družbeno strukturo. Hkrati pa samo dejstvo prikazovanja (prevladujoče) družbene ideologije z določeno distanco, kot trdi Althusser, nujno zaznamuje umetniško delo z ideološkim učinkom. Tako razumemo samo slogovno izraznost nadrealističnega gibanja kot izraz njihovega pristopa k umetnosti, torej tudi njihove ideologije. Trajna umetniška vrednost umetnine kljub temu preseže gole ideološke omejitve in po Althusserjevih opredelitvah pogled na značilne integracijske funkcije ideologije v umetnosti omogoči tudi razpršitveno in legitimizacijsko funkcijo le-te. Ti dve funkciji ideologijo prenašata prek prikritih mehanizmov, ki niso direktno ideološki, in sta zato (lahko) opozicijski oziroma kritični do prevladujočih družbenih vrednot.

Umetnost nadrealističnega slikarstva je tako zaznamovana že z opredelitvijo področij nadrealistične revolucije, saj je umetnost eno njenih ključnih področij, ki bo vodilo v premik duha in posledično v spremembo psihičnega dojemanja sveta. Umetnost bo tako pripomogla h končni spremembi družbenega in političnega reda.

Zato nadrealizem znotraj gibanja strogo ločuje med zagovorniki ideje gibanja in njenimi nasprotniki oziroma tistimi umetniki, ki izstopajo iz konceptov zapisanih v manifestih. Merila selekcije so pri tem, bolj kot samo umetniško delovanje, njihovo izražanje družbenih in političnih stališč v okviru politične aktivnosti.

6. SKLEP

Umetnost je odsev časa, prevladujočih družbenih idej in družbene realnosti. Tako je umetnost vedno nosila ideološko moč, ki je lahko očitna v obliki propagande ali pa prikrita, s funkcijami razlaganja, opredeljevanja ali kritike družbenih odnosov in njene strukture. Z razvojem moderne umetnosti so se v umetnosti pojavili koncepti, ki so tudi teoretično opredelili njeno družbeno vlogo, ki je neposredno povezana z ideologijo. Nadrealistično gibanje je v celoti ponotranjilo te koncepte, jih obogatilo z avantgardnim izročilom upora ter jih jasno izrazilo v svojem delovanju in ustvarjanju. Delovanje gibanja se je s spoštovanjem temeljnih značilnosti moderne umetnosti (reprezentacije, internacionalizacije in jezikovne prevlade) podredilo načelom, ki jih je le-ta zapovedovala. Nadrealizem se je sicer podredil modernističnemu konceptu ideologije, vendar je svoje delovanje nadgradil z vrednotami in dognanji avantgardnih gibanj, ki so se nanašali predvsem na družbeno kritiko.

Tako je gibanje sledilo zapovedi osvoboditve umetnika vseh teoretičnih in družbenih spon, hkrati pa je izpostavljalo družbeno spremembo kot svoj primarni cilj. Pri tem je gibanje avantgardno zapoved, ki je velevala spremembo družbe s pomočjo umetnosti, predrugačilo v skladu s svojo ideologijo ter je umetnost dojemalo kot sredstvo akcije, ki bo pripomogla k družbeni spremembi oziroma preobrazbi. Kljub temu je gibanje še vedno delovalo znotraj izročila umetnosti kot družbene prakse. Tako je za nadrealiste umetnost način družbene komunikacije, ki sledi predvsem idejam oziroma konceptom gibanja. Pri tem pa se resnica skriva v običajnih stvareh, ki jih ustvarja in doživlja vsakdo, vendar je njeno iskanje podrejeno zapovedim iskanja čudežnega in fantastičnega predvsem z mehanizmi, ki jih preferira gibanje in temeljijo na podzavestnih, sanjskih mehanizmih oziroma psihoanalitični praksi.

Znotraj nadrealističnega gibanja je tako umetnost enako kot v Althusserjevi teoriji razumljena kot ena od nosilk ideologije. Poleg tega je umetnost oziroma slikarstvo izraz nadrealistične ideologije, saj je slikarstvo oblika reprezentacije ideologije, ki je postala ena od nujnih in ključnih elementov delovanja gibanja. Glede na temeljne vrednote (ljubezen, znanje, sanje in revolucija) gibanja in njihovo zavezanost družbeni preobrazbi ter popolni svobodi predvsem mišljenja, se je znotraj vladajoče ideologije (v francoski družbi) oblikovala nadrealistična ideologija, ki je pomenila upor zoper vladajočo ideologijo. To se je odražalo v politični aktivnosti gibanja in njegovi družbeni angažiranosti, ki je opozarjala predvsem na krivične družbene situacije in

pozivala k spremembam. V slikarstvu je tako upodabljala predvsem simbolne upodobitve, ki jih je predelovala na ciničen in humoren način.

Na delovanje gibanja in njegovo slikarsko umetnost je zaradi očitnih nasprotij v prepričanju (francoska) država večkrat posegla s svojimi represivnimi in ideološkim aparati. Nanj je delovala s silo v obliki prepovedi, preganjanja in cenzure. Z ideološkim aparatom je poskušala marginalizirati gibanje (in njegovo delovanje) in ga označevala kot protidržavnega. Pri tem se je opirala predvsem na kritiške prakse umetnosti. Kulturni ideološki aparat (francoske) države je tako v začetkih gibanja zanikal njegovo legitimnost in pomen tako na umetniškem kot tudi družbenem področju. Kljub temu moramo priznati, da se je skozi razvoj gibanja njegova družbena vloga spreminjala, tako je družba sčasoma sprejela njegov obstoj in priznala umetniško vrednost nadrealističnih umetnin. Spreminjanje prevladujočega družbenega odnosa do umetnosti in družbene aktivnosti različnih gibanj je značila lastnost vladajoče ideologije, ki skozi integracijske in legitimizacijske funkcije sčasoma probrazi opozicijsko ideologijo skladno s svojimi idejami.

Kljub temu se je v nadrealističnem slikarstvu oblikovala moč in želja po izražanju lastnih idej, ki so se v skladu z organizacijo gibanja nanašali na temeljne vrednote gibanja, ki pa so se razlikovale od tedanje splošne družbene precepcije izraznosti v slikarstvu. Tako so nadrealistični ustvarjalci skozi svoje upodobitve svobodno izražali lastno videnje in dožemanje sveta, ki je bilo načelno opozicijsko in je težilo k iskanju in utrjevanju novih, drugačnih vrednot. Pri tem so bili, kot smo že poudarili, podrejeni ideološkim predpostavkam gibanja, tako je ideologija nadrealističnega slikarstva hkrati tudi priznavanje podrejenosti. Vendar ga obenem presega skozi ideje in slikarsko estetiko. Pri tem se nadrealistično slikarstvo opira na idejo novega, drugačnega, ki jo lahko zasledimo že v konceptu moderne umetnosti.

Nadrealistična ideologija se je torej jasno odražala v njihovem slikarstvu, ki ga v tem primeru lahko enačimo z ideološkim aparatom gibanja. S tem so nadrealisti presegli ideološke omejitve, ki so bile značilne za (francosko) družbo in umetnost oziroma slikarstvo, saj so stremeli k upodabljanju lastnih realnosti. Pri tem so uporabljali dognanja, do katerih so se dokopali z (lastnimi) raziskavami, in tudi znanstvene novosti, ki so se razvile v tistem času. Tako so mimo ideologije vladajočega razreda izražali stališča, ki so osveščala in klicala po predrugačenju sveta, pri tem pa so oblikovali značilen slog, ki ga danes razumemo kot edinstvenega in vrednega občudovanja.

7. LITERATURA

1. Dabkowska – Zydron, Jolanda (1996) Postnadrealizem kot pojav 'nadindividualnega' v umetnosti. *Anthropos* (XXIX) št. 3–4, 11–15.
2. Alexandrian, Sarane (1993) *Surrealist art*, London: Thames and Hudson Ltd.
3. Althusser, Luis, Balibar, Etienne, Macherey Pierre, Pecheux Michel (1980) *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
4. Berger, Aleš (1981) *Literarni leksikon, Dadaizem, Nadrealizem*. Ljubljana: Državna založba.
5. Bischoff, Ulrich (1994) *Ernst, Max: 1891–1976 : beyond painting*. Koln: Benedikt Taschen.
6. Breton, Andre (1979) *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala.
7. Brejc, Tomaž (1988) *Guernica: Eseji o slikarstvu, politiki in vojni*. Ljubljana: Delavska enotnost.
8. Boeck, Wilhem, Sabartes, Jaime (1957) *Pablo Picasso*. New York: Harry N. Abrams, 193–206, 225–240.
9. Clark, Toby (1997) *Art and propaganda in the twentieth century*. London: Calmann and King Ltd.
10. Colman, Andrew M. (2003) *Oxford dictionary of psychology*. Oxford: Oxford University Press, 70.
11. Debeljak, Aleš (1999) *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

12. Durozoi, Gerard (2004) History of the Surrealist movement. Chicago in London: The University of Chicago Press.
13. Erjavec, Aleš (1988) Ideologija in umetnost modernizma. Ljubljana: Partizanska knjiga.
14. Erjavec, Aleš (1983) O estetiki, umetnosti in ideologiji. Ljubljana: Cankarjeva založba.
15. Greenberg, Clement (1999) Moderno in postmoderno. Koper: Hyperion.
16. Gooding, Mel (1995) A book of surrealist games. Boston and London: Shambhala redstone editions.
17. Harris, Nathaniel (1996) Življenje in delo: Dali. Ljubljana: Mladinska knjiga.
18. Houser Arnold (1980) Umetnost in družba. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 150–186.
19. Imdahl, Max (2000) Delavci se pogovarjajo o moderni umetnosti. Ljubljana: Založba cf: Sorosov center za sodobne umetnosti.
20. Klingsohr – Leroy, Cathrin (2004) Surrealism. Koln: Taschen GmbH.
21. McLean Ian (1996) The concise Oxford dictionary of politics. Oxford: Oxford University Press, cop., 233.
22. Meško, Kiar (2000) Modernizem in estetika upodabljanja. Ljubljana: Samozaložba.
23. Meuris, Jacques (1994) Rene Magritte: 1898–1967. Koln: Benedikt Taschen.
24. Mink, Janis (2000) Duchamp: 1887–1968. Koln: Taschen.

25. Mink, Janis (1993) Miro: 1893–1983. Koln: Benedikt Taschen.
26. Neret, Gilles (2001) Dali: 1904–1989. Koln: Taschen, Zagreb: V. B. Z., cop.
27. Neubauer, Niki (1996) Dali: Življenje in delo. Ljubljana: Mladinska knjiga.
28. Perera – Rodriguez, Margarita (2000) Dali. Madrid: Susaeta.
29. Read, Herbert, Stangos, Nikos (1995) The Thames and Hudson dictionary of art and artists. London: Thames and Hudson.
30. Semenzato, Camillo (1991) Svet umetnosti. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 586–595.
31. Sruk, Vlado (1995) Leksikon politike. Maribor: Obzorja, 129.
32. Sproccati, Sandro (1994) Vodnik po slikarstvu. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 203–214.
33. Statt, David A. (1998) The concise dictionary of psychology. London and New York: Routledge.
34. Verbinc, France (1989) Slovar tujk. Ljubljana: Cankarjeva založba.
35. Ziff, Paul, Goodman, Nelson (1999) Umetnika: Kaj je to? Ljubljana: Založba cf: Sorosov center za sodobne umetnosti.
36. Žnideršič, Marko (1988) Leksikon. Ljubljana: Cankarjeva založba.
37. Walther, Ingo F. (2000) Picasso: 1881–1973. Koln:Taschen.

7.1. Internetni viri

1. <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>
2. <http://www.ieeff.org/surrealism.htm>
3. <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/whatsurr.html>
4. <http://surrealists.classifieds4u.co.uk/Breton/breton.php>
5. <http://www.answers.com/topic/frottage>
6. <http://www.abcgallery.com/E/ernst/ernst49.JPG>
7. <http://www.finesite.webart.ru/shocking/fountain-2.htm>
8. <http://home.planet.nl/~jjvanka/pics/guernica.jpg>
9. <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/748.jpg>
10. <http://www.abcgallery.com/M/miro/miro-4.html>
11. http://www.latifm.com/salvador_dali/salvador_dali_exhibition11.htm