ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μετάφραση του κειμένου:

**Notes on Two Women Surrealist Painters: Eileen Agar and Ithell Colquhoun**

**ΜΑΘΗΜΑ:** ΓΥΝΑΙΚΕΙΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΕΣ/ΑΠΟΥΣΙΕΣ ΣΤΙΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΕΣ

**ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ:** Σπυριδοπούλου Μαρία

**ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:** Γιαννούλη Ελισάβετ

**Α.Μ:** 5052201100051

**ΕΞΑΜΗΝΟ:** επί πτυχίω

Δεκέμβριος 2015

Αυτό το άρθρο, πρωτίστως, αφορά τη δουλειά δυο αγγλίδων καλλιτεχνών, της Eileen Agar και της Ithell Colquhoun, και θα εξετάσει συγκεκριμένα τη σχέση τους με τον Σουρεαλισμό. Επίσης, θα εγείρει, αν και σύντομα, κάποια ερωτήματα για τον ρόλο, ενεργό και ιδεατό, των γυναικών μέσα στον Σουρεαλισμό και την επίδραση που μπορεί να έχουν αυτές οι επικρατούσες συμπεριφορές πάνω στη δουλειά τους, όπως αποκαλύπτονται μέσα από την σουρεαλιστική προενασχόληση με την σεξουαλικότητα και τον ερωτισμό.

Ο Σουρεαλισμός έκανε μια καθυστερημένη αλλά θεαματική άφιξη στην Αγγλία με τα εγκαίνια της International Surrealist Exhibition στο Λονδίνο τον Ιούνιο του 1936 , δώδεκα χρόνια μετά δημοσίευση του πρώτου *Surrealist Manifesto* από τον André Breton, και την ίδρυση του “Surrealist Research Centre” στο Παρίσι. Πολλοί Άγγλοι ζωγράφοι ήταν ήδη ενήμεροι σχετικά με το κίνημα και είχαν δει σουρεαλιστικά έργα στο Παρίσι αλλά η επιρροή του αυτήν την εποχή έτεινε να διαχέεται σε έναν πιο γενικό μοντερνισμό που χρεώνεται κυρίως στο Picasso. Οι απόλυτα προσηλωμένοι καλλιτέχνες όπως ο Roland Penrose ανέπτυξαν στενούς δεσμούς με την παρισινή ομάδα και η Leonora Carrington άφησε την Αγγλία για να δουλέψει με τον Max Ernst στη Γαλλία, αλλά δεν υπήρξε ούτε εστίαση ούτε κατεύθυνση για τους συμπαθούντες του Σουρεαλισμού στην Αγγλία παρόλο που εμφανίστηκε κάποιο σποραδικό ενδιαφέρον από λογοτεχνικές κριτικές. Το 1935 ο David Gascoyne δημοσίευσε το *A Short History of Surrealism* το οποίο, γραμμένο με τη συμβουλή των Breton και Eluard και περιέχοντας ένα εξόχως επιλεγμένο τμήμα μεταφράσεων από γαλλικά σουρεαλιστικά γραπτά, βοήθησε να προετοιμαστεί ο δρόμος για την έκθεση.

Ακόμα και μετά την έκθεση, η σουρεαλιστική δραστηριότητα στην Αγγλία ήταν ανομοιόμορφη και μόλις το 1940 έγινε μια συντονισμένη προσπάθεια να ιδρυθεί μια ομάδα με καθορισμένους στόχους. Η ώθηση γι’ αυτό δεν ήρθε από τους προσανατολισμένους στο Παρίσι σουρεαλιστές αλλά από τον Βέλγο καλλιτέχνη και έμπορο E.L.T. Mesens με έναν σταθερό προσανατολισμό της ομάδας προς τους Βέλγους Σουρεαλιστές όπως ο René Magritte. Η « ιδιότητα του μέλους» της ομάδας είχε έντονες διακυμάνσεις. Μέχρι το 1940 ήταν αόριστη και προσδιοριζόταν μόνο με τη συμμετοχή σε σουρεαλιστικές εκθέσεις, υπογραφή φυλλαδίων ή συμπερίληψη σε κάποια σουρεαλιστική κριτική όπως το *Minotaure.* Τα ονόματα εμφανίζονται κι εξαφανίζονται γρήγορα. Μολονότι, είναι δυνατό να διακρίνουμε μια διαφορά ανάμεσα στα έργα εκείνων που εκθέτουν στην έκθεση του 1936 και εκείνων που επακολούθησαν. Με μερικές προφανείς εξαιρέσεις, όπως ο Roland Penrose, η παλιότερη γενιά των Άγγλων σουρεαλιστών εργάζονταν με αφηρημένο τρόπο. Μετέπειτα οπαδοί όπως οι Edith Rimmington, Conroy Maddox ή η Ithell Colquhoun ευνοούν είτε τον σχολαστικό, φαντασιακό ρεαλισμό ο οποίος καθιερώθηκε από τον Salvador Dali και τον Magritte σαν το κυρίαρχο σουρεαλιστικό στυλ από τις αρχές της δεκαετίας του ’30 ή δείχνουν την επιρροή των παράξενων τοπίων του Tanguy κατοικημένα με βιομορφικά αντικείμενα. Αυτό εν μέρει εξηγείται από το καθολικό ενδιαφέρον για όλη την μοντέρνα τέχνη του ενός από τους δυο επιλογείς για την ‘London Surrealist Exhibition’ του 1936, Herbert Read: στην αφηρημένη ζωγραφική και γλυπτική όπως και στον Σουρεαλισμό. Θεωρώ σημαντικό το γεγονός ότι η πρώτη μεγάλη γενιά σουρεαλιστών ζωγράφων, συμπεριλαμβανομένων των Miró και Masson και σε ένα μεγάλο βαθμό τον Arp, βρήκε ότι ο αυτοματισμός οδήγησε σε πιο ελεύθερες και πιο αυτόνομες μορφές, προς μια βιομορφική αφαίρεση. Όταν ο Breton επιβεβαίωσε τη σημαντικότητα του αυτοματισμού για τον Σουρεαλισμό το 1941, μετά την δεκαετία της κυριαρχίας της “ζωγραφισμένης με το χέρι ονειρικής εικόνας”, προσδιόρισε τον αυτοματισμό και το ‘Trompe l’oeil’ ως του δυο σαφείς και κύριους δρόμους μέσα στον Σουρεαλισμό.

« Ο αυτοματισμός…… παρέμεινε μια από τις δυο κύριες κατευθύνσεις του Σουρεαλισμού. […] Χωρίς προκατάληψη στις βαθιές επιμέρους εντάσεις που ο παραστατικός και λεκτικός αυτοματισμός φέρνει στην επιφάνεια και σε κάποιο βαθμό είναι σε θέση να επιλύσει, επιμένω πώς είναι ο μόνος τρόπος έκφρασης ο οποίος δίνει πλήρη ικανοποίηση στο μάτι και στο αυτί πετυχαίνοντας *ρυθμική ενότητα* αναγνωρίσιμη τόσο σε ένα αυτόματο σχέδιο ή κείμενο όσο σε μια μελωδία ή στη φωλιά ενός πουλιού. […] Στο πεδίο της τέχνης, το έργο τέχνης μπορεί να θεωρηθεί σουρεαλιστικό μόνο ανάλογα με τις προσπάθειες που έχει κάνει ο καλλιτέχνης να περικλείσει όλο το ψυχολογικό πεδίο ( στο οποίο το πεδίο της συνείδησης αποτελεί μόνο ένα μικρό τμήμα). Ο Freud κατέδειξε ότι σε αυτά τα ανεξιχνίαστα βάθη εκεί βασιλεύει η απουσία της αντίφασης, η χαλάρωση των εντάσεων λόγω συναισθηματικής καταστολής, η έλλειψη αίσθησης του χρόνου και η αντικατάσταση της εξωτερικής πραγματικότητας από μια φυσική πραγματικότητα υπακούοντας στην αρχή της ηδονής και μόνο. Ο αυτοματισμός μας οδηγεί σε μια ευθεία γραμμή προς την περιοχή αυτή. Ο άλλος διαθέσιμος δρόμος στον σουρεαλισμό ώστε να πετύχει τον στόχο του, τη σταθεροποίηση των ονειρικών εικόνων στο είδος της εξαπάτησης της νεκρή φύσης γνωστή ως *trompe l’ oeil* ( και η ίδια η λέξη εξαπάτηση προδίδει την αδυναμία της διαδικασίας), έχει αποδειχτεί μέσω της εμπειρίας πως είναι πολύ λιγότερο αξιόπιστη και ακόμα παρουσιάζει πραγματικούς κινδύνους να χάσει ο ταξιδιώτης τον δρόμο του συνολικά».

Η Eileen Agar ήταν η μόνη επαγγελματίας γυναίκα ζωγράφος που εκθέτει στην ‘International Surrealist Exhibition’ το 1936. Ο Roland Penrose και ο Herbert Read ήταν αυτοί που επέλεξαν τους καλλιτέχνες γι’ αυτό και ξόδεψαν τους μήνες πριν τον Ιούνιο επισκεπτόμενοι στούντιος. Η επιλογή δεν βασιζόταν σε πολύ αυστηρά κριτήρια. Ο Breton υπήρξε πάντα ο κριτής του οπτικού Σουρεαλισμού στη Γαλλία και παρόλο που ήταν ξεκάθαρα όχι δύσκολο με τον Σουρεαλισμό να αναγνωρίσει ορισμένες τεχνικές όπως η αυτόματη σχεδίαση, το frottage ή η decalcomania, το να περιορίσει τον Σουρεαλισμό σε τεχνική δεν ήταν ποτέ η πρακτική του Bretton. Αφού δεν ήταν αυτό μια αυστηρή απαίτηση, πολλοί Άγγλοι ζωγράφοι θα είχαν τα προσόντα. Έτσι, ήταν σε επίπεδο μάλλον γενικών ποιοτήτων της φαντασίας που ο Penrose και ο Read έκριναν τους ντόπιους ζωγράφους. Ο Paul Nash, ο οποίος είχε συναντήσει την Eileen Agar το προηγούμενο καλοκαίρι στο Swanage, πρότεινε να επισκεφτούν το στούντιό της, κάτι που έκαναν στην αρχή της άνοιξης του 1936. «Και οι δυο μας ήμασταν μαγεμένοι από την σπάνια ποιότητα του ταλέντου της, το προϊόν μιας εξαιρετικά ευαίσθητης φαντασίας και μια γυναικεία διόραση». Έτσι, όπως διάφοροι Άγγλοι ζωγράφοι, η Eileen Agar στην ουσία έγινε σουρεαλίστρια σε μια νύχτα. Στο σημείωμα του καταλόγου του στο *Eileen Agar: A Decade of Discoveries* (1975), ο Penrose σημείωσε ότι η δουλειά της Agar βρισκόταν σε μεταβατική περίοδο το 1936. Είναι ενδιαφέρον να δούμε πόσο και προς ποια κατεύθυνση η επαφή με τους σουρεαλιστές, ξεκινώντας από την συνάντηση με τον Paul Nash, άλλαξε στην πραγματικότητα τη δουλειά της.

Η Eileen Agar υπήρξε μια από τους πρώτους μαθητές που μπήκαν, το 1923, στο στούντιο του Leon Underwood, ενός γενναιόδωρου και ζωντανού δασκάλου ο οποίος δίδαξε επίσης τον Henry Moore. Παρά την έντονη αντίθεση των γονιών της μπήκε στο Slade το 1924. Πρώτα επισκέφτηκε το Παρίσι το 1925-6 και είδε έναν σουρεαλιστικό πίνακα στο παράθυρο μιας γκαλερί. Το 1928 ο Ρώσος καλλιτέχνης Boris Anrep την συμβούλευσε να επιστρέψει ώστε να ζήσει στο Παρίσι με την αιτιολογία πως η αγγλική τέχνη ήταν πολύ επαρχιώτικη. Ακολούθησε την συμβουλή του και ενώ ήταν στο Παρίσι ζωγράφισε το *Three Symbols* (1929), το οποίο βρίσκεται σήμερα στην Tate Gallery. Αυτό είναι ένας παράξενος, σχεδόν απλοϊκός πίνακας : Ελλάδα, Χριστιανισμός και σύγχρονη τεχνολογία, τα οποία πίστευε η Agar πως είναι οι βάσεις του σύγχρονου πολιτισμού, εκπροσωπούνται με μια μακριά μαύρη σιδερένια γέφυρα, την πρόσοψη μιας εκκλησίας στον ουρανό από πάνω και έναν ελληνικό κίονα. Αυτός είναι ένας πολύ προσωπικός πίνακας: μετά από αυτό η δουλειά της Agar κινείται γρήγορα προς μια βέβαιη αφαίρεση παρόλο που το στυλ της παρέμεινε σκόπιμα ποικίλο αλλά όχι εκλεκτικό. Στο Παρίσι συνάντησε τον Breton και τον Eluard αλλά οι επαφές που αποτιμώνται περισσότερο αυτήν την περίοδο ήταν με τον κυβιστή ζωγράφο Louis Marcoussis και τον γλύπτη Brancusi τους οποίους γνώρισε μέσω του Ezra Pound. Το 1931, αφού επέστρεψε στην Αγγλία, ζωγράφισε το *Movement in Space*. Πρόσφατα σε έκθεση στην The Thirties exhibition στο Hayward, αυτό ήταν, στο πλαίσιο της πλειοψηφίας της αγγλικής ζωγραφικής της περιόδου, μια εντυπωσιακά εφεδρική, συγκρατημένη, αφηρημένη δουλειά ίσως πιο κοντά στον Gabo παρά σε κάποια κυβιστική ζωγραφική. Μολονότι, την ίδια περίοδο έφτιαχνε με μολύβι σχέδια του συζύγου της, Joseph Bard.

Γνώρισε τον Nash το 1935. Αυτή ήταν η εποχή κατά την οποία αυτός ήταν περισσότερο απορροφημένος από σουρεαλιστικές ιδέες. Αυτός και ο Edward Burra συνήθιζαν να στέλνουν ο ένας στον άλλο κολάζ και κατασκεύασαν και κάποια μαζί. Ο Nash δούλευε πάνω σε σουρεαλιστικούς πίνακες όπως το *Harbour and Room* και προετοίμαζε την έκθεση ‘Swanage or Seaside Surrealism’. Αυτό δημοσιεύθηκε στο *Architectural Review* τον Απρίλιο του 1936 και τιμά τα εξαιρετικά μνημεία του Swanage ως αποπροσανατολιστικά σουρεαλιστικά αντικείμενα. Η Eileen Agar ξεκίνησε να συλλέγει αντικείμενα από τις παραλίες και την εξοχή γύρω από το Swanage, φυσικά ‘προκατασκευασμένα’ όπως το θραύσμα της αλυσίδας άγκυρας παραμορφωμένη από αρχαία ιζήματα μέχρι που έμοιαζε με πουλί, τα οποία ο Nash φωτογράφιζε κι ενσωμάτωνε στο φωτομοντάζ *Swanage*. Ήταν, τουλάχιστον εν μέρει, η επιρροή του Nash που την ενθάρρυνε να δημιουργήσει σουρεαλιστικά αντικείμενα. Η Eileen Agar θυμάται την πρώτη εκδοχή του *Angel of Anarchy* σαν το παλιότερα ανακαλυμμένο και αλλοιωμένο αντικείμενο: μια γύψινη προτομή η οποία έμοιαζε με τον σύζυγό της του οποίου όμως η εκθαμβωτική λευκότητα την σόκαρε τόσο που το τύλιξε σε στρώματα από διαφορετικά υλικά. Αυτό εκτέθηκε πρώτα στο International Surrealist Exhibition στο Άμστερνταμ το 1938. Το *David and Jonathan*, ένα αντικείμενο που μοιάζει με τα πολύ σύνθετα πρώιμα αντικείμενα των Breton, Dali και Valentine Hugo του 1931, ενσωματώνει ανάμεσα σε άλλα το πόδι μιας κούκλας, αναπαράχθηκε στο Minotaure Νο 8 το 1936. Τρείς ελαιογραφίες και πέντε αντικείμενα επιλέχθηκαν για την έκθεση του Λονδίνου το 1936 από τα οποία το πιο ενδιαφέρον ήταν το *Quαdriga* ένα έργο το οποίο έχει συγγένειες με τον αφηρημένο κυβισμό.

Η άμεση επαφή με τους σουρεαλιστές διέγειρε την Eileen Agar να ακολουθήσει πειράματα με διαφορετικά μέσα και με τύχη. Το *Battle Cry,* αναπαραγμένο ως *The Light Years* στο *London Bulletin* το 1939, χρησιμοποιεί μια ποικιλία υλικών: διαφορετικές μπογιές, λιωμένο μόλυβδο χυμένο σε χάλκινο πιάτο, γύψο σε κασσίτερο κι ένα χάλκινο όριο τοποθετημένο σε κόντρα πλακέ. Περιέγραψε αυτόν τον θωρακισμένο πίνακα σαν αλεξίσφαιρο, σε σχέση με την επικείμενη απειλή του πολέμου. Ανίκανη να δουλέψει κατά την διάρκεια του πολέμου, συνέχισε μετά το 1945 να πειραματίζεται με κολάζ και φροτάζ, την τεχνική του τριψίματος με ένα μαλακό μολύβι, παστέλ ή κάρβουνο ζωγραφικής σε χαρτί ή καμβά πάνω στην υφή μιας επιφάνειας, η οποία είχε χρησιμοποιηθεί από τον Max Ernst στο *Natural History* το 1925. Το *Sea Swans* (εικ.1) αποτελείται από γκουάς και φροτάζ και είναι επίσης εμφανής η επιρροή των χάρτινων εγκοπών, με αιχμηρές αντιθέσεις και αρνητικές-θετικές επιπτώσεις. Η Eileen Agar σημείωσε πως η γέννηση των έργων της συχνά γίνεται αυτόματα (σε μια μαγνητοσκοπημένη συζήτηση με τον Conroy Maddox). Θα ξεκινήσει με το να σχεδιάζει γραμμές με μολύβι και να χτίζει μια εικόνα από αυτό το σημείο: ένα στοιχείο έκπληξης παραμένει και το αποτέλεσμα είναι μια διακοσμητική μεταμόρφωση. Αλλά θα ήταν λάθος να δοθεί έμφαση στην δική της χρήση του αυτοματισμού σαν δογματική ή προγραμματικά σουρεαλιστική. Έχει πει ότι ο Σουρεαλισμός παρείχε, για εκείνη, έναν τρόπο επίθεσης στα προβλήματα. Παρόλο που η δουλειά της παρέμεινε στην αφηρημένη πλευρά του Σουρεαλισμού, δεν ήταν ποτέ συνεχώς απόλυτα αφηρημένη, περιέχοντας σχεδόν πάντα αυτό που Read περιέγραψε ως ‘προσωπικότητες’. Οι σουρεαλιστές σίγουρα την ενθάρρυναν προς την κατεύθυνση του εικαστικού περιεχομένου και παρόλο που ο Penrose είπε πως η δουλειά της ήταν ήδη σε μια κατάσταση μετάβασης ανάμεσα στην αφαίρεση και την αναπαράσταση, αυτή η σύγκρουση, αν μπορεί να περιγραφεί έτσι, στο έργο της στις αρχές της δεκαετίας του ’30, γρήγορα επιλύθηκε υπό την επιρροή των σουρεαλιστών στην κατεύθυνση της μορφοποίησης.

Και ο Herbert Read, στον πρόλογό του στην έκθεσή της στην Brook Street Gallery το 1964, και ο Roland Penrose αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στη ‘θηλυκή’ ποιότητα της τέχνης της. Ο Read περιγράφει την οικειότητα της δουλειάς της και λέει: « Με τον εκτοπισμό της γοητείας, τον τεμαχισμό και την μετατροπή της σε βαρβαρικά κοσμήματα, η Eileen Agar, στερεί από την γοητεία την συναισθηματικότητά της». Μου φαίνεται πως αυτό είναι αλήθεια για την προπολεμική δουλειά της αλλά δεν υπάρχει τίποτα σημαντικά θηλυκό στο *Movement* *in Space.* H Eileen Agar συνέχισε να εκθέτει με τους σουρεαλιστές στο σουρεαλιστικό τμήμα της Association of Independent Artists το 1938, ξανά με την A.I.A το 1940 στην Whitechapel Gallery και στην έκθεση Surrealism Today η οποία οργανώθηκε από τον Zwemmer το 1940.

Ο αριθμός των γυναικών που εκθέτουν μαζί με τους σουρεαλιστές αυξανόταν σταθερά ήδη την δεκαετία του ’30, σε μεγάλο βαθμό ως μέτρο της μεγαλύτερης ανεξαρτησίας τους. Επιπλέον, η έμφαση στην κατασκευή ή στην επιλογή αντικειμένων, παρακινημένη από τον Dali από το 1931, είχε γίνει ένα αυξανόμενα σημαντικό κομμάτι του Σουρεαλισμού, διευκόλυνε τη συμμετοχή εκείνων στην περιφέρεια του κινήματος. Η φαντασία ήταν περισσότερο χρήσιμη από την τεχνική εκπαίδευση για την υλοποίηση των σουρεαλιστικών αντικειμένων και ο καθένας, όχι μόνο οι καλλιτέχνες, ενθαρρύνθηκε να συμμετέχει. Στην έκθεση του Λονδίνου το 1936, για παράδειγμα, εκτός από την Eileen Agar, η Margaret Nash η σύζυγος του Paul, παρουσίασε “ φυσικά αντικείμενα ερμηνευμένα” και η Diana Brinton-Lee και η Shiela Legge επίσης εξέθεσαν αντικείμενα. H Grace Palithorpe εξέθεσε τρία έργα. Ήταν γιατρός που είχε ειδικευθεί στην ‘ψυχολογική ιατρική’ και το άρθρο της ‘The Scientific Aspect of Surrealism, αντιμετωπίζοντας την ζωγραφική σαν ψυχαναλυτική τροφή, προκάλεσε μια από τις λίγες θεωρητικές διαμάχες πάνω στους Άγγλους σουρεαλιστές. Ανάμεσα στους μη Άγγλους συνεισφέροντες ήταν ορισμένες γυναίκες ήδη καταξιωμένες στον χώρο του Σουρεαλισμού: η φωτογράφος Dora Maar, η Meret Oppenheim η οποία παρουσίασε τέσσερις ελαιογραφίες και δυο αντικείμενα συμπεριλαμβανομένου του κλασικού της καλυμμένου με γούνα φλιτζανιού και πιατάκι, η Leonor Fini, η Τσέχα ζωγράφος Toyen, η Jacqueline Breton και μάλλον περίεργα με δεδομένη την δεσμευμένη αφαιρετικότητα της δουλειάς της, η Sophie Taeuber-Arp.

Ανάμεσα σε εκείνες που προσχώρησαν στους Άγγλους σουρεαλιστές σε διαφορετικές χρονικές στιγμές μετά την έκθεση του 1936 ήταν οι Edith Rimmington, Emmy Bridgewater και Ithell Colquhoun. Γενικά είναι αλήθεια για αυτές τις νέες στρατολογήσεις στην Αγγλία πως η δουλειά τους είναι περισσότερο συνειδητή και ορθόδοξα σουρεαλιστική, πιο κοντά στο ευρωπαϊκό, Ευρωπαίους σουρεαλιστές όπως ο Dali και ο Magritte σε έμπνευση. Αφού εξέθεσε στην Cheltenham Municipal Gallery και με την Fine Arts Society το 1936, η Ithell Colquhoun συνεργάστηκε πρώτα με σουρεαλιστές στη Mesens’ London Gallery όπου παρουσίασε μια υδατογραφία, *Double Coconut*, στη Living Art Exhibition του Ιανουαρίου του 1939. Παρόλο που ακόμα περιέγραφε τον εαυτό της σαν ‘Ανεξάρτητη’ στον κατάλογο με τις βιογραφίες ο οποίος συνόδευε αυτήν την έκθεση στο *London Bulletin*, το αυτοβιογραφικό σημείωμα υπογραμμίζει σχέσεις με τους σουρεαλιστές: «Έμαθα να σχεδιάζω στο Slade school, δεν έχω μάθει ακόμα να ζωγραφίζω. Διδάσκω τον εαυτό μου να χαράσσω και να γράφω. Κάποιες φορές αντιγράφω την φύση, κάποιες φορές την φαντασία: είναι το ίδιο χρήσιμες. Η ζωή μου είναι ήσυχη αλλά καμιά φορά έχω ένα ενδιαφέρον όνειρο». Η κύρια επιρροή για εκείνη ήταν ο Dali του οποίου τη διάλεξη παρακολούθησε στο Λονδίνο την 1η Ιουλίου 1936. Σε αυτήν την περίπτωση είχε ανέβει στην πλατφόρμα ντυμένος με μια στολή κατάδυσης και κόντεψε να πάθει ασφυξία όταν το σκάφανδρο κόλλησε. Αργότερα εκείνη περιέγραψε την παράστασή του: « Εκφώνησε τον λόγο ‘*Fantômes paranoiaques authentiques’* στα γαλλικά αλλά τον πρόφερε σαν να ήταν ισπανικά […]. Φαίνεται ότι πραγματικά προκάλεσε φαντασμαγορικές εμφανίσεις οι οποίες παρήγαν μια τεταμένη ατμόσφαιρα […]. Ο Dali ήταν μικροσκοπικός, πυρετώδης, με κόκαλα εύθραυστα σαν πουλιού, μια σφουγγαρίστρα από σκούρα μαλλιά και πρασινωπά μάτια […].»

Είχε ήδη συνεισφέρει με ένα μικρό κείμενο στο *The London Bulletin*, το ‘The Double Village’ τον Δεκέμβριο του 1938 και τον Ιούνιο του 1939 δημοσίευσε δυο ακόμα άρθρα στην ίδια εφημερίδα, ‘The Volcano’ και ‘The Echoing Bruise’. Αυτά διαβάζονται σαν εκθέσεις ονείρων, στις οποίες ένα κομμάτι αφηγηματικής φαντασίας αντικαθιστά τις εκπληκτικές παραθέσεις εικόνων στα σουρεαλιστικά αυτοματικά κείμενα και έχει περισσότερα κοινά με το μυθιστόρημα του Herbert Read το *The Green Child*. Τον ίδιο μήνα είχε μια συλλογική έκθεση με τον Roland Penrose στη Mayor Gallery η οποία οργανώθηκε με τη συνεργασία της Mesens’ London Gallery. Εξέθεσε δεκατέσσερις ελαιογραφίες και δυο αντικείμενα: *Death’s Head and* *Foot* και *Heart*, και τα δυο του 1938. Το *Scylla* εκτέθηκε εδώ για πρώτη φορά και η ακριβής τεχνική που χρησιμοποιεί σε αυτό ήταν, λέει η ίδια, προερχόμενη από τον Dali, παρόλο που πριν προτιμούσε να το περιγράφει ως ‘μαγικό ρεαλισμό’ ή ‘υπερρεαλισμό’. Σπάνια εξέθεσε μαζί με τους σουρεαλιστές ξανά, εν μέρει επειδή διαφώνησε με τον Mesens το 1940 πάνω στις προτάσεις του να ενώσει την σουρεαλιστική ομάδα μαζί στην Αγγλία. Δεν συμμετείχε στον Σουρεαλισμό. Σήμερα το 1940, αλλά το 1942 εξέθεσε σε ένα σουρεαλιστικό σόου στο International Art Centre, οργανωμένο από τον Toni del Renzio, το οποίο περιελάμβανε τους Agar και Maddox. Το 1940 υιοθέτησε αυτοματικές τεχνικές όπως το frottage και το 1950 δημοσίευσε μια συλλογή από αυτοματικές σουρεαλιστικέ διεργασίες , την ‘The Mantic Stain’.

Είναι αρκετά εμφανές από το *Scylla* (εικ.2), το *Gouffres Amers* (εικ.3) και το *Heart* – πολύ υγρά χείλη φορμαρισμένα σε ένα καρδιόσχημο αντικείμενο, ότι η δουλειά της Ithell Colquhoun αυτήν την περίοδο είναι σταθερά ριζωμένη στον σουρεαλισμό της δεκαετίας του’30 και ανήκει σε εκείνον τον ‘ άλλο δρόμο’ ορισμένος από τον Breton ως ο καθορισμός των ονειρικών εικόνων. Μολονότι υπάρχει επίσης αυτό που μοιάζει με πρόκληση, τόσο σαφής ώστε να φτάνει στα όρια της παρωδίας, μιας ειδικής μορφής σεξουαλικής εικόνας αξιοποιημένης από τους σουρεαλιστές, εκείνη που μεταχειρίζεται το τοπίο μεταφορικά σαν γυναίκα. O André Masson στα σχέδια του με μελάνι στα τέλη της δεκαετίας του ’30 σχεδιάζει λόφους και δέντρα για να σχηματίσει μέρη του γυναικείου σώματος. Ο Man Ray, ο οποίος ενδιαφερόταν λιγότερο από τον Masson για τη μυθολογία και τη μεταμόρφωση, σχεδιάζει γυναίκες ή μέρη τους σε τοπία. Η προμετωπίδα για το *Les Mains Libres*, για παράδειγμα, η οποία αναπαράχθηκε στο *The London Bulletin* τον Φεβρουάριο του 1939, δείχνει μια γυναίκα να χαλαρώνει κατά μήκος μια τοξωτής γέφυρας. Η Ithell Colquhoun προσφέρει αντίθετα ένα αμοιβαίως αρσενικό τοπίο. Το *Gouffres Amers* σχηματίζει το τοπίο στο σχήμα ενός αρχαίου θεού του ποταμού. Αντί να χρησιμοποιήσει την τεχνική της διπλής εικόνας του Dali, όπως για παράδειγμα στο *Impressions of Africa* στο οποίο τα μάτια της Gala είναι επίσης τοξωτές είσοδοι σε ένα κτήριο, η Ithell Colquhoun προπλάθει το μορφοποιημένο τοπίο της σε μια τεχνική σαν εκείνη του ζωγράφου του 16ου αιώνα Arcimboldo, και περιέργως ηχεί τα μορφοποιημένα τοπία του Φλαμανδού ζωγράφου του 17ου αιώνα Joost de Momper. Παραδείγματα τέτοιας δουλειάς παρουσιάστηκαν στην Φανταστική Τέχνη, το Νταντά και τον Σουρεαλισμό στο Museum of Modern Art το 1936 και βραβεύτηκαν πολύ από τους σουρεαλιστές. Ο Arcimboldo δημιούργησε κεφάλια από συσσωρευμένα φρούτα, λαχανικά και συσσωρεύοντας ανόμοια αντικείμενα μέχρι να λιώσουν σε άλλη μορφή. Στο *Scylla*, οι βράχοι που απειλούν τον Οδυσσέα δίπλα στην δίνη Χάρυβδη είναι μεταμορφωμένοι σε ένα φαλλικό τοπίο. Σε αυτήν την περίπτωση η τεχνική, ιδιαίτερα στην πρόταση ενός άυλου ίσαλου, είναι πιο συγγενική στον τύπο της διπλής εικόνας που χρησιμοποιείται από τον Dali στο *Metamorphosis of Narcissus* όπου μια φιγούρα επαναλαμβάνεται αλλά αποστεωμένη, μεταμορφωμένη σε βράχο. Στο *Scylla* ο βράχος ο ίδιος γίνεται ζωντανός ιστός σε μια ονειρική μετουσίωση. Αυτά εμφανίζονται να είναι μοναδικά παραδείγματα σαφών σεξουαλικών εικόνων στη δουλειά της Ithell Colquhoun αυτής της περιόδου και επίσης μοναδικά σαν μια σχεδόν εμπαικτική απάντηση στην επικρατούσα εικόνα ερωτισμού μέσα στον Σουρεαλισμό.

Ο ρόλος της γυναίκας μέσα στον Σουρεαλισμό, τόσο από την άποψη ενός ιδανικού της αγάπης όσο και μιας ιδεολογίας του ερωτισμού είναι πολύ σύνθετος για να εξεταστεί εδώ. Μόνο μερικές πτυχές του προβλήματος μπορούν να συζητηθούν παρακάτω. Η στάση απέναντι στη γυναίκα ήταν αμφίθυμη από την αρχή, πράγμα που αναπόφευκτα επηρέασε εκείνες τις γυναίκες συγγραφείς και καλλιτέχνιδες που κινήθηκαν στη σουρεαλιστική τροχιά. Ο Σουρεαλισμός έγινε ταυτόχρονα μια υπόσχεση για κοινωνική και σεξουαλική ελευθερία, διότι αμφισβήτησε καταπιεστικές αστικές συμβάσεις, και απειλή, διότι οι καλλιτέχνιδες και οι συγγραφείς κινδύνευαν να παγιδευτούν σε έναν ναρκισσιστικό αυτοερωτισμό: ιδιαίτερα αφού ο ερωτισμός αναπτύχθηκε σε μια κεντρική προενασχόληση του κινήματος.

Στην καρδιά της σουρεαλιστικής σκέψης υπάρχει η πεποίθηση πως η πραγματικότητα του εσωτερικού ψυχικού κόσμου θα μπορούσε να θριαμβέψει πάνω στην καταπιεστική πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου. Οι σουρεαλιστές πάλεψαν να συμφιλιώσουν αυτήν την πεποίθηση με τη δέσμευσή τους για κοινωνική και πολιτική αλλαγή και την ανάγκη για επαναστατική δράση. Η ιδέα της γυναίκας ήταν συνδεμένη από την αρχή πολύ κοντά με την εσωτερική ψυχική ζωή, στον βαθμό να γίνει ακόμα και ένα σύμβολο του υποσυνείδητου. Ταυτόχρονα, και εναλλακτικά, θα μπορούσε να γίνει ένα πρότυπο για επαναστατική δράση στον εξωτερικό κόσμο. Γι’ αυτό οι περιπτώσεις των αδερφών Papin, οι οποίες δολοφόνησαν τους εργοδότες τους, και της VioletteNozières, πανηγυρίστηκαν από τους σουρεαλιστές σαν παραδείγματα εξέγερσης εναντίον αφόρητης καταπίεσης. Η τρέλα, επίσης, αντιμετωπίστηκε ως απειλή στην καθιερωμένη κοινωνική τάξη και, χωρίς να εξετάζονται πολύ βαθιά οι αιτίες της, αναγνωρίστηκε σε ορισμένες περιπτώσεις να είναι ειδικά συνδεμένη με τις γυναίκες. Η υστερία, για παράδειγμα, ορίστηκε από τον Charcot το 1875 και εξακολουθούσε να θεωρείται, μια σχεδόν αποκλειστικά γυναικεία ψυχική διαταραχή. Οι σουρεαλιστές τίμησαν την δέκατη πέμπτη επέτειο της υστερίας με μια σελίδα με φωτογραφίες ενός νεαρού κοριτσιού, ενός υστερικού, σε μια σειρά από παθιασμένες στάσεις, καθαρά ερωτικού ενδιαφέροντος. Σημαντικότερα, η Leonora Carrington έγραψε μια συγκινητική αναφορά για μια περίοδο τρέλας και για τους μήνες που ξοδεύτηκαν σε ένα ισπανικό άσυλο στο ‘Down Below’, το οποίο δημοσιεύτηκε στο σουρεαλιστικό περιοδικό *VVV,*νο. 3, 1944, και υπήρχε και η περίπτωση της Nadja, ενός διαταραγμένου και τηλεπαθητικού κοριτσιού το οποίο ο Breton συνήθιζε να συναντά και να περπατάει μαζί του στους δρόμους του Παρισιού. Η επαφή της με την πραγματικότητα γινόταν όλο και πιο επισφαλής και τελικά κλείστηκε σε φρενοκομείο. Η αναφορά αυτού του γεγονότος, το *Nadja*, δημοσιεύθηκε το 1928 και προκάλεσε μια από τις πιο εντατικές σουρεαλιστικές εκστρατείες εναντίον της απάνθρωπης αντιμετώπισης των ψυχικά ασθενών στα ιδρύματα.

Ένα παράδειγμα αυτής της δυαδικότητας –ανάμεσα στη γυναίκα ως σύμβολο του υποσυνείδητου και προάγγελο της κοινωνικής μεταμόρφωσης- φαίνεται καθαρά από μια σύγκριση δυο σελίδων από τη σουρεαλιστική κριτική, *La Revolution Surrealiste*, από το πρώτο τεύχος του 1924 (Εικ.5) και την τελευταία του 1929 (Εικ.6). Στην πρώτη, φωτογραφίες των σουρεαλιστών (όλοι άντρες) περικυκλώνουν μια φωτογραφία της αναρχικής Germaine Berton. Η μόνη λεζάντα είναι ένα απόφθεγμα του Baudelaire: «Η γυναίκα είναι το ον που ρίχνει την μεγαλύτερη σκιά ή το μεγαλύτερο φως πάνω στα όνειρά μας». Ο Aragon, όμως, σε κάποιο άλλο σημείο σε εκείνο το φύλλο υποδεικνύει πως η Berton, η οποία σκότωσε τον Plateau τον ηγέτη της ακροδεξιάς ομάδας Camelots du Roy, θα μπορούσε να έχει επαναστατική σημασία.: «Μπορώ μόνο να υποκλιθώ μπροστά σε αυτήν τη γυναίκα, αξιοθαύμαστη σε όλα, η οποία είναι η μεγαλύτερη πρόκληση που γνωρίζω στη δουλεία, η πιο όμορφη διαμαρτυρία υψωμένη στο πρόσωπο του κόσμου ενάντια στο ειδεχθές ψέμα της ευτυχίας». Στο τελευταίο τεύχος υπάρχει ένα κολάζ του Magritte το οποίο σαφώς προτίθεται να είναι το ταίρι εκείνου στο πρώτο τεύχος. Η ζωγραφιά μιας γυναίκας στο κέντρο περικλείεται από τις γραμμές “je ne vois pas [la femme] cache dans la forêt”,και πάλι πλαισιωμένη από φωτογραφίες όλων των σουρεαλιστών αλλά αυτή τη φορά με κλειστά μάτια. Όλη η ειδική αναφορά εξαλείφεται και η γυναίκα «το συλλογικό πρόσωπο της γυναίκας» όπως την περιγράφει ο Breton στο *Les vases communicants* παρουσιάζεται τώρα σαν ο οδηγός στο υποσυνείδητο, η ενσάρκωση του υπέροχου, σύμβολο της ψυχικής ζωής.

Το επόμενο σημείο που θέλω να περιγράψω συνοπτικά είναι η διφορούμενη στάση των σουρεαλιστών απέναντι στις γυναίκες σε επίπεδο σεξουαλικότητας. Το 1928 μια μικρή ομάδα σουρεαλιστών έκανε μακριές συζητήσεις πάνω στο θέμα της σεξουαλικότητας οι οποίες δημοσιεύθηκαν ολόκληρες στο *La Revolution Surrealiste,* Νο 11. Η εντύπωση της σεξουαλική απελευθέρωσης η οποία δίνεται από το γεγονός μια τόσο ανοιχτής συζήτησης διαψεύδεται από την έλλειψη δεκτικότητας σε δυο περιοχές –τη γυναικεία σεξουαλικότητα και ομοφυλοφιλία. Δεν υπήρχαν γυναίκες παρούσες και η συζήτηση διεξάγεται σε προσωπικό παρά σε θεωρητικό επίπεδο. Η ανδρική και η γυναικεία ομοφυλοφιλία συζητιούνται αλλά η δυναμική αντίθεση των Breton, Peret και Unik φτάνει τη συζήτηση σε ένα πρώιμο τέλος, ο Breton απειλεί να αποχωρήσει αν το θέμα επιμείνει. Μια επαναλαμβανόμενη ερώτηση είναι πόσο μακριά η σεξουαλική απόλαυση μπορεί να αναγνωριστεί για να είναι αμοιβαία. Ο Aragon, στο τέλος της δεύτερης συνάντησης κάνει την προφανή επισήμανση πως όλη η συζήτηση πρέπει να ακυρωθεί επειδή δεν είναι παρούσες γυναίκες για να πουν τη γνώμη τους:

“Aragon: «Πριν συνεχίσουμε θέλω να δηλώσω πως αυτό που με ανησυχεί στις περισσότερες απαντήσεις που διατυπώθηκαν εδώ είναι μια κύρια ιδέα που εντόπισα και αφορά την ανισότητα ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες. Δεν θα πω τίποτα σχετικά με τον σωματικό έρωτα μέχρι πρώτα να παραδεχθούμε την αλήθεια, ότι οι άντρες και οι γυναίκες έχουν ίσα δικαιώματα σε αυτόν.»

Breton: «Ποιος πρότεινε κάτι αντίθετο από αυτό;»

Aragon: «Αφήστε με να εξηγήσω. Tο κύρος όσων έχουμε πει μου μοιάζουν υπονομευμένα από την μοιραία κυριαρχία της αντρικής οπτικής γωνίας».”

Η συζήτηση τότε διακόπηκε γρήγορα χωρίς να ολοκληρωθεί με μια ερώτηση σχετικά με τον φετιχισμό και ο Aragon δεν συμμετείχε άλλο. Είναι αξιοσημείωτο ότι τα σημεία που με τόση καθαρότητα και προνοητικότητα αναδείχθηκαν από τον Aragon θα έπρεπε να αγνοηθούν εντελώς, να μην επανέλθουν ποτέ, παρά την προφανή τους σημασία. Το γεγονός πως ο Aragon είναι ικανός να το δει ως πρόβλημα ενώ ο Breton όχι υποδεικνύει τον βαθμό σκότους που θα κάλυπτε την ερώτηση περί σεξουαλικότητας υπό την ηγεσία του Breton.

Αυτό οδηγεί σε ένα τελικό σημείο το οποίο επιθυμώ μόνο να αναδείξω σύντομα, αυτό του ερωτισμού, και την απάντηση σε αυτό στα έργα των σουρεαλιστριών. Έχω ήδη δηλώσει πως οι σουρεαλιστές έτειναν να ενθαρρύνουν την θηλυκότητα των γυναικών καλλιτεχνών. Αυτό αναδεικνύεται σε ένα είδος άμυνας από μια καλλιτέχνιδα όπως η Leonor Fini, της οποίας τα έργα είναι ναρκισσιστικά ερωτικά, συχνά αυτοπροσωπογραφίες. Οι δυο πίνακες της Ithell Colquhoun που συζήτησα μεταχειρίζονται αμοιβαία σεξουαλική φαντασία σε σχεδόν παροδικούς όρους.

 Το σουρεαλιστικό αντικείμενο το οποίο, κάτω από την καθοδήγηση του Dali στο *La Surrealism au Service de la Revolution,* Νο. 3, 1931, προτάθηκε ως μια κεντρική φόρμα σουρεαλιστικής δραστηριότητας, συμπεριλήφθηκε ως μια από τις πιο σημαντικές του κατηγορίες το ‘αντικείμενο που λειτουργεί συμβολικά’ το οποίο στόχευε να ξυπνήσει ερωτικές επιθυμίες και φαντασίες. Από τα πέντε αντικείμενα που αναπαράχθηκαν, συμπεριλαμβανομένου του *Suspended Ball* του Giacometti, τα δυο ήταν από γυναίκες: η Gala Eluard (Dali) και η Valentine Hugo. Το πιο σαφώς σεξουαλικό ήταν της Dali το οποίο περιελάμβανε το βύθισμα μιας μάζας ζάχαρης σε ένα ποτήρι ζεστό γάλα και περιείχε σαν αξεσουάρ ηβικές τρίχες και μια ερωτική φωτογραφία. Η έκθεση της Gala περιελάμβανε δυο κυρτές κεραίες και δυο σφουγγάρια το ένα εκ των οποίων ήταν σε σχήμα στήθους.

Ο ρόλος του σουρεαλιστικού αντικειμένου ως η ποιητική προβολή υποσυνείδητων επιθυμιών ήταν πλήρως αναγνωρισμένος και ήταν εν μέρει να διατηρήσει αυτό που ο Breton λίγο αργότερα καταδίκασε ως υπερβολικά ρητό ερωτισμό σε ορισμένα από αυτά, εκείνα του Νταλί, για παράδειγμα, τα οποία μοιράζονται με τη ζωγραφική του, το χαρακτηριστικό να δημιουργήσουν το λανθάνον περιεχόμενο , στην ορολογία του Freud, *το μανιφέστο*. Τέτοια αντικείμενα είναι ανοιχτά σε μια πιο περιορισμένη ερμηνεία “απ’ ότι αντικείμενα του ιδίου είδους λιγότερο συστηματικά καθορισμένα. Η εθελοντική ενσωμάτωση του λανθάνοντος περιεχομένου μέσα στο περιεχόμενο του μανιφέστου αδυνατίζει την τάση προς την δραματοποίηση και τη μεγέθυνση η οποία ,στην αντίθετη περίπτωση, εξυπηρετείται από την λογοκρισία. Τέτοια αντικείμενα, πολύ ιδιαίτερα και πολύ προσωπικά στην σύλληψη θα στερούνται την εκπληκτική δύναμη της πρότασης την οποία ορισμένα σχεδόν συνήθη αντικείμενα κατέχουν κατά τύχη, όπως για παράδειγμα το χρυσόφυλλο ηλεκτροσκόπιο (τα δυο φύλλα είναι τέλεια ενωμένα στο κέντρο ενός κλουβιού, προσεγγίζοντας έναν γαλβανισμένο άξονα, τα φύλλα απομακρύνονται) …” Σε αυτήν την κατηγορία του ισχυρού αλλά όχι υπερβολικά συστηματικού αντικειμένου ανήκει, νομίζω, το *Fur-covered Cup, Saucer and Spoon* του 1936, της Meret Oppenheim, περισσότερο καθολικό παρά συγκεκριμένο ή προσωπικό στον ερωτισμό του.

Στο τέλος του 1959, η International Exhibition of Surrealism στην Galerie Daniel Cordier στο Παρίσι, ήταν αφιερωμένη στο θέμα του ερωτισμού. Αλλά παρόλο που οι γυναίκες έπαιξαν μεγάλο ρόλο στην οργάνωση της έκθεσης – η Mimi Parent, για παράδειγμα, δημιούργησε την κρύπτη που ήταν αφιερωμένη στον φετιχισμό, και η Meret Oppenheim οργάνωσε το εναρκτήριο φεστιβάλ- υπάρχουν λίγα εικαστικά έργα να ανταγωνιστούν την μοναδική σεξουαλική αυτοπεποίθηση της ποίησης της Joyce Mansour αυτής της περιόδου. Η Leonora Carrington είχε προσκληθεί να συμβάλλει και έγραψε στον Breton με μια πρόταση για την κατασκευή ενός ερωτικού περιβάλλοντος , η οποία ανατυπώθηκε ολόκληρη στον κατάλογο. Το δωμάτιο το οποίο πρότεινε θα ήταν «κάτι ανάμεσα σε μπαρόκ καθεδρικό ναό και σε ελβετικό ρολόι του παππού , περιέχοντας ένα όργανο με σαράντα στάσεις πολλαπλασιασμένες σε οκτάβες (πολύ υποβλητικό για το μιούζικαλ). Ένα βεστιάριο πλούσιο σε ερωτικές συσκευές θα επίπλωνε το δωμάτιο. Επιπλέον, φουσκωτές σειρήνες από καουτσούκ, σοκολατένιους χορωδούς, ατσαλένιες μοναχές για τους μαζοχιστές, ντουλάπια καμηλοπάρδαλη σε παστέλ χρωματισμένο γυαλί για τους ηδονοβλεψίες…» . Όσον αφορά τον ερωτισμό, αυτό το δωμάτιο ακούγεται μια μάλλον αντικειμενική επιτομή, μια ανακλαστική παρά μια προσωπική και θηλυκή ερωτική εικόνα, μια ανώτερη εκδοχή των διαστροφικών πινάκων του καταλόγου του Clovis Trouille. Στην ανδρική σουρεαλιστική εικόνα όπως οι ανάποδες και μηχανικές κούκλες του Bellmer ή το κολάζ του Styrsky *The Fine Ham* του 1934, ένα τάβλι που καταλήγει σε ένα ζευγάρι πόδια με γυναικείες κάλτσες, δεν υπάρχει γυναικεία απάντηση. Μια ασυνήθιστα αδύναμη δουλειά από την Toyen το 1957, *La Belle Ouvreuse* είναι μια περιέργως άφυλη οπτική ενός γυναικείου κορμού, η οποία προτείνει μια υποσυνείδητη αντίσταση στην αυτοερωτική σεξουαλική εικόνα.

Αυτά τα λίγα ερωτήματα, αναπτυγμένα σύντομα, προφανώς δεν καλύπτουν όλη την έκταση του προβλήματος της δυναμικής των γυναικών στον Σουρεαλισμό, ιδιαίτερα μετά τον πόλεμο. Ο Σουρεαλισμός γίνεται διαρκώς πιο ευσυνείδητος, καταφεύγοντας σε άβολες αναφορές και αποποιήσεις σχετικά με το ‘αντικείμενο γυναίκα’. Αυτή η ασάφεια παρέμεινε άλυτη.