

THE SURREALIST COLLECTION OF OBJECTS

Leticia Pérez

PhD student in the Department of Comparative Literature
State University of New York, Buffalo

Recommended citation || Pérez, Leticia (2010): "The Surrealist Collection of Objects" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 2, 112-126 [Consulted on: dd / mm / yy], < <http://www.452f.com/index.php/en/leticia-perez.html> >.

Illustration || Javier Arce

Article || Received on: 23/04/2009 | International Advisory Board's suitability: 09/12/2009 | Published on: 01/2010

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



Abstract || In this article I shall discuss the Surrealist collection of objects as a form of art which arises out of mass production forces of the new era. These goods, deeply rooted in the capitalist laws of use-, exchange- and surplus-value, carry in themselves two materialist approaches which end in dialectical materialism. On the one hand, they epitomize the supreme forces of commodity fetishism ingrained in capitalist structures; on the other hand, they arouse unconscious desires which respond to the needs of the society of consumption. Thus, I will explore the act of object-collecting in the most radical Surrealist practices (dream objects, found objects, poème-objets, calligrammes, readymades and Surrealist objects) as a way to not only delve into a new art, but also to reflect on societal ongoing transformations and paradoxes.

Key-words || Collection | Commodity fetishism | Capitalism | Consumption | Commercial culture | Use-, exchange- and surplus-value | Materialism | Idealism | Surrealist objects.

What is decisive in collecting is that the object is detached from all its original functions in order to enter into the closest conceivable relation to things of the same kind. This relation is the diametric opposite of any utility, and falls into the peculiar category of completeness. What is this “completeness”? It is a grand attempt to overcome the wholly irrational character of the object’s mere presence at hand through its integration into a new expressly devised historical system: the collection. And for the true collector, every single thing in this system becomes an encyclopedia of all knowledge of the epoch, the landscape, the industry, and the owner from which it comes. It is the deepest enchantment of the collector to enclose the particular item within a magic circle, where, as a last shudder runs through it (the shudder of being acquired), it turns to stone (Benjamin 2002, “The Collector”, pp. 204-205).

In this passage, Walter Benjamin underscores the historical character of the object, which, once divested of the commercial laws of exchange-, use- and surplus-value, becomes a part of the collection system. Thus, the item is displaced from its original locus only to be circumscribed within a new milieu which charges it with magical properties. Likewise, Surrealist objects, in reversing Hegel’s idealism into Marx’s materialism, embody the inward drives of commodity fetishism which allow for their alliance with mass production forces of the new era. Therefore, I shall discuss the dialectical character of Surrealist goods by exploring the unconscious processes of the psyche and the fetishist forms of commodification ingrained in capitalist structures. Following Benjamin’s notions in *The Arcades Project* (2002), Freudian and Marxist postulates on fetishism, and Rancière’s claims in *The Politics of Aesthetics* (2004), the aim of this article is to argue for the impact of object-collecting as a way of acquisition on the most subversive Surrealist practices: dream objects, found objects, *poème-objets*, *calligrammes*, readymades and Surrealist objects. Ultimately, these acts of collection transfigure the physical qualities of the element at hand by virtue of the dislodgement from its natural medium and its immersion into a fantastic realm, which is symptomatic of society’s contradictions.

To begin with, I would like to explicate the Surrealist tendency to collect objects in view of Rancière’s theorizations on the distribution of the sensible; that is, the delimitation of the visible and the invisible, the audible and the inaudible, the thinkable and the unthinkable, the possible and the impossible (2004, p. 12). To put it simply, Rancière appeals to forms of inclusion and exclusion in the process of acceptance of a new artistic practice. Thus, the Surrealist category of object-collecting can be conceived as a previously disregarded art, which eventually is included within the aesthetic domain by revealing what is shared by an artistic community, that is, the tension of the object as a form of commodification and as a subjective act of creation. In Rancière’s terms, the accumulation of common goods can be an expression of the beauty of the ordinary, which “becomes a trace of the true if it is torn from its obviousness in order to become

a hieroglyph, a mythological or phantasmagoric figure” (2004, p. 34). The commodity fetish not only illustrates this enigmatic level of the true, but also enacts the antagonisms inherent in the modern era. This notion carries in itself two materialist approaches. Firstly, Marx’s theory of fetishism interprets human relations as an extension of the interplay with commodities. Secondly, Freud’s readings of fetish stand for the selection of an object which is attributed to a specific body part (Lehman 2007, p. 36). Hence, the antithesis between object and subject reveals the complexities of Surrealist works, which, by subverting the traditional mechanisms of art production, not only insist on the materiality of the aesthetic product, but also on the unconscious desires it arouses.

In order to exploit the inner and outer properties of the industrial item, the Surrealist collector, then, assumes the function of the historian, who, by appropriating events in his proximity, disrupts the spontaneous flux of history. He renders legibility to the undifferentiated mass of materials while, at the same time, he delves into their secret elements. In the same vein, the collector does violence to the article by tearing it from its natural medium and placing it within a universe of unusual significations. According to Benjamin, “the object constructed in the materialist presentation of history is itself the dialectical image. The latter is identical with the historical object; it justifies its violent expulsion from the continuum of historical process” (2002, “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress”, p. 475). Thus, the Surrealist artifact is an enactment of the dialectical movement, in that it carries in itself its own contradiction. Whereas it emphasizes its subjective value by reacting to commodity fetishism, it is also a form of art production which responds to the needs of a new market place. As Ulrich Lehman states: “Decorative objects with Surrealist over- or undertones, such as Alberto Giacometti’s plaster works, emerged from the utopian attempt by Surrealists in the latter half of the 1930s to create new object categories that would reflect systematic contradictions and display a novel definition of the work of art” (2007, p. 23). This utopian sense accounted for by Lehman can be interpreted as the Surrealist desire to open up new artistic registers which, by overcoming the boundaries among the different disciplines and genres, reflect the antagonisms of the modern era. Whereas this innovative aestheticism acts as a vehicle for the critique of capitalist power structures, it also belongs to such a rebuked system. Hence, the emphatic character of the Surrealist artifact entails an overturn of the exacerbated 19th-century materialism, that is, a shift away from its empirical and mechanical notions to the disclosure of its alienating constituents. In that sense, the detachment of the object’s components, which originally form a unity, generate a discordant effect. This is commonly known as the reversal of Hegel’s idealism, which results in the absolute segregation of object and subject, and in the penetration into the unconscious.

Materialist philosophy, unlike its idealist counterpart, interprets the world as matter in motion, which renders psychic processes concrete, and exists regardless and outside consciousness. Likewise, whereas idealism asserts the primacy of the enigmatic and unknowable, materialism attests to the plausibility of knowing the world and its laws (Cornforth 1952, p. 30). Hence, a profound emphasis is placed on the dialectics of the object, which correlates its external and internal nature, and the parallel between appearance and essence. This turnabout ends up in the formulation of dialectical materialism as “the fully, profoundly objective, completely materialist overall approach to the external world, the striving to comprehend the totality, the whole object—both its inner and outer aspects” (Gollobin 1986, p. 90). In this fashion, items are classified according to a desire for both unveiling the unconscious processes of the psyche and reflecting the movement of the subject into the object, which ultimately results in the reification of intellectual and creative acts (Lehman 2007, p. 24). Dalí’s progressive gradation is indicative of this exploration of the object in the domains of art. In the journal *Cahiers d’Art*, he proposes the following step-by-step definition:

1. The object exists outside us, without our taking part in it (anthropomorphic articles);
2. The object assumes the immovable shape of desire and acts upon our contemplation (dream-state articles);
3. The object is movable and such that it can be acted upon (articles operating symbolically);
4. The object tends to bring about our fusion with it and makes us pursue the formation of a unity with it (hunger for an article and edible articles) (1932, p. 207).

In line with the aforesaid progression, the journal *Cahiers d’Art* in 1936 enumerated the following objects in order to illustrate the Surrealist experimentations with a diversity of materials: dream objects, found objects, *poème-objets*, readymades and Surrealist objects, among others. In this periodical as well, Breton’s article ‘Crisis of the Object’ mentions the most renowned contributions, placing special emphasis on Max Ernst’s assemblages, Man Ray’s found objects, Marcel Duchamp’s readymades and Pablo Picasso’s Surrealist objects (1936, p. 22).

These plastic creations also affect 20th-century Surrealist prose and poetry, where the paradox of the industrial era is reflected. Precisely, dream objects manifest not only the psychological operations of the mind but also the laws by which the market place is ruled. Hence, imagination and reality are fused in these oneiric objects, which reenact the instinctive processes of human consciousness in the moment of awakening; that is, this grey area which could respond to Lacan’s imaginary as the site for delusory images and radical alienation in the process of the selfhood’s configuration.

This Imaginary¹ (the visual element) is articulated by the Symbolic (language), where the signifier and the signified are intertwined in the realm of signification, crucial to the interpretation of unconscious desires. As Benjamin remarks, “the realization of dream elements in the course of waking up is the canon of dialectics. It is paradigmatic for the thinker and binding for the historian” (2002, “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress”, p. 464). Similarly, the Surrealist recollection of dreams and the metamorphoses undergone by the object in this imaginary world is an epitome of its inner tensions. On the one hand, it needs to consolidate its position as a circulating commodity within the empirical world. On the other hand, it reveals dreamlike transpositions of reality emerged from the unconscious.

In *Nadja* (1928), Breton invests the object with introspective qualities which point to the symbolism of clothing. As Lehman states, “traces of the woman are felt in her sartorial shell, and evoke the metaphorical potential of clothing as simulacra” (2007, p. 25). In the same vein, Yves Tanguy in his *Indefinite Divisibility* (1942) [fig. 1], a work created out of amorphous figures, seems to suggest the idea that the subject moves into the object, that is, the technique and art of the individual pervades reality by virtue of dream figures which determine the visual aspect of the work. Thus, in this painting, the text is the realization of the drives by way of the creative process (Lehman 2007, p. 27).

The found object is another Surrealist practice based on the collection of unusual items and, once removed from its original context, their scientific and fantastic properties are exploited. The element is deprived of its functional value and, at the same time, is transposed into an enigmatic world of significations. *Emak Bakia* [fig. 2], *Fisherman's Idol* [fig. 3] and *Collage ou l'âge de la colle* are illustrations of found objects which show Man Ray's “marvelous faculty of grasping two mutually distant realities... of bringing them together and drawing a spark from their juxtaposition”². In *Emak Bakia* (1926) Ray's compositional elements are an old cello, obtained from the Parisian flea market, and the horse hair of the bow, used for playing the instrument. Man Ray points humorously to the age of the cello with the addition of a long white beard. *Fisherman's Idol* (1926) is the story of some pieces of cork found in the seaside resort of Biarritz. As Man Ray manifested, he was delighted by the beauty emanated from this object merged with net-floats and life-belts in tatters. Three vital elements took part in the configuration of the object (water, air and earth), and the fourth element (fire) was facilitated by Man Ray's imagination. *Collage ou l'âge de la colle* (1935) is the collection of objects that Man Ray kept in his desk (a T-square, tape measure, rulers, snapshots...). This found object is the result of the arrangement of goods that Man Ray's maid carried out. The grace of the items' ordering captivated the artist to such an extent that he

NOTES

1 | See Schwartz, Arturo (1977) citing Breton in *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 177

2 | See Breton (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 678.

rendered it a work of art by gluing it and punning on the word collage: in French *colle* is the equivalent to glue, *âge* answers for age, and the title literally means “Collage or the age of glue” (Schwartz 1977, p. 157). Through these illustrations, Man Ray’s collecting ability can be read as a way of actualizing “latent archaic representations of property connected with taboo” (Benjamin 2002, “The Collector”, p. 209). In other words, by appropriating these accidental goods, he confers them a sacred value to be experienced by others. Hence, the viewer is challenged to explore the nooks and crannies of his imagination in order to decipher the enigmas posed by the artist.

In *Nadja* (1928), Breton recounts his interest in the unusual items of the flea market at Saint-Ouen: “I searched for objects that I could not find anywhere else, old-fashion, fragmented, unusable, rather incomprehensible, in the end perverted in regard to whether I understood or liked them, as for example an irregularly shaped white half-cylinder, varnished and showing reliefs and indentations which meant absolutely nothing to me”³. In this passage, the object is interpreted according to the conditions of commodity production and its accidental encounter. Walter Benjamin, in his essay “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia”, accounts for the temporal dislocation of the object as a fabricated commodity and its incidental discovery: “It first came across the revolutionary potential that appeared in the ‘outmoded’, in the first iron constructions, in the first factory buildings, in early photography, in the objects that are just becoming extinct, the grand pianos, the clothes of five years ago, mundane gathering places after the *vogue* begins to retreat from them” (1999, p. 210). With this statement, Benjamin seems to point to the revolution of the object in the industrial era, as it discloses potential forms of alienation, objectification and reification inherent in capitalist structures, that is, in the notions of fabrication, circulation and consumption. The item undergoes a series of transformations, from its form and texture to its perceptual experience, of which found objects are a unique example. In *Paris Peasant* (1926), Aragon intertwines past memories with a present event in which goods seem to be infused with human spirit:

What memories, what revulsions linger around these hash houses: the man eating in this one has the impression he is chewing the table rather than a steak, and becomes irritated by his common, noisy table companions, ugly, stupid girls, and a gentleman flaunting his second-rate subconscious and the whole unedifying mess of his lamentable existence; while, in another one, a man wobbles on his chair’s badly squared legs, and concentrates his impatience and his rancours upon the broken clock. Two rooms: a bar room with a zinc counter and a door opening on a low-ceilinged, smoke-filled kitchen, and a dining room extended at the end by an alcove just bit enough to accommodate a table, a settee and three chairs [...]⁴.

NOTES

3 | Caws, Mary Ann, ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press, 73.

4 | Personal communication with Henry Sussman. Also see Sussman, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press

Here, the accumulation of common articles is indicative of the unexpected transformations undergone by the object within the physical world, which dismantles rational and discursive modes of thought, and also points to the contact with the human as the agent of such transgression. In other words, the phenomenological constituents of experience (space and time) are replaced by subjective impressions which appeal to the sensuous faculties of the industrial article, rather than to its functionality.

Surrealist objects proper, another modality based on the idea of incidental discovery, are rooted in materialist and psychoanalytical notions of fetishism, by virtue of which their material properties and the dream world of the psyche are explored. In so doing, the Surrealist artist exploits metaphorical devices which open up a universe of textual and textural suggestiveness. Mechanisms such as the automatic writing or the fortuitous assembly of words or fragments present a complex of temporal and spatial discontinuities which frustrate expectations of intelligibility. This diversity of Surrealist projects, strategies and cross-disciplinary alignments can be called, in Sussman's terms, "aesthetic subcontracts"⁵. The collage, erected as the main compositional strategy of Surrealist objects, agglutinates disparate elements which generate unusual associations and often sexually suggestive narratives. Breton's *poème-objets* [fig. 4], Apollinaire's *calligrammes* [fig. 5], or Man Ray's assemblage photographs are the embodiment of *collage* techniques. Just as Man Ray's *L'Amour fou* [fig. 6] is an ensemble of diverse-natured photographs, Breton's *poème-objets* bring two disparate objects closer in order to generate unexpected meanings. These plastic and poetic compositions are inspired by Picassian *collages*, as they represent a synthesis of words and images, genres and materials⁶. Apollinaire's Surrealist *calligrammes* also resort to Picasso's fragmentary techniques, as they rescue an image emerged from the poetic discourse by virtue of complex associations of verbal and visual signs. According to Bohn, "the role of the reader is thus to identify textual patterns and to translate them into structural equivalents at the cognitive level" so that the structure beneath the surface can be elicited (Bohn 1993, pp. 20-21). Michel Leiris is representative of this tendency with his *calligramme* "LE SCEPTRE MIROITANT", where the words "amour", "miroir" and "mourir" reproduce a mirror effect resulted from the combination of the capital letters "ROI" and "MOI". Apparently, this image contains a psychoanalytical message related to narcissism, omnipotence and death (Spector 1997, p. 224). By virtue of this multiperspectivism, deeply rooted in Cubist strategies, Surrealist objects act out the antagonisms of Marx's materialist principle; that is, they define themselves by virtue of their connection with other objects or constituents, but in so doing, they consolidate their position within the production of commodities.

NOTES

5 | See Spector, J., Jack (1997) citing Breton in *Arte y escritura surrealistas* (1919-1939). Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis, 224.

6 | See Jung, G. Carl, ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell, 295.

The subjectivism with which Surrealist objects are impregnated also helps Dalí and De Chirico develop their own strategies. Dalí's *paranoiac-critical* method, illustrated by his painting *The Persistence of Memory* (1931) [fig. 7], is based on the systematic manipulation of images and objects which generate delirious associations and interpretations. Likewise, De Chirico's compositions reveal dreamlike transpositions of reality emerged from the unconscious. As a founder of the so-called *pittura metafisica*, he manifests regarding the function of the object: "Every object has two aspects: The common aspect, which is the one we generally see and which is seen by everyone, and the ghostly and metaphysical aspect, which only rare individuals see at moments of clairvoyance and metaphysical meditation. A work of art must relate something that does not appear in its visible form⁷". His conception of *pittura metafisica* is overtly influenced by the philosophies of Nietzsche and Schopenhauer, who discovered the "dreadful void" and senselessness of life. In striving to find artistic expression for that emptiness, De Chirico delved into the existential dilemmas of contemporary man.

Lastly, Duchamp's readymades, conceived as an antidote to retinal art, respond to these eccentric experimentations with objects since they are elevated to the dignity of an artwork by the will of the artist. By being originated in the age of mechanical reproduction, they evoke Benjamin's theorizations on the decay of the aura in the modern artwork. He claims that the artwork possesses auratic qualities that are progressively exhausted as a result of mechanization within the industrial age:

Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness, its reproduction. Unmistakably, reproduction as offered by picture magazines and newsreels differs from the image seen by the unarméd eye. Uniqueness and permanence are as closely linked in the latter as are transitoriness and reproducibility in the former. To pry an object from its shell, to destroy its aura, is the mark of a perception whose "sense of the universal equality of things" has increased to such a degree that it extracts it even from a unique object by means of reproduction. Thus is manifested in the field of perception what in the theoretical sphere is noticeable in the increasing importance of statistics. The adjustment of reality to the masses and of the masses to reality is a process of unlimited scope, as much for thinking as for perception.⁸

Whereas found objects are charged with auratic qualities and segregated from mass culture, readymades are neutral materials which the artist arbitrarily selects and appropriates by signing and exhibiting them. Their acquisition is analogous to the activity of research that Marx mentions in the afterword of *Capital*, and that Benjamin evokes later on in his *Arcades Project*: "Research has to appropriate the material in detail, to analyze its various forms of development, to trace out their inner connection. Only after this work

NOTES

7 | Benjamin, Walter (1968): "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 225.

8 | See Paz, Octavio (1970) citing Duchamp in "The Ready-Made", in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall, 88.

is done can the actual movement be presented in corresponding fashion. If this is done successfully, if the life of the material is reflected back as ideal, then it may appear as if we had before us an a priori construction” (2002, “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress”, p. 465). Here, an exhaustive analysis of the object is suggested in order to reflect on its sensuous and intellectual constituents.

Readymades, then, can be considered to be an enactment of that a priori construction and appropriation illustrated by research processes. At the same time, they become objects of idol and mockery, and are invested with magical properties which emphasize their disturbing, absurd nature. The selection of these pieces, devoid of aesthetic value, is based on “visual indifference”, which manifests Duchamp’s sense of irony, humor and ambiguity. Thus, Duchamp selected a series of items (the snow shovel, the comb, the urinal) encountered in daily reality and devoid of aesthetic pleasure. In his words,

The great problem was the act of selection. I had to pick an object without it impressing me and, as far as possible, without the least intervention of any idea or suggestion of aesthetic pleasure. It was necessary to reduce my personal taste to zero. It is very difficult to elect an object that has absolutely no interest for us not only on the day we pick it but which never will and which, finally, can never have the possibility of becoming beautiful, pretty, agreeable or ugly⁹.

Once the object is chosen, inscription, a substitute for the idea of fabrication, is another requirement in the configuration of the work. In the process of inscribing the object, the strategy of pictorial nominalism opened up an ample spectrum of rhetorical relations between the object and its name. Duchamp experiments with tautology, metaphor, synecdoche, allegory, anagrams and acrostics, among others. Some of these experiments are his *Bicycle Wheel* (1913) (bicycle wheel mounted on a stool) [fig. 8], *In advance of the broken arm* (1915) (snow shovel) [fig. 9], *Hat Rack* (1917) (hat rack) [fig. 10] and *Fountain* (1917) (urinal) [fig. 11] and. The last condition of the encounter between the object and the artist is the signature. Rather than attributing a special value to his authorship, Duchamp proliferates the signature of pseudonyms such as *Richard Mutt* (for the *Fountain*) and *Rose Sélavy* (for *Fresh Widow*). In addition to these defining characteristics, the imprint of the transient is pivotal to the configuration of readymades’ semblance. In many cases, the originals have disappeared (*Fountain* and *Bottle Rack*), and the only documentation that attests to their existence is a photograph. In other instances, multiple replicas have emerged as a way to subvert the idea of originality and preservation of the artwork (*Bicycle Wheel* and *Hat Rack*). Despite their connection with mass culture and commodity fetishism, readymades are also charged with a subversive spirit and,

NOTES

9 | See De Duve, Thierry (1997): “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism”, in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.

as a result, they negate their engagement with empirical reality.

The Surrealist collection of objects is a significant activity which eventually comes to be included within long-lived artistic disciplines (painting, poetry, sculpture). By placing emphasis on the intellectual and sensuous aspects of the object, this artistic practice seeks to reconcile the antagonisms of the industrial era. Hence the emergence of dialectical materialism. This tendency merges the twofold materialist approaches of Freud's psychoanalysis and Marx's processes of commodification inherent in capital structures. The aesthetic modalities commented here (dream objects, found objects, *poème-objets*, *calligrammes*, Surrealist objects and readymades) answer for commodity fetishism as a way of penetration into social relations in a widely objectified culture. Therefore, for the Surrealists, things are devoid of human mediation, and thus, converse and engage with one another in a reified universe of fantastic connections. This preliminary study of Surrealist artifacts has placed emphasis on the Marxist notions of commodity fetishism as a way of delving into the object's inner and outer properties. In so doing, I have explored different aesthetic domains (literature, painting, Surrealist objects proper) to prove the prominence of matter over ideas and to unravel the intersections between visual art and language. Nevertheless, the universe of Surrealist objects and their existing visual and rhetorical correlations is an ample field which requires further research to establish more solid relations.

Figures



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4

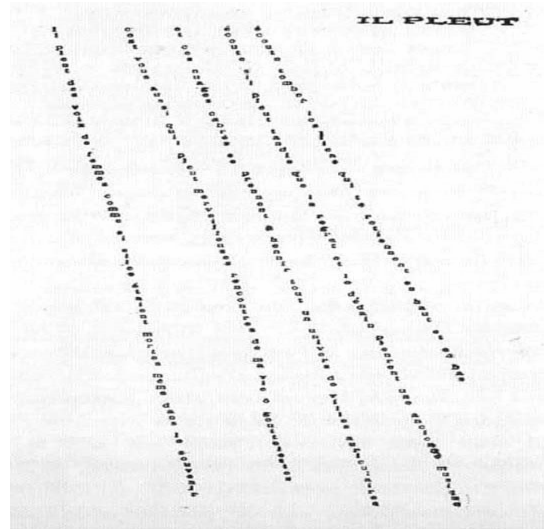


Figure 5

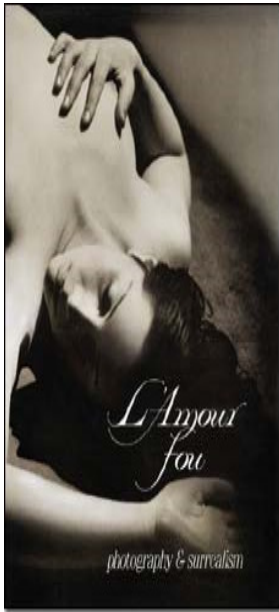


Figure 6



Figure 7



Figure 8

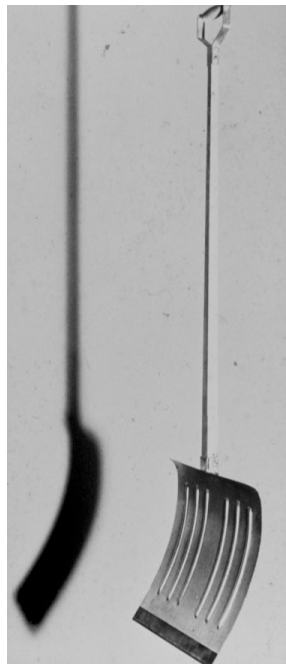


Figure 9



Figure 10



Figure 11

Works Cited

- APOLLINAIRE, Guillaume (1916): *Il Pleut*. Flickr, 19/03/2009.
<<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/08/i-respond-positively-to-ambitious-work.html>>.
- BENJAMIN, Walter (1968): "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 217-252.
- (1999): "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", in M.W. Jennings (ed.), *Selected Writings*. Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 207-221.
- (2002): "Convolute H: The Collector", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 203-211.
- (2002): "Convolute N: On the Theory of Knowledge, Theory of Progress", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.). Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 456-488.
- BOHN, Willard (1993): *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London & Toronto, Bucknell University Press.
- BRETON, André (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 643-753.
- (1936): "Crisis of the Object". *Cahiers d'Art*, vol. 11, nos 1-2, 21-26.
- (1941): Poem-Object. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81121>.
- (1948): "Max Ernst", in Ralph Manheim (trans.), *Beyond Painting*. 2nd ed. New York, Schultz.
- CAWS, Mary Ann ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press.
- CONFORTH, Maurice (1952): "Materialism and the Dialectical Method", *Dialectical Materialism*, London, Lawrence & Wishart Ltd.: 30-35.
- DALÍ, Salvador (1931): *The Persistence of Memory*. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009. <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>.
- (1932): "The Object as Revealed in Surrealist Experiments", in *This Quarter*, vol. 2, no. 1, 197-207.
- DE DUVE, Thierry (1997): "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.
- DUCHAMP, Marcel (1913): *Bicycle Wheel*, original lost. Collection of Arturo Schwartz, Milan, 30/11/2008. <<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>>.
- (1915): *In Advance of a Broken Arm*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
<<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm>>.
- (1917): *Hat Rack*, original lost. The Art Institute of Chicago, 30/11/2008.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/73661>>.
- (1917): *Fountain*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
- GOLLOBIN, Ira (1986): *Dialectical Materialism: Its Laws, Categories, and Practice*. New York, Petra Press.
- JUNG, G. Carl ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell.
- KRAUSS E., Rosalind, John Ades & Jane Livingston eds. (2002): *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, NY, Barnes & Noble.

LACAN, Jacques (1993): *The Seminar, Book III. The Psychoses*. Ed. by Jacques-Alain Miller, & trans. by Russell Grigg. New York, W.W. Norton & Co.

LEHMAN, Ulrich (2007): "The Uncommon Object: Surrealist Concepts and Categories for the Material World", in Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 19-38.

MARX, Karl (1952): *Capital*. Ed. by Friedrich Engels. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.

PAZ, Octavio (1970): "The Ready-Made", in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall.

RANCIÈRE, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London, Continuum.

RAY, Man (1926): *Fisherman's Idol*, Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Washington, DC, 30/11/2008.
 <<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=15616>>.

---- (1926): *Emak Bakia*, MoMA: The Collection, New York, 30/11/2008.
 <<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/images/5.67.jpg>>.

SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.

SPECTOR J., Jack (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis.

SPITERI, Raymond & Donald LaCoss eds. (2003): *Surrealism, Politics and Culture*. England & USA, Asghate Publishing Limited.

SUSSMAN, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

TANGUY, Yves (1942): *Infinite Divisibility*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 16/07/2009.

WOOD, Ghislaine, ed. (2007): "Surreal Things: Making 'the fantastic real'" in *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 2-15.

LA COLECCIÓN SURREALISTA DE OBJETOS

Leticia Pérez

«PhD student» en el «Department of Comparative Literature»
State University of New York, Buffalo

Cita recomendada || Pérez, Leticia (2010): "La colección surrealista de objetos" [artículo en línea], 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 2, 112-126[Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/leticia-perez.html> >.

Ilustración || Javier Arce

Traducción || Diana Jordan

Artículo || Recibido: 23/04/2009 | Apto Comité científico: 09/12/2009 | Publicado: 01/2010

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || En este artículo pretendo tratar la colección surrealista de objetos como una forma de arte derivado de las fuerzas de fabricación en serie de la nueva era. Estos bienes, profundamente arraigados en las leyes capitalistas de valor de uso, contravalor y plusvalía, llevan en sí mismos dos enfoques que finalizan en el materialismo dialéctico. Por un lado representan a las fuerzas supremas del fetichismo de los productos, arraigado en estructuras capitalistas; por otro lado, despiertan deseos inconscientes que responden a las necesidades de la sociedad de consumo. Así, investigaré el acto de coleccionar objetos en las prácticas surrealistas más radicales (objetos oníricos, objetos encontrados, objetos-poema, caligramas, readymades u objetos confeccionados y objetos surrealistas) como un modo no sólo de investigar un nuevo arte, sino también de reflejar las actuales transformaciones y paradojas sociales.

Palabras clave || Colección | Fetichismo de los bienes | Capitalismo | Consumo | Cultura comercial | Valor de uso | Contravalor y plusvalía | Materialismo | Idealismo | Objetos surrealistas.

Abstract || In this article I shall discuss the Surrealist collection of objects as a form of art which arises out of mass production forces of the new era. These goods, deeply rooted in the capitalist laws of use-, exchange- and surplus-value, carry in themselves two materialist approaches which end in dialectical materialism. On the one hand, they epitomize the supreme forces of commodity fetishism ingrained in capitalist structures; on the other hand, they arouse unconscious desires which respond to the needs of the society of consumption. Thus, I will explore the act of object-collecting in the most radical Surrealist practices (dream objects, found objects, poème-objets, calligrammes, readymades and Surrealist objects) as a way to not only delve into a new art, but also to reflect on societal ongoing transformations and paradoxes.

Key-words || Collection | Commodity fetishism | Capitalism | Consumption | Commercial culture | Use-, exchange- and surplus-value | Materialism | Idealism | Surrealist objects.

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta «compleción»? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido) (Walter Benjamin 2005, *Libro de los pasajes*, p. 223).

En este pasaje, Walter Benjamin subraya el carácter histórico del objeto, el cual, una vez despojado de las leyes mercantiles, de su valor de uso, contravalor y plusvalía, se convierte en parte del sistema de colección. Así, el artículo es trasladado de su ubicación original solamente para ser circunscrito en un nuevo medio que le dota de propiedades mágicas. Del mismo modo, los objetos surrealistas, al sustituir el idealismo de Hegel por el materialismo de Marx, muestran cómo el fetichismo de los bienes posee una tendencia intrínseca a aliar estos objetos con las fuerzas de producción en serie de la nueva era. Por lo tanto, me centraré en el carácter dialéctico de los bienes surrealistas mediante la exploración de los procesos inconscientes de la psique y las formas fetichistas de acomodamiento arraigadas en las estructuras capitalistas. Partiendo de las ideas de Benjamin en el *Libro de los pasajes* (2005), los postulados freudianos y los marxistas sobre el fetichismo, y las alegaciones de Rancière en *Sobre políticas estéticas* (2005), el propósito de este artículo es debatir el impacto del coleccionismo de objetos como un modo de adquisición en las prácticas surrealistas más subversivas: objetos oníricos, objetos encontrados, *poème-objets*, caligramas, *readymades* u objetos confeccionados y objetos surrealistas. En última instancia, estos actos de colección transfiguran las cualidades físicas del elemento próximo debido a la falta de ubicación de su medio natural y su inmersión en un mundo fantástico, lo que resulta sintomático de las contradicciones sociales.

Para empezar, me gustaría explicar la tendencia surrealista de coleccionar objetos según las teorías de Rancière sobre la distribución de lo perceptible, es decir, la delimitación de lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, lo pensable y lo impensable, lo posible y lo imposible (2004: 12). Para expresarlo de un modo sencillo, Rancière hace un llamamiento a formas de inclusión y exclusión en el proceso de aceptación de una nueva práctica artística. De este modo, la categoría surrealista del coleccionismo de objetos puede ser concebida como un arte anteriormente descuidado, incluido con el tiempo en el campo estético al revelar qué comparte una comunidad artística; a saber, la tensión del objeto como una forma de acomodamiento y como un acto subjetivo de creación.

Según Rancière, la acumulación de bienes comunes puede ser una expresión de la belleza de lo ordinario, que «se convierte en rastro de lo verdadero si la despojamos de su evidencia para convertirla en un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica» (2004: 34). El artículo fetiche no sólo ilustra el enigmático grado de la verdad, sino que también representa el antagonismo inherente a la era moderna. Esta idea conlleva dos enfoques materialistas. En primer lugar, la teoría marxista del fetichismo interpreta las relaciones humanas como una extensión de la interacción con los bienes materiales. En segundo lugar, las interpretaciones de Freud acerca del fetichismo se identifican con la selección de un objeto atribuido a una parte específica del cuerpo humano (Lehman, 2007: 36). Por consiguiente, la antítesis entre objeto y sujeto revela la complejidad de los trabajos surrealistas, los cuales, subvirtiendo los mecanismos tradicionales de producción de arte, exigen no sólo el materialismo del producto estético, sino también el deseo inconsciente que éste despierta.

Así pues, con el fin de aprovechar las propiedades internas y externas del artículo industrial, el coleccionista surrealista asume la función de historiador, quien, apropiándose de acontecimientos cercanos, interrumpe el flujo espontáneo de la historia. Le da legitimidad a la masa de materiales indiferenciados, mientras que, al mismo tiempo, ahonda en sus elementos secretos. En la misma línea, el coleccionista violenta el artículo al arrancarlo de su medio natural y colocarlo en un universo de significados poco comunes. Según Benjamin, «el objeto construido en la presentación materialista de la historia es en sí la imagen dialéctica. Esta última es idéntica al objeto histórico; justifica su expulsión violenta del continuum del proceso histórico» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 475). Por consiguiente, el artefacto surrealista es una promulgación del movimiento dialéctico, en tanto lleva en su interior su propia contradicción. Mientras que enfatiza su valor subjetivo al reaccionar ante el fetichismo de los bienes, es también una forma de producción de arte que responde a las necesidades de un nuevo mercado. Tal como afirma Ulrich Lehman: «Los objetos decorativos con tintes o trasfondos surrealistas, como los trabajos en yeso de Alberto Giacometti, surgen del intento utópico de los surrealistas en la segunda mitad de los años 30 de crear nuevas categorías de objetos que reflejaran contradicciones sistemáticas y presentaran una nueva definición del trabajo artístico» (2007: 23). Este sentido utópico explicado por Lehman puede ser interpretado como el deseo surrealista de desarrollar nuevos registros artísticos que, superando los límites entre las diferentes disciplinas y géneros, reflejen los antagonismos de la era moderna. Pese a que este esteticismo innovador actúa como vehículo de la crítica a las estructuras de poder capitalistas, también forma parte de tan denostado sistema. Por lo tanto, el carácter empático del artefacto surrealista conlleva una invalidación del materialismo exacerbado del siglo XIX, esto es, un alejamiento de sus nociones empíricas y mecánicas hacia la revelación de sus componentes alienantes. En ese sentido, la distancia con los componentes de los objetos, que formaban

originariamente una unidad, genera un efecto discordante. Esto es comúnmente conocido como la inversión del efecto de Hegel, que resulta de la absoluta segregación de objeto y sujeto, y de la penetración en la inconsciencia.

La filosofía materialista, a diferencia de su homóloga idealista, interpreta el mundo como materia en movimiento, materia que presenta procesos físicos concretos, y que existe a pesar de todo y lo hace fuera de la consciencia. Asimismo, mientras que el idealismo afirma la primacía de lo enigmático y lo incognoscible, el materialismo atestigua la posibilidad de conocer el mundo y sus leyes (Cornforth, 1952: 30). Por consiguiente, se le otorga un énfasis profundo a la dialéctica del objeto, lo que establece una relación entre su naturaleza externa e interna, y un paralelismo entre apariencia y esencia. Este cambio de rumbo culmina en la formulación del materialismo dialéctico como «el completo, profundamente objetivo, absolutamente materialista acercamiento total al mundo externo, el esfuerzo por comprender la totalidad, el objeto entero – tanto sus aspectos internos como los externos» (Gollobin, 1986: 90). De este modo, los objetos son clasificados según un deseo de descubrir ambas cosas, los procesos inconscientes de la psique y el reflejo del movimiento del sujeto en el objeto, lo que conduce, en última instancia, a la cosificación de los actos intelectuales y creativos (Lehman, 2007: 24). La gradación progresiva de Dalí es indicativa de esta exploración del objeto en el ámbito del arte. En la revista *Cahiers d'Art* él propone la siguiente definición paso a paso:

1. El objeto existe fuera de nosotros, sin nuestra participación en él (artículos antropomórficos);
2. El objeto asume la forma inamovible del deseo y los actos de nuestra contemplación (artículos oníricos);
3. El objeto es móvil, y de tal modo que se puede interactuar con él (artículos que funcionan de modo simbólico);
4. El objeto tiende a provocar nuestra fusión con éste y nos lleva a unificarnos con él (hambre de un artículo y artículos comestibles) (1932: 207).

En la línea de la mencionada progresión, la revista *Cahiers d'Art* enumeró en 1936 los objetos siguientes con el fin de ilustrar los experimentos surrealistas con diversos materiales: objetos oníricos, objetos encontrados, *poème-objets*, *readymades* u objetos confeccionados y objetos surrealistas, entre otros. También en esta publicación periódica, Breton menciona en su artículo «Crisis del Objeto» las contribuciones más renombradas, poniendo un énfasis especial en los ensamblajes de Max Ernst, los objetos encontrados de Man Ray, los *readymades* de Marcel Duchamp y los objetos surrealistas de Pablo Picasso (1936: 22).

Estas creaciones plásticas también influyeron en la prosa y la poesía surrealistas del siglo XX, que reflejan la paradoja de la era

industrial. Precisamente, los objetos oníricos manifiestan no sólo el funcionamiento psicológico de la mente, sino también las leyes que rigen los mercados. Por lo tanto, la imaginación y la realidad se fusionan en estos objetos oníricos que recrean los procesos instintivos de la consciencia humana en el momento del despertar; esto es, esta área gris que podría dar respuesta al imaginario de Lacan como el lugar de las imágenes ilusorias y la alienación radical en el proceso de configuración de la individualidad.

Este imaginario¹ (el elemento visual) es articulado mediante el simbolismo (lenguaje), donde el significante y el significado se ven entrelazados en el mundo del sentido, crucial en la interpretación de los deseos inconscientes. Tal y como observa Benjamin, «aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica. Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 464). De modo similar, la recolección surrealista de sueños y la metamorfosis sufrida por el objeto en este mundo imaginario es una personificación de sus tensiones internas. Por un lado, necesita consolidar su situación como objeto que circula en el mundo empírico y, por otro lado, revela como en un sueño transposiciones de realidad emergidas desde el inconsciente.

En *Nadja* (1928), Breton envuelve el objeto con cualidades introspectivas que apuntan al simbolismo de la vestimenta. Como afirma Lehman, «rastros de mujer se perciben en su concha sartorial y evocan el potencial metafórico del acto de vestir como un simulacro» (2007: 25). En la misma línea, Yves Tanguy, en su obra *Divisibilidad Indefinida* (1942) [fig. 1], trabajo creado a partir de figuras amorfas, parece sugerir la idea de que el sujeto se introduce en el objeto, es decir, la técnica y el arte del individuo dominan la realidad en virtud de figuras oníricas que determinan el aspecto visual del trabajo. Así, en esta pintura, el texto es la realización de los impulsos mediante el proceso creativo (Lehman, 2007: 27).

El objeto encontrado es otro ejercicio surrealista basado en la colección de artículos extravagantes a los que, una vez arrancados de su contexto original, se les explota sus propiedades científicas y fantásticas. El elemento se ve despojado de su valor funcional y, al mismo tiempo, es transpuesto en un enigmático mundo de significados. *Emak Bakia* [fig. 2], *Fisherman's Idol* [fig. 3] y *Collage ou l'âge de la colle* son ejemplos de objetos encontrados que muestran la «maravillosa facultad de comprender dos realidades mutuamente distantes de juntarlas y dibujar un destello de su yuxtaposición²» de Man Ray. En *Emak Bakia* (1926) los elementos compositivos son un viejo violonchelo procedente de un mercadillo parisino, y la crin del arco sirve para tocar el instrumento. Man Ray apunta con humor la edad del violonchelo al añadirle una larga barba blanca. *Fisherman's Idol* (1926) es la historia de unas piezas de corcho encontradas en la turística playa de Biarritz. Man Ray dijo estar fascinado por la belleza que emanaba este objeto con corchos de

NOTAS

1 | V. SCHWARTZ, Arturo (1977) citando a Breton en *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 177.

2 | V. BRETON (1928): *Nadja*. En: Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Ouvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 678.

red y cinturones de seguridad hechos jirones. Tres elementos vitales participaron en la configuración del objeto (agua, aire y tierra), y el cuarto elemento (fuego) lo aportó la imaginación de Man Ray. *Collage ou l'âge de la colle* (1935) es la colección de objetos que Man Ray tenía en su escritorio (una regla en T, cinta métrica, reglas, instantáneas fotográficas). Este objeto encontrado es el resultado de la disposición de artículos que la doncella de Man Ray había llevado a cabo. La gracia del orden de los artículos cautivó al artista de tal modo que le dedicó una obra de arte pegándolo todo y jugando con la palabra collage: en francés, *colle* es el equivalente a cola, *âge* responde a edad, y el título significa literalmente «Collage o la edad de la cola» (Schwartz, 1977: 157). Estas ilustraciones nos permiten ver la habilidad coleccionista de Man Ray como un modo de actualizar «representaciones arcaicas y latentes de la propiedad conectadas con el tabú» (Benjamin, «The Collector», 2002: 209). En otras palabras, mediante la apropiación de estos bienes fortuitos, les otorga un valor sagrado que los demás puedan experimentar. De ahí que el observador se vea retado a explorar los rincones y resquicios de su imaginación con el fin de descifrar los enigmas planteados por el artista.

En *Nadja* (1928), Breton describe su interés por los objetos poco comunes del mercadillo de Saint-Ouen: «Buscaba objetos que no pudiera encontrar en ningún otro sitio, anticuados, fragmentados, inútiles, suficientemente incomprensibles, pervertidos en definitiva, teniendo en cuenta mi entendimiento y mi gusto, como por ejemplo, un semi-cilindro blanco de forma irregular, barnizado y que mostraba relieves y hendiduras que no significaban absolutamente nada para mí»³. En este pasaje, el objeto es interpretado según las condiciones de producción del artículo y su hallazgo fortuito. Walter Benjamin, en su ensayo «Surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea», explica la dislocación temporal del objeto como un artículo fabricado y su descubrimiento imprevisto: «Tropieza de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo «anticuado», en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola de los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga» (1980: 4). Con esta declaración, Benjamin parece señalar referirse a la revolución del objeto en la era industrial, revelador de formas potenciales de alienación, deshumanización y cosificación inherentes a las estructuras capitalistas, es decir, a los conceptos de fabricación, circulación y consumo. El objeto sufre una serie de transformaciones, desde su forma y textura hasta su experiencia perceptual, de lo que los objetos encontrados son un ejemplo único. En *Paris Peasant* (1926), Aragon entrelaza recuerdos pasados con un acontecimiento actual en el que los bienes parecen estar infundidos por el espíritu humano:

NOTAS

3 | CAWS, Mary Ann, ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press, 73.

Lo que perduran los recuerdos, la repugnancia en estas tascas: el hombre que come aquí tiene la impresión de estar masticando más la mesa que un filete, y se molesta por sus ordinarios y ruidosos compañeros de mesa, chicas feas, estúpidas, y un caballero alardeando de su mediocre subconsciente y de toda la desgraciada miseria de su lamentable existencia; mientras, en otra, un hombre se tambalea de mala manera sobre las descuadradas patas de su silla, y concentra su impaciencia y su rencor sobre el reloj roto. Dos habitaciones: un bar con mostrador de cinc y una puerta abierta a una cocina de techo bajo, llena de humo, y un comedor ampliado al fondo por una alcoba suficiente para acomodar una mesa, un sofá y tres sillas [...]⁴.

Aquí la acumulación de artículos comunes es indicativa de las inesperadas transformaciones sufridas por el objeto en el mundo físico, que desmontan modas de pensamiento racionales y discursivas y también señalan el contacto con el ser humano como el agente de dicha transgresión. En otras palabras, los componentes fenomenológicos de la experiencia (espacio y tiempo) son sustituidos por impresiones subjetivas que apelan a las facultades sensoriales del artículo industrial, más que a su funcionalidad.

Los objetos surrealistas propiamente dichos, otra modalidad basada en la idea del descubrimiento accidental, están basados en conceptos materialistas y psicoanalíticos de fetichismo, en virtud del cual se exploran sus propiedades materiales y el mundo onírico de la psique. Así, el artista surrealista explota recursos metafóricos que abren un universo de provocación textual y textural. Mecanismos como la escritura automática y la agrupación fortuita de palabras o fragmentos presentan un complejo de discontinuidades espacio-temporales que frustran cualquier expectativa de inteligibilidad. Esta variedad de proyectos surrealistas, estrategias y agrupaciones interdisciplinarias pueden llamarse, en términos de Sussman, «subcontratos estéticos»⁵. El *collage*, erigido como principal estrategia compositiva de objetos surrealistas, aglutina elementos dispares que generan asociaciones inusuales y, a menudo, relatos sexualmente provocativos. Los *poème-objets* [fig. 4] de Breton, los caligramas [fig. 5] de Apollinaire o la colección de fotografías de Man Ray son la encarnación de las técnicas del *collage*. Del mismo modo que *L'Amour fou* [fig. 6] de Man Ray es un conjunto de fotografías de diversa naturaleza, los *poème-objets* de Breton acercan dos objetos dispares con el fin de generar significados inesperados. Estas composiciones plásticas y poéticas están inspiradas en los *collages* de Picasso, pues representan una síntesis de palabras e imágenes, géneros y materiales⁶. Los caligramas surrealistas de Apollinaire también recurren a las técnicas fragmentarias de Picasso, al rescatar una imagen surgida del discurso poético en virtud de asociaciones complejas de símbolos verbales y visuales. Según Bohn, «el papel del lector es, por consiguiente, identificar modelos textuales y trasladarlos a equivalentes estructurales a nivel cognitivo», de modo que la estructura bajo la superficie pueda salir a la luz (Bohn, 1993: 20-21). Representativo de esta tendencia es Michel Leiris, con su caligrama «LE SCEPTRE MIROITANT», en el

NOTAS

4 | Comunicación personal con Henry Sussman. V. también Sussman, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statues of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

5 | V. SPECTOR, J., Jack (1997) citando a Breton en: *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trad. por Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis, 224.

6 | V. JUNG, G. Carl, ed. (1964): *Man and his Symbols*, London, Dell, 295.

que las palabras «amour», «miroir» y «mourir» reproducen un efecto de espejo a consecuencia de la combinación de las mayúsculas «ROI» y «MOI». Aparentemente, esta imagen contiene un mensaje psicoanalítico relacionado con el narcisismo, la omnipotencia y la muerte (Spector, 1997: 224). Debido a este multiperspectivismo, profundamente enraizado en las estrategias cubistas, los objetos surrealistas exteriorizan los antagonismos del principio materialista de Marx, es decir, se definen a sí mismos en virtud de su conexión con otros objetos o componentes, y al hacerlo consolidan su posición dentro de la producción de artículos.

El subjetivismo del que se ven impregnados los objetos surrealistas ayuda también a Dalí y a De Chirico a desarrollar sus propias estrategias. El método crítico-paranoico de Dalí, ilustrado en su pintura *La persistencia de la memoria* (1934) [fig. 7], se basa en la manipulación sistemática de imágenes que generan asociaciones e interpretaciones delirantes. Del mismo modo, las composiciones de De Chirico revelan oníricas transposiciones de la realidad surgidas del inconsciente. Como fundador de la denominada *pittura metafísica*, en lo que concierne a la función del objeto éste manifiesta: «Todo objeto posee dos aspectos: El aspecto común, aquel que generalmente vemos y es visto por todos, y el aspecto fantasmagórico y metafísico, sólo visto por individuos excepcionales en momentos de clarividencia y meditación metafísica. Una obra de arte debe expresar algo que no aparezca en su forma visible⁷». Su concepto de *pittura metafísica* está abiertamente influido por las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer, descubridores del «horror del vacío» y el sinsentido de la vida. En su lucha por encontrar expresiones artísticas para este vacío, De Chirico profundizó en los dilemas existenciales del hombre contemporáneo. Finalmente, los *readymades* de Duchamp, concebidos como antídoto frente al arte retinal, responden a estos experimentos excéntricos con objetos al elevarlos, por voluntad del artista, a la categoría de obra de arte. Al haber sido creados en la era de la reproducción mecánica, éstos evocan las teorizaciones de Benjamin sobre la decadencia del aura en la obra de arte moderna. Duchamp reivindica las cualidades áureas de la obra de arte, cualidades que se van agotando progresivamente como resultado de la mecanización en la era industrial:

Cada día es más fuerte el impulso de conseguir un objeto muy cercano debido a su semejanza, a su reproducción. Sin lugar a dudas, las reproducciones ofrecidas por revistas ilustradas y noticiarios difieren de la imagen captada por el ojo desnudo. Unicidad y permanencia se encuentran tan estrechamente relacionadas ante éste, como transitoriedad y reproducibilidad lo están ante aquellas. Acechar un objeto desde su concha, destruir su aura, es el blanco de una percepción cuyo «sentido de la igualdad universal de las cosas» ha aumentado hasta tal punto, que es capaz de extraerlo incluso de un objeto único mediante su reproducción. De este modo se manifiesta en el campo de la percepción lo apreciable en la esfera teórica sobre la importancia cada vez mayor de las estadísticas. La adaptación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso con un alcance ilimitado, tanto para el pensamiento como para

NOTAS

7 | BENJAMIN, Walter (1968): «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en ARENDT, Hannah (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 225.

la percepción⁸.

Mientras que los objetos encontrados están cargados de cualidades áureas y se ven apartados de la cultura de masas, los *readymades* son materiales neutros escogidos y aprobados arbitrariamente por el artista al firmarlos y exhibirlos. Su adquisición es análoga a la actividad de investigación que menciona Marx en el epílogo de *El capital*, y que Benjamin evocaría posteriormente en su *Libro de los pasajes*: «La investigación debe apropiarse de la materia en detalle, analizar sus múltiples formas de desarrollo, indicar sus conexiones internas. Sólo una vez realizado este trabajo puede confrontarse el verdadero movimiento con la moda correspondiente. Si esto se consigue con éxito, si se refleja la vida del material como ideal, entonces puede parecer como si hubiera existido antes de nosotros una construcción a priori» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 465). Aquí se sugiere un análisis exhaustivo del objeto con el fin de reflejar sus componentes sensoriales e intelectuales.

Así, los *readymades* pueden ser considerados como una promulgación, explicada mediante procesos de investigación, de esa construcción *a priori* y de esa apropiación. Al mismo tiempo, se convierten en objetos fetiches y paródicos, y se ven recubiertos de propiedades mágicas que enfatizan su naturaleza perturbadora, absurda. La selección de estos fragmentos, carentes de valor estético, está basada en la «indiferencia visual», que manifiesta el sentido de la ironía, el humor y la ambigüedad de Duchamp. Así, Duchamp escogió una serie de artículos (la pala quitanieve, el peine, el urinario) que se encuentran en la realidad cotidiana y que carecen de placer estético. En palabras de Duchamp:

El mayor problema lo supuso el acto de selección. Debía escoger un objeto sin que me impresionara y, siempre que fuera posible, sin la más mínima intervención de idea o sugestión alguna de placer estético. Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es muy difícil escoger un objeto por el que uno no siente el más mínimo interés, no sólo el día que lo escogemos, sino cualquier otro día y que, en definitiva, jamás tendrá la posibilidad de volverse hermoso, bonito, agradable o feo⁹.

Una vez el objeto ha sido escogido, la leyenda, sustituta de la idea de fabricación, es otro de los requisitos en la configuración de la obra. En el proceso de elaboración de la leyenda del objeto, la estrategia del nominalismo pictórico abrió un amplio espectro de relaciones retóricas entre el objeto y su nombre. Duchamp experimenta con la tautología, la metáfora, la sinécdoque, la alegoría, los anagramas y los acrósticos, entre otros. Algunos de estos experimentos son su *Rueda de bicicleta* (1913) (rueda de bicicleta sobre un taburete) [fig. 8], *In advance of the broken arm* o *Anticipando el brazo roto* (1915) (pala quitanieve) [fig. 9], *Hat Rack* (1917) (un porta sombreros) [fig. 10] y *Fuente* (1917) (un urinario) [fig. 11]. La última condición del encuentro entre el objeto y el artista es la firma. Más que atribuirle un valor especial a su autoría, Duchamp multiplica la firma mediante

NOTAS

8 | V. PAZ, Octavio (1970) citando a Duchamp en «The Ready-Made», en: Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall, 88.

9 | V. DE DUVE, Thierry (1997). «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism» en BUSKIRK, Martha & Mignon Nixon (eds.). *The Duchamp Effect*, Cambridge, The MIT Press, 104-107.

seudónimos tales como *Richard Mutt* (en la *Fuente*) y *Rose Sélavy* (en *Viuda fresca*)^x. Además de estas características definitorias, la impronta de transitoriedad resulta crucial en la configuración de la apariencia de los *readymades*. En varias ocasiones han desaparecido los originales (*Fuente* y *Secador de botellas*), y la única documentación que atestigua su existencia es una fotografía. En otros casos, han surgido múltiples réplicas como una manera de subvertir la idea de originalidad y preservación de la obra de arte (*Rueda de bicicleta* y *Hat Rack*). A pesar de su conexión con la cultura de masas y el fetichismo de los bienes, los *readymades* están cargados de un espíritu subversivo y, en consecuencia, niegan su compromiso con la realidad empírica.

La colección surrealista de objetos es una actividad significativa que se ha visto finalmente incluida en el seno de longevas disciplinas artísticas (pintura, poesía, escultura). Al enfatizar los aspectos intelectuales y sensoriales, esta práctica artística intenta reconciliar los antagonismos de la era industrial. De ahí la aparición del materialismo dialéctico. Esta tendencia fusiona los dos enfoques materialistas del psicoanálisis de Freud y los procesos de acomodamiento según Marx, inherentes a las estructuras capitalistas. Las modalidades estéticas aquí comentadas (objetos oníricos, objetos encontrados, *poème-objets*, caligramas, objetos surrealistas y *readymades*) avalan el fetichismo de los bienes como un modo de penetrar en las relaciones sociales de una cultura considerablemente deshumanizada. Por lo tanto, para los surrealistas, las cosas carecen de mediación humana y, por consiguiente, se relacionan e interactúan unas con otras en un universo cosificado de fantásticas conexiones. Este estudio preliminar sobre los artefactos surrealistas ha puesto un énfasis especial en las ideas marxistas del fetichismo de los bienes como una manera de profundizar en las propiedades internas y externas de los objetos. Así, he explorado diversos ámbitos estéticos (literatura, pintura, objetos surrealistas en sentido estricto) para demostrar la prominencia de la materia sobre las ideas y desentrañar las encrucijadas entre arte visual y lenguaje. Sin embargo, el universo de los objetos surrealistas y sus correlaciones visuales y retóricas es un campo extenso que requiere más investigación a fin de establecer relaciones más sólidas.

Figuras



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

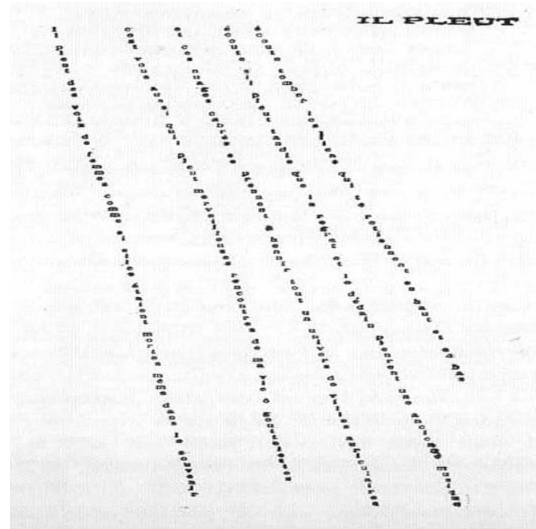


Figura 5

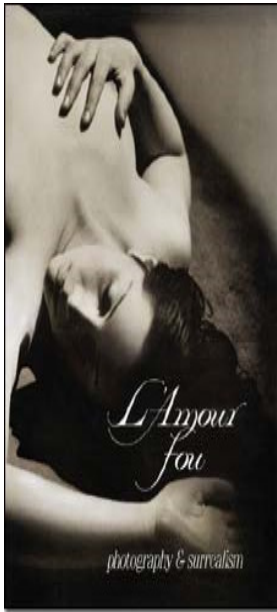


Figura 6



Figura 7



Figura 8

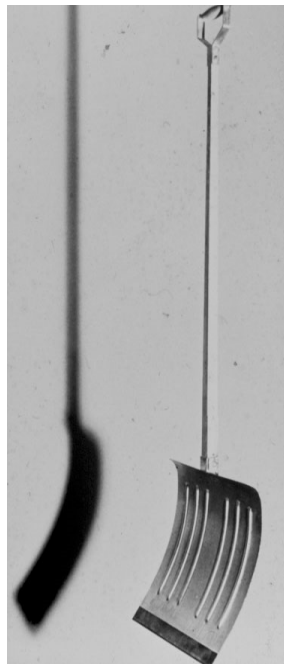


Figura 9



Figura 10



Figura 11

Bibliografía

- APOLLINAIRE, Guillaume (1916): *Il Pleut*. Flickr, 19/03/2009.
<<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/08/i-respond-positively-to-ambitious-work.html>>.
- BENJAMIN, Walter (1968): «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 217-252.
- (1999): «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia», in M.W. Jennings (ed.), *Selected Writings*. Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 207-221.
- (2002): «Convolute H: The Collector», *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 203-211.
- (2002): «Convolute N: On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.). Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 456-488.
- BOHN, Willard (1993): *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London & Toronto, Bucknell University Press.
- BRETON, André (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 643-753.
- (1936): «Crisis of the Object». *Cahiers d'Art*, vol. 11, nos 1-2, 21-26.
- (1941): Poem-Object. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81121>.
- (1948): «Max Ernst», in Ralph Manheim (trans.), *Beyond Painting*. 2nd ed. New York, Schultz.
- CAWS, Mary Ann ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press.
- CONFORTH, Maurice (1952): «Materialism and the Dialectical Method», *Dialectical Materialism*, London, Lawrence & Wishart Ltd.: 30-35.
- DALÍ, Salvador (1931): *The Persistence of Memory*. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>.
- (1932): «The Object as Revealed in Surrealist Experiments», in *This Quarter*, vol. 2, no. 1, 197-207.
- DE DUVE, Thierry (1997): «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism», in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.
- DUCHAMP, Marcel (1913): *Bicycle Wheel*, original lost. Collection of Arturo Schwartz, Milan, 30/11/2008. <<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>>.
- (1915): *In Advance of a Broken Arm*, original lost. Photographed by Stieglitz, «Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp», 30/11/2008.
<<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm>>.
- (1917): *Hat Rack*, original lost. The Art Institute of Chicago, 30/11/2008.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/73661>>.
- (1917): *Fountain*, original lost. Photographed by Stieglitz, «Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp», 30/11/2008.
- GOLLOBIN, Ira (1986): *Dialectical Materialism: Its Laws, Categories, and Practice*. New York, Petra Press.
- JUNG, G. Carl ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell.
- KRAUSS E., Rosalind, John Ades & Jane Livingston eds. (2002): *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, NY, Barnes & Noble.
- LACAN, Jacques (1993): *The Seminar, Book III. The Psychoses*. Ed. by Jacques-Alain Miller, &

trans. by Russell Grigg. New York, W.W. Norton & Co.

LEHMAN, Ulrich (2007): «The Uncommon Object: Surrealist Concepts and Categories for the Material World», in Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 19-38.

MARX, Karl (1952): *Capital*. Ed. by Friedrich Engels. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.

PAZ, Octavio (1970): «The Ready-Made», in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall.

RANCIÈRE, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London, Continuum.

RAY, Man (1926): *Fisherman's Idol*, Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Washington, DC, 30/11/2008.
 <<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=15616>>.

----- (1926): *Emak Bakia*, MoMA: The Collection, New York, 30/11/2008.
 <<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/images/5.67.jpg>>.

SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.

SPECTOR J., Jack (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis.

SPITERI, Raymond & Donald LaCoss eds. (2003): *Surrealism, Politics and Culture*. England & USA, Asghate Publishing Limited.

SUSSMAN, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

TANGUY, Yves (1942): *Infinite Divisibility*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 16/07/2009.

WOOD, Ghislaine, ed. (2007): «Surreal Things: Making □the fantastic real□» in *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 2-15.

eo.

LA COL·LECCIÓ SURREALISTA D'OBJECTES

Leticia Pérez

«PhD student» al «Department of Comparative Literature»
State University of New York, Buffalo

Cita recomandada || Pérez, Leticia (2010): "La col·lecció surrealista d'objectes" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 2, 112-126 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/leticia-perez.html> >.

Il·lustració || Javier Arce

Traducció || Ariadna Ausió

Article || Rebut: 23/04/2009 | Apte Comitè científic: 09/12/2009 | Publicat: 01/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || En aquest article, parlaré de la col·lecció surrealista d'objectes com a forma d'art que sorgeix de les forces de la producció de masses de la nova era. Aquestes peces, profundament arrelades en les lleis capitalistes de l'ús, l'intercanvi i la plusvàlua, comporten dos enfocaments materialistes que desemboquen en el materialisme dialèctic. D'una banda, personifiquen les forces supremes del fetitxisme inveterades en les estructures capitalistes; de l'altra, desperten els desitjos inconscients que responen a les necessitats de la societat de consum. Per tant, estudiaré la col·lecció d'objectes en les pràctiques surrealistes més radicals (objectes onírics, objectes trobats, poemes objecte, cal·ligrames, readymades i objectes surrealistes) com una manera no només d'explorar a fons un nou art, sinó també de reflexionar sobre les transformacions i les paradoxes actuals de la societat.

Paraules clau || Col·lecció | Fetitxisme de les mercaderies | Capitalisme | Consum | Cultura comercial | ús Intercanvi i plusvàlua | Materialisme | Idealisme | Objectes surrealistes.

Abstract || In this article I shall discuss the Surrealist collection of objects as a form of art which arises out of mass production forces of the new era. These goods, deeply rooted in the capitalist laws of use-, exchange- and surplus-value, carry in themselves two materialist approaches which end in dialectical materialism. On the one hand, they epitomize the supreme forces of commodity fetishism ingrained in capitalist structures; on the other hand, they arouse unconscious desires which respond to the needs of the society of consumption. Thus, I will explore the act of object-collecting in the most radical Surrealist practices (dream objects, found objects, poème-objets, calligrammes, readymades and Surrealist objects) as a way to not only delve into a new art, but also to reflect on societal ongoing transformations and paradoxes.

Key-words || Collection | Commodity fetishism | Capitalism | Consumption | Commercial culture | Use-, exchange- and surplus-value | Materialism | Idealism | Surrealist objects.

El que és decisiu en la col·lecció és que l'objecte s'allunya de totes les seves funcions originals per tal d'establir una relació el més propera possible amb les coses de la mateixa classe. Aquesta relació és l'oposat diametral de qualsevol utilitat i entra dins la peculiar categoria de la plenitud. Què és la «plenitud»? És un intent enorme per vèncer el caràcter totalment irracional de la mera presència de l'objecte en qüestió a través de la seva integració dins d'un nou sistema històric concebut expressament: la col·lecció. I per al veritable col·leccionista, qualsevol cosa en aquest sistema esdevé una enciclopèdia de tot el coneixement de l'època, el paisatge, la indústria i el propietari del que prové. És la gran fascinació del col·leccionista per introduir l'objecte concret en un cercle màgic, mentre el recorre un últim estremiment (l'estremiment de ser adquirit), on aquest s'enforteix (Walter Benjamin, «The Collector», 2002: 204-205).

En aquest fragment, Walter Benjamin destaca el caràcter històric de l'objecte, el qual, una vegada espoliat de les lleis comercials de l'intercanvi, l'ús i la plusvàlua, esdevé una part del sistema de la col·lecció. D'aquesta manera, l'element es trasllada del seu emplaçament original a un nou entorn només per envoltar-se de les seves propietats màgiques. Així mateix, els objectes surrealistes, en convertir l'idealisme de Hegel en el materialisme de Marx, expressen els camins interiors del fetitxisme de les mercaderies, el qual dona lloc a l'aliança amb les forces de la producció de masses de la nova era. Per tant, parlaré sobre el caràcter dialèctic dels productes surrealistes, tot explorant els processos inconscients de la psique i les formes fetitxistes de la comercialització arrelades a les estructures capitalistes. En consonància amb les idees de Benjamin a *The Arcades Project* (2002), els postulats freudians i marxistes sobre el fetitxisme i les reivindicacions de Rancière a *The Politics of Aesthetics* (2004), l'objectiu d'aquest article és argumentar l'impacte de la col·lecció d'objectes com una forma d'adquisició en les pràctiques surrealistes més subversives: els objectes onírics, els objectes trobats, els poemes objecte, els cal·ligrames, els *readymades* i els objectes surrealistes. Al capdavall, aquests actes de col·lecció transformen les qualitats físiques de l'element en qüestió en virtut de l'allunyament del seu medi natural per immergir-lo en un món fantàstic, el qual és simptomàtic de les contradiccions de la societat.

Per començar, m'agradaria exposar la tendència surrealista de la col·lecció d'objectes segons les teoritzacions de Rancière sobre la distribució de la sensatesa; o sigui, la delimitació entre el que és visible i el que és invisible, el que és audible i el que és inaudible, el que és concebible i el que és inconcebible, el que és possible i el que és impossible (2004: 12). En altres paraules, Rancière apel·la a les formes d'inclusió i exclusió durant el procés d'acceptació d'una nova pràctica artística. D'aquesta manera, la categoria surrealista de la col·lecció d'objectes es pot concebre com un art prèviament menyspreat, el qual a la llarga té cabuda dins del domini estètic tot revelant el que comparteix una comunitat artística, o sigui, la tensió de l'objecte com una forma de comercialització i com un acte subjectiu de creació. En paraules de Rancière, l'acumulació de béns comuns pot representar una expressió

de la bellesa d'allò que és ordinari, fet que «esdevé un índex de la veritat si es separa de la seva obvietat per tal de convertir-lo en un jeroglífic, una figura mitològica o fantasmagòrica» (2004: 34).

El fetitxe de les mercaderies no només posa de manifest aquest nivell enigmàtic de la veritat, sinó que també representa els antagonismes inherents a l'era moderna. Aquesta idea comporta dos enfocaments materialistes. En primer lloc, la teoria de Marx sobre el fetitxisme entén les relacions humanes com una prolongació de la interacció amb les mercaderies. En segon lloc, les lectures de Freud sobre el fetitxe representen la selecció d'un objecte que s'atribueix a una part específica del cos (Lehman, 2007: 36). Per això, l'antítesi entre l'objecte i el subjecte revela les complexitats de les obres surrealistes, les quals, en subvertir els mecanismes tradicionals de la producció artística, no només reiteren la materialitat del producte estètic, sinó també els desitjos inconscients que desperten.

Per tal d'explotar les propietats internes i externes de l'element industrial, el col·leccionista surrealista assumeix la funció d'historiador, el qual, tot apropiant-se de les ocasions que té a prop, romp el flux espontani de la història i proporciona llegibilitat a la gran quantitat indiferenciada de materials mentre que, a la vegada, escodrina els seus elements secrets. En la mateixa línia, el col·leccionista menyscaba l'objecte tot allunyant-lo del seu medi natural i emplaçant-lo en un univers de significacions inusitades. Segons Benjamin, «l'objecte construït en la presentació materialista de la història és de per si la imatge dialèctica, la qual és idèntica a l'objecte històric; fet que justifica la seva expulsió violenta de la continuïtat del procés històric» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 475).

Així, l'artefacte surrealista és una promulgació del moviment dialectal, en el sentit que implica la seva pròpia contradicció. En tant que destaca el seu valor subjectiu en reaccionar davant del fetitxisme de les mercaderies, es tracta també d'una forma de producció artística que respon a les necessitats d'un nou mercat. Tal com Ulrich Lehman exposa: «Els objectes decoratius amb matisos o rerefons surrealistes, com les escultures en escaiola d'Alberto Giacometti, van sorgir del intent utòpic per part dels surrealistes durant la segona meitat de la dècada 1930-1940 per crear noves categories d'objectes que reflectissin contradiccions sistemàtiques i mostressin una nova definició de l'obra d'art» (2007: 23). Aquest sentit utòpic que defensa Lehman es pot interpretar com un desig surrealista d'obrir nous registres artístics que, tot superant les fronteres entre les diferents disciplines i gèneres, reflecteixin els antagonismes de l'era moderna. Aquest esteticisme innovador, tot i que actua com a transmissor per a la crítica de les estructures del poder capitalista, també pertany a un sistema ben castigat. Per tant, el caràcter emfàtic de l'element surrealista comporta un canvi en l'exacerbat materialisme del segle XIX, és a dir, s'allunya dels conceptes empírics i mecànics per descobrir els seus components més distants. En aquest sentit, la distància entre els components de

l'objecte, que des d'un principi formen una unitat, genera un efecte discordant. Això generalment es coneix com a la inversió de l'idealisme de Hegel, la qual dóna com a resultat la segregació absoluta de l'objecte i el subjecte i l'endinsament en l'inconscient.

La filosofia materialista, a diferència del seu equivalent idealista, interpreta el món com a matèria en moviment, la qual converteix en concrets els processos psíquics i existeix a pesar de i, més enllà de la consciència. Així mateix, mentre que l'idealisme reafirma la primacia d'allò que és enigmàtic i d'allò que no es pot conèixer, el materialisme dóna fe de la plausibilitat de conèixer el món i les seves lleis (Comforth, 1952: 30). Per tant, es dóna un èmfasi especial a la dialèctica de l'objecte, la qual correlaciona la naturalesa externa i interna, així com també el paral·lelisme entre l'aparença i l'essència. Aquest canvi finalitza amb la formulació del materialisme dialèctic com a «l'aproximació total i general profundament objectiva i completament materialista al món extern, la lluita per comprendre la totalitat de l'objecte, tant les característiques internes com les externes». (Gollobin, 1986: 90). D'aquesta manera, els elements es classifiquen d'acord a un desig per revelar els processos inconscients de la psique i reflectir el moviment del subjecte cap a l'objecte, que en última instància dóna com a resultat la reificació dels actes intel·lectuals i creatius (Lehman, 2007: 24). La gradació progressiva de Dalí és indicativa d'aquesta exploració de l'objecte en els dominis de l'art. A la revista *Cahiers d'Art*, proposa la següent definició per punts:

1. L'objecte existeix més enllà de nosaltres, sense que en formem part (objectes antropomòrfics);
2. L'objecte assumeix la forma inalterable del desig i actua segons la nostra contemplació (objectes sobre el somni);
3. L'objecte és mòbil i com a tal pot ser alterat (objectes que funcionen de manera simbòlica);
4. L'objecte tendeix a provocar la nostra fusió amb ell mateix i ens fa perseguir la formació d'una unitat amb ell mateix (l'objecte desitjat i els objectes comestibles) (1932: 207).

D'acord amb la progressió esmentada, la revista *Cahiers d'Art* de 1936 va esmentar els objectes següents per tal d'il·lustrar les experimentacions surrealistes amb diversos materials: objectes onírics, objectes trobats, poemes objecte, *readymades* i objectes surrealistes, entre d'altres. També en aquesta publicació, l'article de Breton «Crisis of the Object» esmenta les contribucions més cèlebres, donant especial èmfasi a l'assemblatge de Max Ernst, els objectes trobats de Man Ray, els *readymades* de Marcel Duchamp i els objectes surrealistes de Pablo Picasso (1936: 22).

Aquestes creacions plàstiques influeixen també en la prosa i en la poesia surrealistes del segle XX, on es reflecteix la paradoxa de l'era industrial. Precisament, els objectes onírics no només manifesten les operacions psicològiques de la ment sinó també les lleis segons les quals es regeix el mercat. Com a conseqüència, la imaginació i la realitat es fusionen

en aquests objectes onírics, els quals recreen els processos instintius de la consciència humana en el moment del despertar; és a dir, aquesta zona grisa que pot donar resposta al concepte de l'imaginari de Lacan com a l'emplaçament per a les imatges il·lusòries i l'alienació radical en el procés de la configuració de la individualitat.

Aquest concepte de l'imaginari¹ (l'element visual) s'expressa a través del concepte simbòlic (la llengua), en què el significat i el significat s'entrellacen dins el món de la significació, fet decisiu per a la interpretació dels desitjos inconscients. Tal com comenta Benjamin, «la comprensió dels elements onírics en el moment del despertar és el cànon de la dialèctica. És paradigmàtic per al pensador i vinculant per a l'historiador» («On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 2002: 464). De la mateixa manera, el record surrealista dels somnis i les metamorfosis que pateix l'objecte en aquest món imaginari són una personificació dels conflictes interns. D'una banda, ha de consolidar la seva posició com a mercaderia circulant dins del món empíric. De l'altra, mostra les transposicions de la realitat com un somni que sorgeix de l'inconscient.

A *Nadja* (1928), Breton embolcalla l'objecte amb qualitats introspectives que assenyalen al simbolisme de la roba. Tal com afirma Lehman, «els rastres de la dona es perceben en la seva manera de vestir i evocuen el potencial metafòric de la roba com a simulacre» (2007: 25). En la mateixa línia, Yves Tanguy a *Indefinite Divisibility* (1942) [imatge 1], una obra creada a partir de figures amorfes, vol introduir la idea que el subjecte s'acosta a l'objecte, o sigui, la tècnica i l'art de l'individu dominen la realitat en virtut de les figures oníriques que determinen l'aspecte visual de l'obra. Així, en aquesta pintura, el text representa la comprensió dels camins per mitjà del procés creatiu (Lehman, 2007: 27).

L'objecte trobat és una altra pràctica surrealista basada en la col·lecció d'elements poc comuns, els quals, un cop allunyats del seu context original, se'ls exploten les seves propietats científiques i fantàstiques. Es desproveeix l'element del seu valor funcional i, a la vegada, es transposa en un món enigmàtic de significacions. *L'Emak Bakia* [fig. 2], *L'Ídol del pescador* [fig. 3] i el *Collage ou l'âge de la colle* són il·lustracions d'objectes trobats que mostren la «meravellosa facultat» de Man Ray «d'agafar dues realitats allunyades entre si... unir-les i fer que de la unió en saltin espurnes»². A *L'Emak Bakia* (1926) els elements composicionals utilitzats per Ray són un antic violoncel, obtingut al mercat ambulant de París, i els pèls de cua de cavall de l'arquet, utilitzats per tocar l'instrument. Man Ray indica amb un to humorístic, mitjançant l'adjunció d'una llarga barba blanca, l'edat del violoncel. *L'Ídol del pescador* (1926) és la història d'alguns fragments de suro trobats al centre turístic coster de Biarritz. Tal com explica Man Ray, ell va quedar encisat per la bellesa que desprenia aquest objecte format per fragments de flotadors amb xarxa i cinturons salvavides. Hi ha tres elements vitals que van prendre part en la configuració de l'objecte

NOTES

1 | Vegeu Schwartz, Arturo (1977) citant Breton a *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 177.

2 | Vegeu Breton, André. *Nadja*. Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall, 1986, pàg. 58.

(l'aigua, l'aire i la terra); mentre que el quart element (el foc) va sorgir de la imaginació de Man Ray. El *Collage ou l'âge de la colle* (1935) és la col·lecció d'objectes que Man Ray guardava al seu escriptori (un regle en T, una cinta mètrica, regles, fotos instantànies...). Aquest objecte trobat és el resultat de la disposició d'objectes que va dur a terme la serventa de Man Ray. La gràcia de l'ordre dels elements va captivar l'artista fins al punt que va crear una obra d'art tot enganxant i fent jocs de paraules amb la paraula *collage*: en francès *colle* és l'equivalent a cola, *âge* significa *edat*, i el títol literalment vol dir *Collage o l'edat de la cola* (Schwartz, 1977: 157). Mitjançant aquestes il·lustracions, l'habilitat de col·leccionar de Man Ray es pot interpretar com una manera de fer realitat «les arcaïques representacions latents de la propietat relacionades amb el tabú» (Benjamin, «The Collector», 2002: 209). En altres paraules, en apropiar-se d'aquests elements fortuïts, els confereix un valor sagrat que experimentaran els altres. D'aquí que es desafii l'espectador a explorar fins a l'últim racó de la seva imaginació per tal de desxifrar els enigmes plantejats per l'artista.

A *Nadja* (1928), Breton comenta el seu interès pels objectes inusitats del mercat ambulant de Saint-Ouen: «Hi vaig sovint, cercant aquells objectes que no es troben enlloc més, passats de moda, trencats, inutilitzables, gairebé incomprendibles, en fi, perversos en el sentit que jo entenc i que més m'agrada, objectes com ara aquella mena de semicilindre blanc i irregular, presentant relleus i depressions sense cap significació per a mi»³. En aquest fragment, l'objecte s'interpreta segons les condicions de la producció de les mercaderies i la seva trobada accidental. Walter Benjamin, en el seu article «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia», explica la dislocació temporal de l'objecte com a mercaderia fabricada i el seu descobriment casual: «Primer va aparèixer el potencial revolucionari en les coses passades de moda, en les primeres construccions de ferro, en els primers edificis industrials, en les primeres fotografies, en els objectes que simplement estan desapareixent, com grans pianos, peces de roba de fa cinc anys, llocs de reunió banals que deixen d'estar de moda» (1999: 210). Amb aquesta afirmació, Benjamin sembla assenyalar a la revolució de l'objecte de l'era industrial, mentre revela les formes potencials d'alienació, deshumanització i reificació inherents a les estructures capitalistes, és a dir, en els conceptes de fabricació, circulació i consum. L'element pateix una sèrie de transformacions, en la forma i la textura, però també en l'experiència perceptiva, els objectes trobats de les quals són un exemple únic. A *Paris Peasant* (1926), Aragon entrellaça records passats i una situació actual en què sembla que les mercaderies s'impregnin de l'esperit humà.

Quins records, quina repugnància que envolta aquestes fondes de mala mort: l'home que hi menja sembla que estigui mastegant la taula en lloc del bistec i s'irrita amb els seus companys de taula sorollosos i ordinaris, unes noies lletges i estúpides i un senyor que presumeix del seu subconscient mediocre i de tot el desordre desedificant que forma la seva lamentable existència; mentre que, en una altra taula, un home es

NOTES

3 | Caws, Mary Ann, ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press, 73.

balanceja a la cadira de potes inestables i concentra la seva impaciència i els seus rancors en el rellotge espatllat. Dues sales: un bar amb una barra de zinc i una porta que s'obre cap a una cuina de sostre baix i plena de fum; i un menjador on al final hi ha una alcova i on hi cap just una taula, un sofà i tres cadires [...]»⁴.

Aquí, l'acumulació d'elements comuns és un indicatiu de les transformacions imprevistes que pateix l'objecte dins del món físic, la qual cosa desarma les maneres de pensar racionals i discursives i assenyalava també al contacte amb els humans com a l'agent d'aquesta transgressió. En altres paraules, els components fenomenològics de l'experiència (l'espai i el temps) són substituïts per impressions subjectives que atrauen les facultats sensorials de l'element industrial, més que no pas la seva funcionalitat.

Els veritables objectes surrealistes, una altra modalitat basada en la idea del descobriment casual, estan arrelats en els conceptes materialistes i psicoanalítics del fetixisme, en virtut del qual s'exploren les seves propietats materials i el món oníric de la psique. En fer-ho, l'artista surrealista explota els mecanismes metafòrics que obren un univers de provocacions textuals i texturades. Els mecanismes com l'escriptura automàtica o l'agrupació fortuïta de paraules o fragments presenta un seguit de discontinuïtats temporals i espacials que frustren les expectatives de la intel·ligibilitat. Aquesta diversitat de projectes surrealistes, estratègies i alineacions interdisciplinàries es poden anomenar, segons les paraules de Sussman, «subcontractes estètics»⁵. El collage, considerat l'estratègia compositiva més important entre els objectes surrealistes, aglutina elements dispersos que generen associacions poc comunes i sovint narracions sexualment provocatives. Els poemes objecte de Breton [imatge 4], els cal·ligrames d'Apollinaire [imatge 5] o les fotografies d'assemblatges de Man Ray són l'encarnació de les tècniques del collage. De la mateixa manera que *L'Amor fou* (*L'amor foll*) de Man Ray [imatge 6] és un conjunt de fotografies de naturalesa diversa, els poemes objecte de Breton apropen dos objectes diferents per tal de generar significats inesperats. Aquestes composicions plàstiques i poètiques estan inspirades en els collages picassians, ja que representen una síntesi de paraules i imatges, gèneres i materials⁶. Els cal·ligrames surrealistes d'Apollinaire també recorren a les tècniques fragmentàries de Picasso, ja que recuperen una imatge provinent del discurs poètic en virtut de les associacions complexes dels signes verbals i visuals. Segons Bohn, «la funció del lector és identificar els models textuals i traduir-los cap als seus equivalents estructurals dins l'àmbit cognitiu» de manera que es pugui descobrir l'estructura de sota la superfície. (Bohn, 1993: 20-21).

Michel Leiris representa aquesta tendència amb el cal·ligrama «LE SCEPTRE MIROITANT» (El ceptre que miralleja), on les paraules *amour* (amor), *miroir* (mirall) i *mourir* (morir) reproduïxen un efecte mirall procedent de la combinació de les lletres en majúscula «ROI» (rei) i «MOI» (jo). Aparentment, aquesta imatge conté un missatge psicoanalític

NOTES

4 | Comunicació personal amb Henry Sussman. Vegeu també Sussman, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

5 | Vegeu Spector, J., Jack (1997) citant Breton a *Arte y escritura surrealistas* (1919-1939). Trad. de Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis, 224.

6 | Vegeu Jung, G. Carl, ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell, 295.

relacionat amb el narcisisme, l'omnipotència i la mort (Spector 1997: 224). En virtut d'aquest multiperspectivisme, profundament arrelat en les estratègies cubistes, els objectes surrealistes mostren els antagonismes del principi materialista de Marx; és a dir, es defineixen en virtut de la seva relació amb altres objectes o components, però d'aquesta manera, consoliden la seva posició dins de la producció de les mercaderies.

El subjectivisme amb què estan impregnats els objectes surrealistes també ajuda a Dalí i a De Chirico a desenvolupar les seves pròpies estratègies. El mètode paranoic-crític de Dalí, que es posa de manifest en el quadre *La persistència de la memòria* (1931) [imatge 7], es basa en la manipulació sistemàtica d'imatges i objectes que generen associacions i interpretacions delirants. De la mateixa manera, les composicions de De Chirico mostren transposicions de la realitat sorgides de l'inconscient que semblen somnis. Com a fundador de l'anomenada pintura metafísica, parla de la funció de l'objecte: «Cada objecte té dos vessants: El vessant comú, que és el que generalment veiem i veu tothom, i el vessant fantasmagòric i metafísic, que només veuen alguns individus en moments de meditació clarivident i metafísica. Una obra d'art ha d'explicar alguna cosa que no es vegi en la seva forma visible⁷». La seva concepció de *pittura metafísica* està clarament influïda per les filosofies de Nietzsche i Schopenhauer, els quals van descobrir el «buit insuportable» i la insensatesa de la vida. En esforçar-se per trobar una expressió artística per aquest buit, De Chirico va escrutar els dilemes existencials de l'home contemporani.

Per últim, els *readymades* de Duchamp, concebuts com un antídote per a l'art retinal, responen a aquestes experimentacions excèntriques amb objectes, ja que es posen al nivell de la dignitat del material gràfic per voluntat de l'artista. En ser originaris de l'època de la reproducció mecànica, evoquen les teoritzacions de Benjamin en detriment de l'aura del material gràfic modern. Aquest reivindica que el material gràfic gaudeix d'unes qualitats pròpies de l'aura que s'esgoten de forma progressiva com a resultat de la mecanització de l'era industrial:

Cada dia es fa més irrecusable, la necessitat d'apoderar-se de l'objecte des de la més curta distància possible en la imatge o, més ben dit, en la còpia, en la reproducció. I indubtablement, tal com ens és servida pels diaris il·lustrats o els noticiaris, la reproducció es diferencia ben bé de la imatge figurativa directa. En aquest últim cas, la unitat i la durada s'entrellacen tan estretament com la fugacitat i la repetibilitat en el cas de la reproducció. L'alliberament de l'objecte del seu embolcall, la destrucció de l'aura, són els senyals d'una percepció, *la sensibilitat de la qual per allò que en el món és del mateix gènere* ha crescut fins al punt que, mitjançant la reproducció, ha sobrepassat allò que és únic. Així, dins l'àmbit de la intuïció s'anuncia el que dins l'àmbit de la teoria es manifesta com un increment de la importància de l'estadística. L'adequació de la realitat a les masses i de les masses a la realitat és un procés d'abast il·limitat, ja sigui per al pensament o per a la intuïció⁸.

NOTES

7 | Benjamin, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983, pàg. 39-40.

8 | Vegeu Paz, Octavio (1970) citant Duchamp a «The Ready-Made», a Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall, 88.

Mentre que als objectes trobats se'ls atribueixen qualitats pròpies de l'aura i se'ls allunya de la cultura de masses, els *readymades* són materials neutres que l'artista selecciona de forma arbitrària i que se'ls apropia signant-los i exposant-los. La seva adquisició és semblant a l'activitat de recerca que menciona Marx a l'epíleg de *El capital* i que Benjamin evoca més tard en el seu *Arcades Project*: «La recerca s'ha d'apropiar el material minuciosament, analitzant-ne les diferents formes de desenvolupament i rastrejant-ne els vincles interns. Només després d'haver acomplert aquest treball es pot exposar adequadament el moviment real. Si es té èxit i s'aconsegueix de reflectir idealment la vida de la matèria, podrà semblar que es tracta d'una construcció *a priori*» (1983: 42). Aquí, es proposa una anàlisi exhaustiva de l'objecte per tal de reflexionar sobre els seus components sensuals i intel·lectuals.

Els *readymades*, per tant, es poden considerar una promulgació de la construcció i l'apropiació *a priori* que il·lustren els processos de recerca. Al mateix temps, esdevenen objectes de l'ídol i la burla i se'ls atribueixen propietats màgiques que posen èmfasi en la seva naturalesa pertorbadora i absurda. La selecció d'aquestes peces, desproveïdes de valor estètic, es basa en la «indiferència visual» que manifesta el sentit de la ironia, l'humor i l'ambigüitat de Duchamp. D'aquesta manera, Duchamp va seleccionar una sèrie d'objectes (la pala de la neu, la pinta, l'orinal) pròpies de la realitat diària i sense cap tipus de gust estètic. En les seves paraules,

El problema més important va ser la selecció. Vaig haver d'escollir un objecte sense que em causés cap impressió i, en la mesura del possible, sense la més mínima interferència de cap idea o suggeriment que fes referència al gust estètic. Va caldre reduir a zero el meu gust personal. És molt difícil escollir un objecte que no ens interessa gens, no només el dia que l'escollim sinó que no ens interessarà mai i el qual, al capdavall, tampoc tindrà la possibilitat de tornar-se bonic, bufó, agradable o lleig⁹.

Una vegada s'ha escollit l'objecte, un altre requisit per a la configuració de l'obra és la inscripció, que es considera una alternativa a la idea de fabricació. Durant el procés d'inscriure l'objecte, l'estratègia del nominalisme pictòric va obrir un ampli ventall de relacions retòriques entre l'objecte i el seu nom. Duchamp experimenta amb la tautologia, la metàfora, la sinècdoc, l'al·legoria, els anagrames i els acròstics, entre d'altres. Alguns d'aquests experiments són *Roda de bicicleta* (1913) (una roda de bicicleta muntada sobre un tamboret) [imatge 8], *En previsió d'un braç trencat* (1915) (una pala llevaneu) [imatge 9], *Penjador* (1917) (un penjador) [imatge 10] i *La font* (1917) (un orinal) [imatge 11]. L'última condició per a la trobada entre l'objecte i l'artista és la signatura. En lloc d'atribuir un valor especial a la seva autoria, Duchamp signa amb pseudònims com *Richard Mutt* (a *La font*) i *Rose Sélavy* (a *Vidua fresca*). A més d'aquestes característiques concretes, l'empremta de la transitorietat és vital per a la configuració de l'aspecte dels *readymades*. En molts casos, els originals han desaparegut (*La font* i *Escorredor*) i l'únic document que demostra la seva existència és una fotografia. En altres paraules, han aparegut una gran quantitat de

NOTES

9 | Vegeu De Duve, Thierry (1997): «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism», a Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.

rèpliques com una manera de subvertir la idea d'originalitat i preservació del material gràfic (*Roda de bicicleta* i *Penjador*). Tot i la seva relació amb la cultura de masses i el fetitxisme de les mercaderies, als *readymades* també se'ls atribueix un esperit subversiu i, com a resultat, neguen el seu compromís amb la realitat empírica.

La col·lecció surrealista d'objectes és una activitat important que sovint s'inclou dins de les disciplines artístiques de llarga durada (la pintura, la poesia, l'escultura). En posar èmfasi sobre els aspectes intel·lectuals i sensuals de l'objecte, aquesta pràctica artística cerca la reconciliació entre els antagonismes de l'era industrial. D'aquí ve l'aparició del materialisme dialèctic. Aquesta tendència fusiona els enfocaments materialistes de doble cara de la psicoanàlisi de Freud i dels processos de Marx sobre la comercialització inherent a les estructures de capital. Les modalitats estètiques que hem comentat en aquest article (els objectes onírics, els objectes trobats, els poemes objecte, els cal·ligrames, els objectes surrealistes i els *readymades*) responen davant del fetitxisme de les mercaderies com una manera d'introduir-se en les relacions socials en una cultura amplament deshumanitzada. Per això, per als surrealistes, les coses estan mancades de mediació humana i, per tant, conversen i es comprometen els uns amb els altres en un univers de connexions fantàstiques considerat real. Aquest estudi preliminar sobre els elements surrealistes ha posat èmfasi en els conceptes marxistes del fetitxisme de les mercaderies com una manera d'explorar a fons les propietats internes i externes de l'objecte. Fent això, he investigat diferents dominis estètics (la literatura, la pintura, els mateixos objectes surrealistes) per demostrar la importància de la matèria sobre les idees i per desenredar les interseccions entre l'art visual i el llenguatge. Tanmateix, l'univers dels objectes surrealistes i les seves correlacions visuals i retòriques existents és un camp ampli que requereix una recerca més profunda per tal d'establir unes relacions més sòlides.

Imatges



Imatge 1



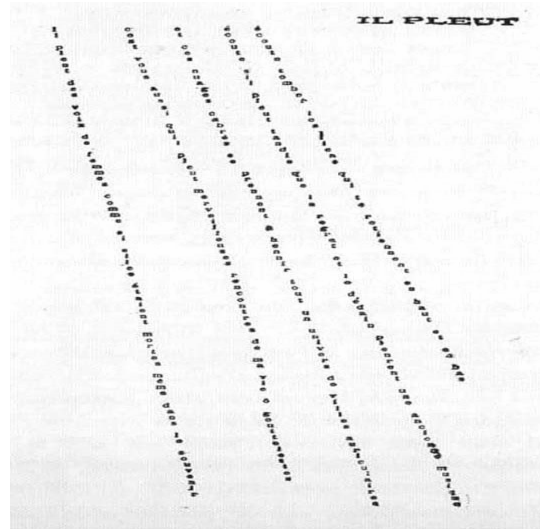
Imatge 2



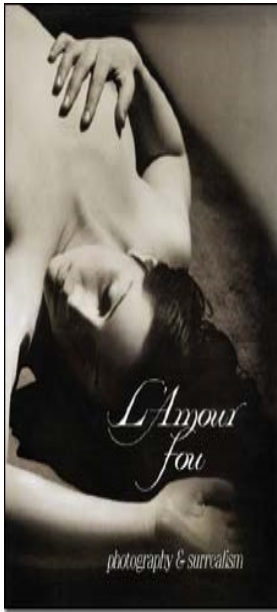
Imatge 3



Imatge 4



Imatge 5



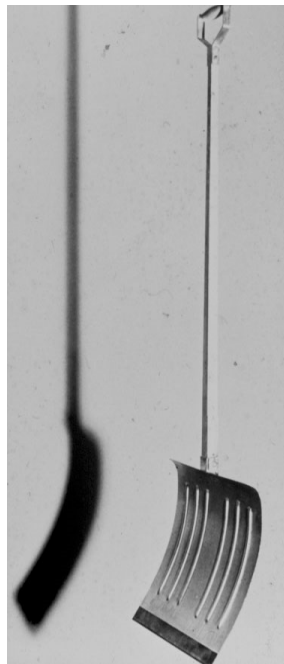
Imatge 6



Imatge 7



Imatge 8



Imatge 9



Imatge 10



Imatge 11

Bibliografia

- A POLLINAIRE, Guillaume (1916): *Il Pleut*. Flickr, 19/03/2009.
<<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/08/i-respond-positively-to-ambitious-work.html>>.
- BENJAMIN, Walter (1968): "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 217-252.
- (1999): "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", in M.W. Jennings (ed.), *Selected Writings*. Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 207-221.
- (2002): "Convolute H: The Collector", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 203-211.
- (2002): "Convolute N: On the Theory of Knowledge, Theory of Progress", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.). Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 456-488.
- BOHN, Willard (1993): *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London & Toronto, Bucknell University Press.
- BRETON, André (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 643-753.
- (1936): "Crisis of the Object". *Cahiers d'Art*, vol. 11, nos 1-2, 21-26.
- (1941): Poem-Object. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81121>.
- (1948): "Max Ernst", in Ralph Manheim (trans.), *Beyond Painting*. 2nd ed. New York, Schultz.
- CAWS, Mary Ann ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press.
- CONFORTH, Maurice (1952): "Materialism and the Dialectical Method", *Dialectical Materialism*, London, Lawrence & Wishart Ltd.: 30-35.
- DALÍ, Salvador (1931): *The Persistence of Memory*. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>.
- (1932): "The Object as Revealed in Surrealist Experiments", in *This Quarter*, vol. 2, no. 1, 197-207.
- DE DUVE, Thierry (1997): "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.
- DUCHAMP, Marcel (1913): *Bicycle Wheel*, original lost. Collection of Arturo Schwartz, Milan, 30/11/2008. <<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>>.
- (1915): *In Advance of a Broken Arm*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
<<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm>>.
- (1917): *Hat Rack*, original lost. The Art Institute of Chicago, 30/11/2008.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/73661>>.
- (1917): *Fountain*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
- GOLLOBIN, Ira (1986): *Dialectical Materialism: Its Laws, Categories, and Practice*. New York, Petra Press.
- JUNG, G. Carl ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell.
- KRAUSS E., Rosalind, John Ades & Jane Livingston eds. (2002): *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, NY, Barnes & Noble.
- LACAN, Jacques (1993): *The Seminar, Book III. The Psychoses*. Ed. by Jacques-Alain Miller, & trans. by Russell Grigg. New York, W.W. Norton & Co.

- LEHMAN, Ulrich (2007): "The Uncommon Object: Surrealist Concepts and Categories for the Material World", in Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 19-38.
- MARX, Karl (1952): *Capital*. Ed. by Friedrich Engels. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.
- PAZ, Octavio (1970): "The Ready-Made", in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall.
- RANCIÈRE, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London, Continuum.
- RAY, Man (1926): *Fisherman's Idol*, Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Washington, DC, 30/11/2008.
<<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=15616>>.
- (1926): *Emak Bakia*, MoMA: The Collection, New York, 30/11/2008.
<<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/images/5.67.jpg>>.
- SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.
- SPECTOR J., Jack (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis.
- SPITERI, Raymond & Donald LaCoss eds. (2003): *Surrealism, Politics and Culture*. England & USA, Asghate Publishing Limited.
- SUSSMAN, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.
- TANGUY, Yves (1942): *Infinite Divisibility*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 16/07/2009.
- WOOD, Ghislaine, ed. (2007): "Surreal Things: Making 'the fantastic real'" in *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 2-15.

OBJEKTUEN BILKETA SURREALISTA

Leticia Pérez

“PhD student”a “Department of Comparative Literature”n

State University of New York, Buffalo

Aipatzeko gomendioa || Pérez, Leticia (2010): “Objektuen bilketa surrealista” [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 2, 112-126 [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/index.php/eu/leticia-perez.html> >.

Ilustrazioa || Javier Arce

Itzulpena || Amaia González

Artikulu || Jasota: 2009/04/23 | Komite zientifikoak onartuta: 2009/12/09 | Argitaratuta: 2010/01

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || Artikulu honetan objektuen bilketa Surrealistari buruz mintzatuko naiz, aro berrian masa-produkzioetik kanpo sortzen den arte eredu bezala. Salgai hauek, erabilera, truke eta soberakin balioen lege kapitalistetan sakonki erroturik, materialismo dialektikoan erortzen diren bi ikasbide materialista dakarte beraiekin batera. Alde batetik, egitura kapitalistetan finkatuta dauden salgaien fetixismoaren eredu nagusiak dira; bestetik, gizarte-kontsumoak dituen beharrei erantzuten duten desira inkontzienteak pizten dituzte. Honela, objektu-bilketa aztertuko dut erradikalenak diren ohitura Surrealisten bidez (amesteko objektuak, aurkitutako objektuak, poème-objets eta calligrammes, readymade eta objektu Surrealistak), ez bakarrik arte berri batean sakontzeko, baizik eta martxan dauden aldaketa eta paradoxa sozialak islatzeko.

Gako-hitzak || Bilketa | Salgaien fetixismoa | Kapitalismoa | Kultura komertziala | Erabilera Truke eta soberakin balioa | Materialismoa | Idealismoa | Readymade eta objektu Surrealistak.

Abstract || In this article I shall discuss the Surrealist collection of objects as a form of art which arises out of mass production forces of the new era. These goods, deeply rooted in the capitalist laws of use-, exchange- and surplus-value, carry in themselves two materialist approaches which end in dialectical materialism. On the one hand, they epitomize the supreme forces of commodity fetishism ingrained in capitalist structures; on the other hand, they arouse unconscious desires which respond to the needs of the society of consumption. Thus, I will explore the act of object-collecting in the most radical Surrealist practices (dream objects, found objects, poème-objets, calligrammes, readymades and Surrealist objects) as a way to not only delve into a new art, but also to reflect on societal ongoing transformations and paradoxes.

Key-words || Collection | Commodity fetishism | Capitalism | Consumption | Commercial culture | Use-, exchange- and surplus-value | Materialism | Idealism | Surrealist objects.

Bilketa egiteko orduan, erabakigarria da objektua bere jatorrizko funtzioengandik bereiztea mota bereko gauzekin bururatu ahal den erlaziorik estuenean sartzeko. Erlazio hau erabilgarritasunaren guztiz kontrakoa da, eta osotasunaren kategoria bitxiaren barnean dago. Zer da «osotasun» hau? Objektuaren egote soilaren irrazionaltasun osoa gainditzeko egundoko ahalegina da, bereziki asmatu den sistema historikoan bateratuz: Bilketa. Eta benetako bildumagilearentzat gauza guzti-guztiak garaiko zientzia, paisaia, industria eta aurreko jabearen informazioa barne duen entziklopedia bihurtzen dira. Bildumagilearen lilurarik sakonena banakako objektua zirkulu magiko baten barnean sartzea da, horrela objektua izoztuz azken hotzikara batek zeharkatzen duen bitartean (eskuratuta izatearen hotzikara) (Benjamin 2002, «The Collector», 204-205 or.).

Pasarte honetan, Walter Benjaminek objektuaren izaera historikoa azpimarratzen du, bilketa-sistemaren parte bihurtzen dena behin erabilera, truke eta soberakin balioei uko eginda. Horrela, gaia bere jatorrizko tokitik bereizten da ezaugarri magikoak emango dizkion toki berri batean finkatzeko. Era berean, Hegelen idealismoa Marxen materialismoarekin alderantzikatuz, objektu surrealisten aro berriko masa-produkzioarekin elkartzea aintzat hartzen duen salgaien fetixismoaren barne-barneko dinamika adierazten dute. Beraz, psikearen prozesu inkontzienteen eta egitura kapitalistetan errotuta dauden salgaietarako era fetixisten bidez, ondasun surrealisten izaera dialektikoa eztabaidatuko dut. Benjaminek *Barnebideen proiektua* (*The Arcades Project*, 2002) lanean adierazten dituen ideiak, fetixismoari buruz Freudek eta Marxek egiten dituzten aldarrikapenak eta *Estetika eta politika* (*The Politics of Aesthetics*, 2004) liburuan Rancièreren eskabideak jarraituz, artikulu honen helburua objektu-bilketak duen eragina argudiatzea da, egon daitezkeen ohitura surrealista iraultzaileenak eskuratzeko bidea denez: Amesteko objektuak, aurkitutako objektuak, *poème-objets*, *calligrammes*, *readymade* eta objektu Surrealistak. Azken batean, bilketa-saio hauek elementuak dituen ezaugarri fisikoak itxuraldatzen dituzte bere jatorrizko tokitik urruntzeari eta eremu fantastiko batean sartzeari esker, era berean gizarteak dituen kontraesanen adierazgarria dena.

Hasteko, objektuak biltzeko joera surrealista azaldu nahiko nuke Rancièrek zentzuzkoaren banaketaren inguruan dituen teorizazioen bidez; hau da, ikusgai eta ikusiezinen arteko muga, entzungai eta entzunezina, pentsagai eta pentsaezina, gerta litekeena eta gertaiezina (2004, 12. or). Erraz esateko, praktika artistiko berri bat onesteko prozesuan dauden sartzeko eta baztertzeko eraz baliatzen da Rancièrè. Honela, objektu-bilketaren kategoria surrealista hau lehenago kontuan hartzen ez zen arte bezala ikus dezakegu, azkenean arlo estetikoaren barruan sartu dena komunitate artistiko batek zer elkar banatzen duen erakutsiz, hau da, objektua salgai bezala hartuz eta sormenerako ekintza subjektibo bezala hartuz sortzen den tentsioa. Rancièreren hitzetan, ohiko ondasunak biltzeak

arrunta denaren edertasuna adierazi dezake, eta hau era berean «egiaren arrastoa bihurtzen da bere agerikotasuna txikitzen bada hieroglifiko bat, izaki mitologiko edo fantasmagoriko bat bihur dadin» (2004, 34. or). Fetix salgaiak ez du bakarrik egiaren maila enigmatiko hau azaltzen, baita ere aro modernoak berez dituen aurkakotasunak adierazten ditu. Ideia honek bi ikasbide materialista dakartza. Lehenik, Marxen fetixismoari buruzko teoriak giza erlazioak salgaiekin dugun elkarreraginaren luzapen bezala ulertzen ditu. Bigarrenik, Freuden fetixari buruzko irakurketak gorputz atal zehatz bati lotuta dagoen objektu baten aukeraketa adierazten du. Beraz, objektua eta subjektuaren arteko antitesiak lan surrealisten konplexutasunak erakusten ditu, eta arte-produkzioarako ohizko mekanismoak azpiko gora jarriz, ez du bakarrik produktu estetikoaren materialtasuna nabarmentzen, baita honek pizten dituen desira inkontzienteak ere.

Gai industrialaren barneko eta kanpoko ezaugarriei probetxua ateratzeko asmoz, bildumagile surrealista historialariaren eginkizunak betetzen ditu beraz, eta historiaren berezko joan-etorriak hausten ditu bere alboan dituen gertaerez jabetuz. Irakurgarritasuna ematen die diferentzia-ezinak diren material mordoei, era berean, euren elementu sekretuetan sakontzen duen bitartean. Ildo berberari eutsiz, bildumagileak artikuluari kalte egiten dio bere jatorrizko tokitik aldentzen eta ezohizkoak diren esanahiez betetako unibertsoan ezarriz. Benjaminek diotenaren arabera, «historiaren aurkezpen materialistan egindako objektua da berez irudi dialektikoa. Azkena objektu historikoaren berdina da; prozesu historikoaren jarraitasunetik kanporaketa bortitza arrazoitzen du» (2002, *On the Theory of Knowledge, Theory of Progress*, 475. or). Beraz, gauzaki surrealista mugimendu dialektikoaren adierazpena da, bere kontraesanak badauzka ere. Salgaien fetixismoari erantzunez bere balio subjektiboa handitzen duela ikusirik, merkatu berri baten beharrei erantzuten dien arte-produkzioa ere bada. Ulrich Lehmanek adierazten duen bezala: «Kutsu eta konnotazio surrealista dituzten objektu apaingarriak, Alberto Giacomettiren eskulturak esaterako, 1930eko hamarkadaren bigarren erdialdean surrealisten izan zuten saiakera utopikotik sortu ziren, kontraesan sistematikoak islatuko zituzten eta artearen lanaren esanahi berria erakutsiko zuten objektuen kategoria berriak asmatuz» (2007, 23. or). Lehmanek jasotzen duen zentzu utopiko hau mota artistiko berriak sortzeko surrealisten duten desira bezala ulertu daiteke, aro modernoko aurkakotasuna islatzen duena, diziplina eta genero ezberdinen arteko mugak gaindituz. Estetizismo berritzaile honek botere kapitalistaren egiturak kritikatzeko bidearena egiten duen bitartean, gaitzesten den sistema baten barnean dago. Beraz, gauzaki surrealisten izaera tinkoak XIX. mendeko materialismo larria baliogabetzea dakar, hau da, bere ideia empiriko eta mekanikoetatik osagarri alienatuak agertarazterako aldaketa. Zentzu honetan, jatorriz unitate bat osatzen duten objektuaren osagarrien bereizteak honekin bat ez datorren efektua sortzen du.

Hau Hegelen idealismoaren balio gabetzea bezala ezagutzen da oro har, objektuaren eta subjektuaren banatze osoa dakarrena eta baita inkontzientean barneratzea ere.

Filosofia materialistak, bere mailakide idealistak ez bezala, mugimenduan dagoen eginkizuna bezala ulertzen du bizitza, prozesu psikikoak zehazten dituen eta kontzientzia kontuan hartu gabe eta honetatik kanpo existitzen dena. Era berean, idealismoak enigmatikoaren eta ezezagunaren nagusitasuna aldarrikatzen du; materialismoak berriz mundua eta bertan dauden legeak ezagutzeko aukera egiaztatzen du (Cornforth 1952, 30. or). Beraz, objektuaren dialektikak sakonki nabarmentzen dira, bere kanpoko eta barneko natura lotzen dituztenak, baita ere itxura eta esentziaren arteko paralelismoa. Erabateko aldaketa honek materialismo dialektikoaren formulaziora darama, «bete-beteko, barren-barreneko helburua» bezala, «kanpoko munduaren ikasbide orokor erabat materialista, osotasuna ulertzeko esfortzua, objektuaren barneko eta kanpoko ezaugarriak» (Gollobin 1986, 90. or). Modu honetan, psikearen prozesu inkontzienteak aditzera emanaz eta objektuarekiko subjektuaren mugimendua islatzen dituzten desiren arabera sailkatzen dira gaiak, azkenean ekintza intelektual eta kreatiboen gauza bihurtzea dakarrena (Lehman 2007, 24. or). Daliren mailaz aldatze progresiboak artearen eremuan objektuaren esploratze hau adierazten du. *Cahiers d'Art* egunkarian pausuz pausuko definizio hau proposatzen du:

1. Objektua guregandik kanpo existitzen da, guk parte hartu gabe (artikulu antropomorfitakoak);
2. Objektuak desiraren forma mugiezina hartzen du eta gure gogoeten arabera jokatu du (amesteko egoerarako artikulatuak/artikulu onirikoak);
3. Objektua mugikorra da eta horren arabera jokatu dezake (era sinbolikoan aritzen diren artikulatuak);
4. Objektuak guk berarekin bat eginarazteko joera dauka eta berarekin unitate bakar bat osatzearen atzetik ibiltzea egiten gaitu/osatuarazten digu (gosea pizten duten artikulatuak eta jan daitezkeen artikulatuak) (1932, 207).

Gorago aipatutako zerrendaren arabera, *Cahiers d'Art* aldizkariak 1936an hurrengo objektuak banan-banan aipatu zituen material ezberdinekin egindako esperimentu surrealista azaltzeko: Amesteko objektuak, aurkitutako objektuak, *poème-objets*, *readymade* eta objektu surrealista, beste batzuen artean. Aldizkari honetan ere, Bretonen «Objektuaren krisia» (*Crisis of the Object*) artikulatuak ekarpen ospetsuenak aipatzen ditu, batez ere Max Ernsten bilketak, Man Rayren aurkitutako objektuak, Marcel Duchampen *readymade*ak eta Pablo Picassoren objektu surrealista azpimarratuz (1936, 22. or).

Plastikozko kreazio hauek aro industrialean dauden paradoxak islatzen dituzten XX. mendeko prosa eta poesian eragina dute. Zehazki, objektu onirikoek buruaren eragiketa psikologikoak adierazteaz gain, merkatuak zuzentzen dituzten arauak erakusten dituzte. Beraz, imajinazioa eta errealitateak objektu oniriko hauetan bat egiten dute, esnatzeko unean giza kontzientziaren berezko prozesuak antzezten dituztenak; hau da, eremu gris hau, banakakoaren nortasuna lortzeko prozesuan, Lacanen *ametsezkoa* irudi engainagarri eta erabateko alienaziorako tokia bezala erantzun zezakeena.

Ametsezko hau¹ (elementu ikusgarria) sinbolikoak eratzen du (hizkuntzak), non adierazlea eta adierazia elkarri lotuta dauden zentzuaren alorrean, desira inkontzienteak interpretatzeko ezinbestekoa. Benjaminek aipatzen duen bezala, «esnatzen garenean amesten diren elementuak egi bihurtzea dialektikaren araua da. Paradigmatikoa da pentsalariarentzat eta bete beharrekoa historialariarentzat». (2002, «On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 464. or). Era berean, amets eta ametsezko mundu honetan objektuak dituen aldaketen bilketa surrealista bere barneko tentsioen adierazpena da. Alde batetik, bere jarrera sendotzea behar du, mundu enpirikoa n mugitzen den produktua denez gero. Beste aldetik, inkontzientetik sortu diren errealitatearen ametsezko alderantzikatzeak erakusten ditu.

Nadjan (1928), Bretonek janzkeraren sinbolismoa adierazten duten ezaugarri introspektiboz janzten du objektua. Lehmanek dioenez, «emakumearen aztarnak bere janzkeraren egituran sumatzen dira, eta adierazpide izateko janzkerak duen ahalmen metaforikoa gogora ekartzen du». (2007, 25. or). Ildo berberari eutsiz, Yves Tanguyk bere *Indefinite Divisibility* (1942) (*zatigarritasun mugagabea*) margolanean [irudia. 1], formarik gabeko irudiez egina, subjektua objektuarengana mugitzen dela esan nahi duela dirudi, hau da, banakoaren teknika eta artea errealitatean zabaltzen dira lanaren itxura finkatuko duten amesteko irudiei esker. Honela, margolan honetan, motibazioak egi bihurtzea da testua, prozesu kreatiboa dela eta (Lehman 2007, 27).

Aurkitutako objektua ariketa surrealistetako bat da, ez ohizkoak diren gaien bilketan oinarritzen dena, eta bere ezaugarri zientifiko eta fantastikoei probetxua ateratzen zaie behin bere jatorrizko testuingurutik aterata. Elementuari bere funtziozko balioak kentzen zaizkio eta, era berean, zentzu ezberdinen mundu enigmatiko batera aldatzen da. *Emak Bakia* [2. irudia], *Fisherman's Idol* [3. irudia] eta *Collage ou l'âge de la colle* aurkitutako objektuen adibideak dira eta Man Rayren gaitasun zoragarria erakusten dute «elkarrengandik urrun dauden bi errealitate ulertzeko... biak elkartzeko eta txinparta ateratzeko elkarren alboan jartzeagatik²». *Emak Bakian* (1926) Rayren konposizioaren elementuak Pariseko

OHARRAK

1 | Ikusi Schwartz, Arturo (1977) Bretonen *Man Ray: The Rigour of Imagination* aipatzen. New York, Rizzoli International Publications, Inc., 177.

2 | Ikusi Breton (1928): *Nadja*, Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (ed.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1 bol., 678.

arkakusoen merkatutik ateratako txelo zahar bat eta instrumentua jotzeko erabiltzen zen makilaren zaldi-ilea dira. Man Ray-k txeloaren adina umorez adierazten du bizar zuri luze bat gehituz. *Fisherman's Idol* (1926) Biarritzeko itsasaldean aurkitutako kortxo zatien istorioa da. Man Ray-k adierazi zuenez, objektu honek barreiatzen zuen edertasunarekin biziki pozik zegoen, zarpail egindako flotagailu eta segurtasun-uhalekin bateratua. Objektua osatzeko funtsezko hiru elementuk hartu zuten parte (ura, haizea eta lurra), eta laugarren elementua (sua), Man Rayren imajinazioak gehitu zuen. *Collage ou l'âge de la colle* (1935) Man Rayk bere lan-mahaian gordetzen zituen objektuen bilketa da (eskuaira bat, neurketa zinta, erregelak, argazkiak...). Aurkitutako objektu hau Man Rayren neskatilak egin zuen salgaien antolamenduaren ondorioa da. Objektuak txukuntzearen atsegintasunak hainbestearaino liluratu zuen artista, arte lan bat eskaini ziola bata bestearekin kolatuz eta collage hitzarekin jokaturik: frantsesez *colle* hitzak kola esan nahi du, *âge* adina da, eta izenburuaren hitzez-hitzeko esanahia *Collage edo kolaren adina da* (Swartz 1977, 157. Or). Adibide hauen bidez Man Rayren biltzeko ahalmena «tabuarekin lotuta dauden ezkutuko nolakotasun arkaikoen adierazpena» errealismoarekin adierazteko bidea bezala uler daiteke (Benjamin 2002, «The Collector», 209. or). Beste era batean esanda, ustekabeko salgai huez jabetuz, beste batzuek biziko duten balio sakratua ematen die. Beraz, bere imajinazioaren gordelekuak ikertzeko desafio egiten dio ikusleari, artistak sortzen dituen enigmak ebatz ditzan.

Nadjan (1928) Bretonek Saint-Oueneko arkakusoen merkatuko ez-ohizko objektuenganako bere interesa aipatzen du: «Beste edozein lekutan topatu ezin zitezkeen objektuen bila nenbilan, aspaldikoak, zatikatutakoak, erabili ezinak edota ulertu ezinak, azken finean perbertituak zer ulertzen nuen edo gustuko nituenari dagokionez, adibidez forma irregularra zuen zilindro-erdia, bernizatua eta niretzako ezerezziren hozka eta erliebeakerakutsiz³». Pasarte honetan, salgaien produkzioaren egoeraren eta bere ustekabeko topaketaren arabera interpretatzen da objektua. Walter Benjaminek, bere «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia» saiakeran, fabrikatu den salgai bezala objektuaren behin-behineko lekualdatzea eta bere ezusteko aurkipena argitzen du: «zaharkitutakoaren ahalmen iraultzailean agertu zen lehenik, burdinazko lehenengo eraikinetan, lehenengo fabriketan, hasiera bateko argazkigintzan, desagertzearen dauden objektuetan, piano handietan, duela bost urteko jantzietan, bilketarako leku mundukoietan *voguea* atzera egiten hasi eta gero» (1999, 210. or). Adierazpen honekin, aro industrialean objektuak egindako iraultzari buruz ari dela ematen du, egitura kapitalistek (hau da, fabrikazio, zirkulazio eta kontsumo kontzeptuek) berezkoa duten alienazio, deshumanizazio eta gauza bihurtzeko erak aditzera emanaz. Gaiak zenbait aldaketa jasaten ditu, bai bere forma eta egiturari dagokionez bai berari buruz uler daitekeenari dagokionez,

OHARRAK

3 | Caws, Mary Ann, ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press, 73.

eta aurkitutako objektuak adibide berdingabeak dira horretarako. *Paris Peasanten* (1926), Aragonek iraganeko oroipenak salgaiak giza-espirituarekin lotuta ematen duen orainaldiko gertaera batekin elkartzen ditu:

Hauek dira oroipenak, hau da etxe penagarri hauen inguruan dagoen nazka: honetan jaten ari den gizonak okela baino mahaia murtzikatzen ari dela uste du eta bere ohiko mahaikide zaratatsuek, neska itsusi, ergel horiek, sumintzen dute, baita bere behe-mailako subkontzientzia erakusten ari den gizonak ere, eta bere existentzia tamalgarrian dagoen nahas-mahas itxuragabeak oro har. Aldi berean, beste etxe batean, hankak gaizki jarrita dituen aulki batean kulunkatzen da gizon bat, eta bere ezinegona eta gorrotoa apurtuta dagoen erlojuaren kontra biltzen ditu. Bi gela: zinkezko barra eta sabai baxuan irekita dagoen atea daukan taberna, kez beteriko sukaldea eta harago hutsune txiki batean mahai bat eta hiru aulki justu-justu ipintzeko jantokia [...]⁴.

Hemen, ohizko artikuluen pilaketak objektuak mundu fisikoan jasaten dituen ustekabeko aldaerak adierazten ditu, pentsatzeko era diskurtsibo eta arrazoizkoak desegiten dituenak eta gizakia hauste horren erantzule bezala izendatzen duenak. Beste era batean esanda, esperientziaren osagai fenomenologikoak (espazioa eta denbora) inpresio subjektiboek ordezkatzeko dituzte; objektu industrialaren gaitasun sensorialera jotzen dute, bere funtzionaltasunera baino gehiago.

Objektu surrealistei dagokionez, ezusteko aurkipenaren ideian oinarritzen den motetako bat da. Fetixismoaren irizpide materialista eta psikoanalisisikoetan erroturik daude, eta honi esker haien ezaugarri materialak eta psikearen ametsezko mundua aztertu daitezke. Era honetan, artista surrealista testu eta egitura-iradokizunen unibertso bat irekitzen duten tresna metaforikoei probetxua ateratzen die. Idazkera automatikoa eta hitzen edo atalen ezusteko bilketa bezalako mekanismoek denbora eta espazio eten konplexuak aurkezten dituzte, ulergarritasunerako aukera oro zapuztuaz. Proiektu, estrategia eta diziplinazko aniztasun surrealista «azpi-kontratazio estetikoak» deitu ahal dira, Sussmanen hitzetan. *Collageak*, objektu surrealisten estrategia nagusiak, ideia-asoziazio ez-ohikoak eta sexua iradokitzen duten narratibak sortzen dituzten elementu ezberdinak biltzen ditu. Bretonen *poème-objets* [4. irudia], Apollinaireren *calligrammes* [5. irudia], edo Man Rayren argazkien bilketa collagearen tekniken oinarria dira. Man Rayren *L'Amour fou* [6. irudia] jatorri ezberdinetako argazkien bilketa den bezala, Bretonen *poème-objets*-ek bi objektu desberdin elkartzen dituate ezusteko esanahiak sortzeko. Konposizio plastiko eta poetiko hauek Picassoren collagean oinarritzen dira, hitz eta irudien, genero eta materialen sintesia baitira⁵. Apollinaireren *calligrammes* surrealisten Picassoren zatikako teknikei erreferentzia egiten diete, diskurtso poetikotik ateratako irudi bat hartzen baitute hitzezko eta ikusteko

OHARRAK

4 | Komunikazio pertsonala Henry Sussmanekin. Ikusi ere Sussman, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

5 | Ikusi Spector, J., Jack (1997) Bretonen *Arte y escritura Surrealistas* aipatzen (1919-1939). Itzulpena: Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis, 224.

seinaleen lotura konplexu bati esker. Bohnen arabera, «irakurlearen eginkizuna da, beraz, eredu testualak ezagutzea eta maila kognitiboko baliokide estruktural bihurtzea», gainazalaren azpian dauden egiturak ikus daitezten (Bohn 1993, 20-21. or.) Michel Leiris joera honen adibidea da: bere «LE SCEPTRE MIROITANT» *calligrammes* «ROI» eta «MOI» letra larrien konbinaziotik ateratzen diren «amour», «miroir» eta «mourir» hitzek ispilu efektua sortzen dute. Dirudienez, nartzisismoarekin, ahalguztiduntasunarekin eta heriotzarekin zerikusia duen mezu psikoanalitiko bat du irudi honek (Spector 1997, 224. or). Ikuspuntu anitz hauei esker, estrategia kubistetan sakonki erroturik, objektu surrealisten Marxen materialismoari buruzko ideia nagusiaren aurkakotasunak adierazten dituzte; hau da, euren burua definitzen dute beste objektuekin edo osagaiekin duten loturari esker, baina hori dela eta, euren tokia finkatzen dute salgaien produkzioari dagokionez.

Objektu surrealisten daukaten subjektibismoak haien estrategiak garatzen laguntzen die Dali eta De Chiricori. Daliren *paranoiac-critical* metodoa, *The Persistence of Memory* (1931) [7. irudia] margolanean ikus daitekeena, asoziazio eta interpretazio deliranteak sortzen dituen objektu eta irudien manipulazio sistematikoan oinarritzen da. Era berean, De Chiricoren konposizioak inkontzientetik sortu diren errealtatearen ametsezko alderantzizkatzeak erakusten ditu. *Pittura metafisica* delakoaren sortzailea izanik, objektuaren funtzioari buruz zera dio: «Objektu guztiek bi alderdi dauzkate: ohikoa, ehienetan ikusten duguna eta guztiek ikusten dutena, eta soilik igarmen eta gogoeta metafisikoen uneetan gizabanako gutxik ikusten duten alderdi fantasmagoriko eta metafisikoa. Artelan batek ikusgaia ez den zerbait kontatu behar du». Bere *pittura metafisica* kontzeptuak Nietzscheren eta Schopenhauerren filosofiaren eragin handia dauka, azken hau «hutsune izugarriaz» eta bizitzaren zentzugabekeriak ohartu zelarik. Hutsune horretan adierazpen artistikoa aurkitzeko asmoz, De Chiricok gaur egungo gizakiak dituen dilema existentzialetan sakondu zuen.

Azkenik, Duchampen readymade-ek, begiarekin antzematen dugun artearen antidoto bezala ikusten direnek, objektuekin egiten diren esperimendu bitxi hauei erantzuten diete, artistaren nahia baita arte grafikoaren mailara igotzea. Erreproduktio mekanikoaren aroan sortu direnez, artelan modernoaren auraren gainbeherari buruzko Benjaminen teoriak ekartzen dituzte gogora. Industria aroko mekanizazioaren ondorioz, artelanaren aura agortuz doala dio:

Hurbil daukagun objektu bati eusteko desirak egunetik egunera sendotzen dira, haien arteko antzekotasun eta erreprodukzioak direla eta. Dударik gabe, aldizkarietako argazkiek eta albistegiek ematen duten erreprodukzioa begi biluziak ikusten duenaren desberdina da. Bakantasuna eta iraunkortasuna loturik daude azken finean igarokortasuna eta erreprodukziorako ahalmena dauden bezala. Objektu baten oskola kentzea, aura suntsitzea, pertzepzio batenseinaleada, eta pertzepzio honetan «gauzen berdintasun unibertsalaren zentzua» hainbeste garatu da, erreprodukzioaren bidez objektu bakar batetik ateratzen duela. Honela, pertzepzioaren eremuan antzematen da eremu teorikoan, estatistiken garrantzi gero eta handiagoan nabarmentzen. Masak errealitateira eta errealitatea masetara moldatzeaprosesu mugagabea izan daiteke, gogoetarentzat zein pertzepzioarentzat⁶.

OHARRAK

6 | Ikusi Jung, G. Carl, ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell, 295.

Aurkitutako objektuak ezaugarri auratikoak dituzte eta herriko kulturatik aldentuta daude, eta *readymades*, berriz, artistak edonola hautatzen dituen material neutroak dira, eta bere egiten ditu sinatzean eta erakustean. Hauek eskuratzea Marxek *Kapitala*-ren epilogoan aipatzen duen ikerketa-jardueraren berdintsua da. Geroago Benjaminek gogora ekartzen du bere *Arcades Project*-ean: «Ikerketak materialak eskuratu behar ditu zehatz-mehatz, garatzeko dituen era desberdinak aztertzeko, haien arteko barneko lotura sumatzeko. Soilik lan honen ostean aurkeztu daiteke mugimendua une konkretu bati dagokion modan. Hau arrakastaz egiten bada, materialaren bizitza ideal bezala islatzen bada, lehendik eraketa bat egon balitz bezala agertuko da» (2002, «On the Theory of Knowledge, Theory of Progress», 465. or). Hemen, objektuaren azterketa sakon bat proposatzen da honen osagai intelektualak eta sensorialak islatzeko asmoz.

Readymades, beraz, lehendik egondako eraketa horren eta ikerketa prozesuaren adibide den bereganatzearen adierazle bezala ikus daitezke. Aldi berean, miresteko eta iseka egiteko objektu bihurtzen dira, eta beren zentzugabeko izaera asaldatzailea azpimarratzen duten ezaugarri magikoz inguratzen dira. Balio estetikorik gabeko pieza hauen hautaketa «ikuste-axolagabetasunean» oinarritzen da, Duchampen ironia, humore eta anbigutasun zentzua adierazten duena. Honela, Duchampek eguneroko errealitatean ikusten dugun objektu sail bat hautatu zuen (elurrerako pala, orrazia, pixontzia), inolako plazer estetikorik gabe. Bere hitzetan:

Hautaketa izan zen problemarik handiena. Oraindik hunkitu ez ninduen objektu bat hartu behar nuen eta. Ahal zen neurrian, plazer estetikoari lotutako ideiarik gabe. Nire gustu pertsonala zerora murriztea beharrezkoa izan zen. Guretzako inolako interesik pizten ez duen objektu bat hautatzea oso zaila da, polita eta atsegina, edota itsusia bihurtzeko aukerarik inoiz izango ez duena.

Behin objektua aukeratuta, inskripzioa, fabrikazio ideia ordezkoa, lanaren egituraketarako beste baldintzetako bat da. Objektua inskribatzerako orduan, nominalismo piktorikoaren estrategiak

objektuaren eta bere izenaren arteko erlazio erretorikoen espektro zabal bat ireki zuen. Duchampek tautologia, metafora, sinekdoke, alegoria, anagrama eta akrostikoekin esperimentatu zuen. Esperimentu hauetako batzuk dira: *Bicycle Wheel* (1913) (bizikleta baten gurpila aulki baten gainean) [8. irudia], *In advance of the broken arm* (1915) (elurretarako pala) [9. irudia], *Hat Rack* (1917) (esekitokia) [10. irudia] and *Fountain* (1917) (pixatokia) [11. irudia]. Objektuaren eta artistaren arteko topaketaren azkeneko baldintza sinadura da. Bere buruari balio berezia eman beharrean, Duchampek izenordeen erabilera zabaltzen du, adibidez *Richard Mutt* (*Fountain*-erako) and *Rose Sélavy* (*Fresh Widow*-erako)⁷. Ezaugarri hauez gain, iragankortasunaren arrastoak erabakigarriak dira readymaden itxura eratzean. Kasu askotan, jatorrizkoak desagertu dira (*Fountain* eta *Bottle Rack*), eta argazki bat da haien existentziaren lekuko bakarra. Beste batzuetan, kopia asko sortu dira azpiko gora jartzeko artelanaren originaltasunaren eta zaintzaren ideia (*Bicycle Wheel* eta *Hat Rack*). Herriko kulturarekin eta salgaien fetixismoarekin lotura duten arren, readymade-ek espiritu iraultzailea dute, eta ondorioz, errealitate enpirikoarekiko konpromisoa ezeztatzen dute.

Objektuen bilketa surrealista denbora luzez ari diren diziplina artistikoen artean (margolaritza, poesia, eskultura) sartzea lortu duen jarduera esanguratsua da. Objektuaren alderdi intelektual eta sentorialak nabarmenduz, aro industrialean dauden aurkakotasunak bateratzea lortu nahi du. Hortik dator materialismo dialektikoaren azalera. Joera honek bi ikasbide materialista batzen ditu: Freuden psikoanalisi eta Marxen salgaietako prozesuak estruktura kapitalistetan. Hemen aipatutako modalitate estetikoak (Objektu onirikoak, aurkitutako objektuak, *poème-objets*, *calligrammes*, objektu surrealista eta readymadeak) salgaien fetixismoari erantzuten diote gizarte erlazioetan sartzeko bide bezala oso *objektifikatuta* dagoen kulturean. Hortaz, surrealistentzat, gauzek ez dute gizakiaren bitartekotzarik, eta horrela, bat egin eta jarduten dute elkarren artean, lotura fantastikoak dituen gauza bihurtutako unibertsoan. Gauzaki surrealistei buruzko lehenengo ikerketa honek salgaien fetixismoari buruzko ideia marxistak azpimarratu ditu, objektuaren barneko eta kanpoko ezaugarrietan sakontzeko bide bezala. Horrela, eremu estetiko desberdinak aztertu ditut (literatura, margolaritza, objektu surrealista) materiak ideengan duen garrantzia baieztatzeko eta ikusteko artearen eta hizkuntzaren arteko elkarguneak argitzeko. Hala ere, objektu surrealisten unibertsoa eta bere korrelazio bisual eta erretorikoak oso eremu zabala dira eta ikerketa gehiagoren beharra dute erlazio sendoagoak ezartzeko.

OHARRAK

7 | Benjamin, Walter (1968): «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 225.

Irudiak



Irudia 1



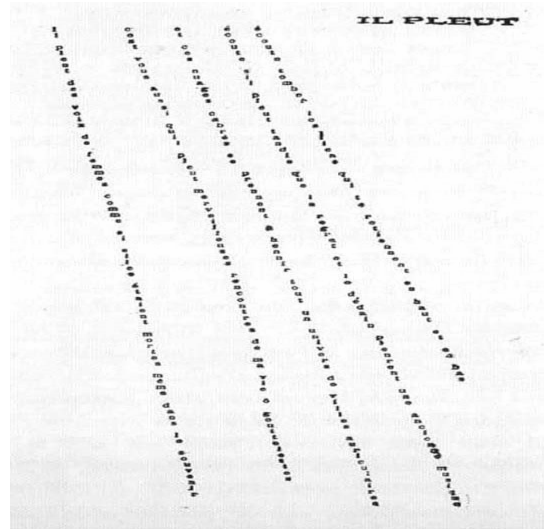
Irudia 2



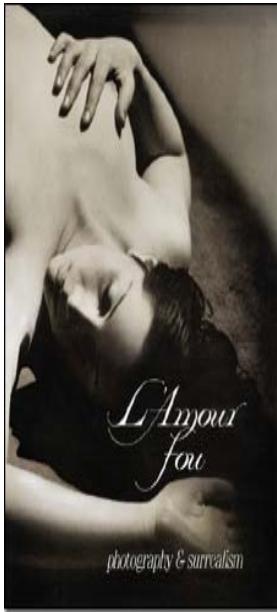
Irudia 3



Irudia 4



Irudia 5



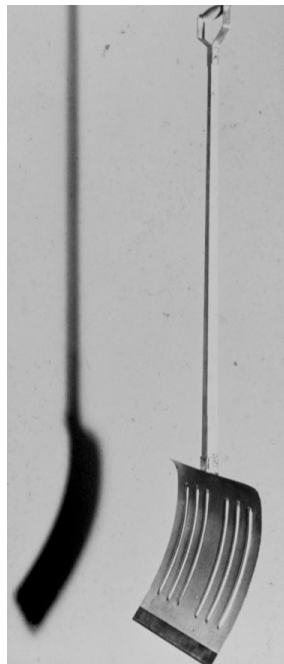
Irudia 6



Irudia 7



Irudia 8



Irudia 9



Irudia 10



Irudia 11

Bibliografia

- APOLLINAIRE, Guillaume (1916): *Il Pleut*. Flickr, 19/03/2009.
<<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/08/i-respond-positively-to-ambitious-work.html>>.
- BENJAMIN, Walter (1968): "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 217-252.
- (1999): "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", in M.W. Jennings (ed.), *Selected Writings*. Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. 2, 207-221.
- (2002): "Convolute H: The Collector", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.), Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 203-211.
- (2002): "Convolute N: On the Theory of Knowledge, Theory of Progress", *The Arcades Project*, Howard Eiland & Kevin McLaughlin (trans.). Cambridge, MA & London, The Belknap Press of Harvard University Press: 456-488.
- BOHN, Willard (1993): *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London & Toronto, Bucknell University Press.
- BRETON, André (1928): *Nadja*, in Margaret Bonnet, Philippe Bernier Étienne-Alain Hubert, José Pierre (eds.), *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 643-753.
- (1936): "Crisis of the Object". *Cahiers d'Art*, vol. 11, nos 1-2, 21-26.
- (1941): Poem-Object. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81121>.
- (1948): "Max Ernst", in Ralph Manheim (trans.), *Beyond Painting*. 2nd ed. New York, Schultz.
- CAWS, Mary Ann ed. (2002): *Surrealist Poets and Painters: An Anthology*. Cambridge, MA & London, The MIT Press.
- CONFORTH, Maurice (1952): "Materialism and the Dialectical Method", *Dialectical Materialism*, London, Lawrence & Wishart Ltd.: 30-35.
- DALÍ, Salvador (1931): *The Persistence of Memory*. MoMA: *The Collection*, New York, 19/03/2009. <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>.
- (1932): "The Object as Revealed in Surrealist Experiments", in *This Quarter*, vol. 2, no. 1, 197-207.
- DE DUVE, Thierry (1997): "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", in Martha Buskirk & Mignon Nixon (eds.), *The Duchamp Effect*. Cambridge, The MIT Press, 104-107.
- DUCHAMP, Marcel (1913): *Bicycle Wheel*, original lost. Collection of Arturo Schwartz, Milan, 30/11/2008. <<http://www.beatmuseum.org/duchamp/bicycle.html>>.
- (1915): *In Advance of a Broken Arm*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
<<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm>>.
- (1917): *Hat Rack*, original lost. The Art Institute of Chicago, 30/11/2008.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/73661>>.
- (1917): *Fountain*, original lost. Photographed by Stieglitz, "Philosophy & the arts: Examples of the work of Marcel Duchamp", 30/11/2008.
- GOLLOBIN, Ira (1986): *Dialectical Materialism: Its Laws, Categories, and Practice*. New York, Petra Press.
- JUNG, G. Carl ed. (1964): *Man and his Symbols*. London, Dell.
- KRAUSS E., Rosalind, John Ades & Jane Livingston eds. (2002): *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York, NY, Barnes & Noble.

LACAN, Jacques (1993): *The Seminar, Book III. The Psychoses*. Ed. by Jacques-Alain Miller, & trans. by Russell Grigg. New York, W.W. Norton & Co.

LEHMAN, Ulrich (2007): "The Uncommon Object: Surrealist Concepts and Categories for the Material World", in Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 19-38.

MARX, Karl (1952): *Capital*. Ed. by Friedrich Engels. Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc.

PAZ, Octavio (1970): "The Ready-Made", in Joseph Masheck (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*. New Jersey, Prentice Hall.

RANCIÈRE, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. Trans. by Gabriel Rockhill. London, Continuum.

RAY, Man (1926): *Fisherman's Idol*, Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Washington, DC, 30/11/2008.
 <<http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=15616>>.

---- (1926): *Emak Bakia*, MoMA: The Collection, New York, 30/11/2008.
 <<http://www.moma.org/explore/collection/provenance/items/images/5.67.jpg>>.

SCHWARZ, Arturo (1977): *Man Ray: The Rigour of Imagination*. New York, Rizzoli International Publications, Inc.

SPECTOR J., Jack (1997): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Trans. by Pedro Navarro Serrano. Madrid, Editorial Síntesis.

SPITERI, Raymond & Donald LaCoss eds. (2003): *Surrealism, Politics and Culture*. England & USA, Asghate Publishing Limited.

SUSSMAN, Henry (1997): *The Aesthetic Contract: Statutes of Art and Intellectual Work in Modernity*. Stanford, CA, Stanford University Press.

TANGUY, Yves (1942): *Infinite Divisibility*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 16/07/2009.

WOOD, Ghislaine, ed. (2007): "Surreal Things: Making 'the fantastic real'" in *Surreal Things: Surrealism and Design*. London, V & A Publications, 2-15.