

4 Highlights på Museer – Efterår 2025 – SMK Surrealisme på Papir



Surrealismen – historisk set - drømmen som virkelighed

Surrealismen opstod i begyndelsen af 1920'erne som en kunstnerisk og litterær bevægelse, der ville sprænge fornuftens og logikkens rammer. Bevægelsen søgte at forene drøm og virkelighed, det bevidste og det ubevidste, i én højere form for virkelighed – den **surreelle**.

Surrealismen udsprang af den dybe krise i Europa efter **Første Verdenskrig (1914–1918)**. Millioner var døde, og mange følte, at fornuften og civilisationen havde svigtet. Krigen viste, at logisk tænkning og videnskab ikke nødvendigvis førte til fremskridt, men også kunne bruges til ødelæggelse.

I denne atmosfære af desillusion opstod **dadaismen** – en anti-kunstnerisk bevægelse, der gjorde grin med al mening og logik. Ud af denne protestbevægelse voksede surrealismen, som i stedet for at afvise alt, forsøgte at skabe noget nyt: en kunstform, der kunne frigøre mennesket fra fornuftens begrænsninger og give adgang til sindets dybeste lag.

Bevægelsens grundidé Surrealismen blev formelt grundlagt af den franske forfatter **André Breton**, der i 1924 udgav *Det surrealistiske manifest*. Her definerede han surrealismen som:

"Ren psykisk automatisk virksomhed, hvormed man forsøger at udtrykke tankens sande virkelighed – uden kontrol fra fornuften, uden moralske eller æstetiske hensyn."

Målet var at give det **ubevidste** frit løb – inspireret af **Sigmund Freuds psykoanalyse**, som netop beskrev drømme, begær og undertrykte impulser som centrale kræfter i mennesket.

(Freud var dog **ikke særlig begejstret** for surrealismen. Han så sig selv som videnskabsmand – ikke kunstner – og mente, at surrealistene misforstod hans arbejde. Han skrev, at han "ikke var interesseret i kunstnere, men i deres indre mekanismer", og at surrealistene "var for gale til at være nyttige for psykoanalysen".

Freud havde svært ved at tage deres revolutionære og anarkistiske idealer alvorligt. Han mente, at deres fascination af drømme og det irrationelle manglede **den analytiske disciplin**, som psykoanalysen krævede.)

Betydning og efterliv

Surrealismen blev mere end en kunstretning – den blev en livsholdning. Den søgte at bryde samfundets normer og frigøre mennesket gennem drøm, begær og fantasi.

Selv om bevægelsen mistede sin samlede kraft efter Anden Verdenskrig, har dens idéer haft enorm betydning for senere kunstformer: fra abstrakt ekspressionisme og popkunst til film, reklame og moderne psykologi.

I dag lever surrealismen videre som en påmindelse om, at virkeligheden ikke kun er det, vi kan se og måle – men også det, vi drømmer, føler og forestiller os.

Surrealisme på papir på SMK - Fabulerende fællesværker, aftryk fra et bildæk og frie blyantstreger. Efterårets store særudstilling, *Surrealisme på papir*, stiller skarpt på surrealismens brug af tegning.

Den surrealistiske bevægelse opstod i Frankrig i 1920'erne som reaktion på 1. verdenskrigs grusomheder. Surrealisterne ønskede at starte på en frisk, at revolutionere samfundet og sætte menneskets drifter og drømme fri. Og her blev tegningen et af de vigtigste redskaber til at slippe den endeløse fantasi løs og komme i kontakt med underbevidstheden.

Udstillingen giver indblik i, hvordan surrealisterne brugte tegningen til at udforske deres kunstneriske projekt – og til at forstå sig selv, hinanden og deres samtid gennem legende eksperimenter og kollektive skabelsesprocesser.

Udstillingen viser over 100 tegninger af blandt andre Salvador Dalí, André Masson og Méret Oppenheim. Centre Pompidou har udlånt 75 af deres bedste surrealistiske tegninger, som bliver vist sammen med værker fra danske og internationale samlinger samt fra Den Kongelige Kobberstiksamling på SMK.

Tegningens betydning For surrealisterne er skabelsesprocessen vigtigere end det færdige værk. Tegningen bliver et centralt kunstnerisk medium for surrealisterne, fordi det giver plads til spontanitet, leg og eksperimenter. I modsætning til traditionelt brug af tegning, hvor skitser leder til et færdigt værk, arbejder surrealisterne uden en fast målsætning, fri af rationalitetens bånd. Tegningen bliver derfor en ideel udtryksform til at befordre deres kunstneriske visioner.

Kollektive tegninger Selskabslege, hukommelsesøvelser og mundtlige beskrivelser indgår i surrealisternes kunstneriske arbejdsmetoder, som resulterer i kollektive tegninger. Surrealisterne udvikler forskellige metoder til kollektiv tegning. En metode går ud på at vise en skitse kortvarigt, for derefter at lade deltagerne gengive den efter hukommelse. Andre metoder tager udgangspunkt i mundtlige beskrivelser af motiver eller figurer, som deltagerne tegner ud fra.

I udstillingen *Surrealisme på papir* får du mulighed for at prøve nogle af de arbejdsmetoder, som surrealisterne anvendte. Vi har indrettet udstillingen med arbejdsborde, hvor børn og voksne kan kaste sig ud i metoder som foldetegninger, automattegning og collager.

Foldetegninger I 1925 introducerer surrealisterne *cadavre exquis* i deres kunst. En leg og kollektiv metode, hvor flere kunstnere skaber billeder eller sætninger sammen uden at kende hinandens bidrag. Surrealisterne omdanner legen til et kreativt eksperiment – først som ordleg og senere som tegninger. De fleste af os kender i dag metoden som den klassiske børneleg: *foldetegningen*. Betegnelsen *cadavre exquis* betyder 'udsøgt lig' og stammer fra et tidligt eksempel på deres leg, som resulterer i sætningen: "Det udsøgte lig vil drikke den nye vin".

Automattegning er en måde at tegne på, hvor hånden følger de indskydelser, der dukker op, uden at kunstneren forsøger at styre processen. Kunstneren André Masson forsøger sig med de første surrealistiske automattegninger og skaber sine værker i to trin: Først tegner han streger impulsivt, dernæst tilføjer han mere genkendelige elementer som et ansigt eller en hånd. For surrealisterne er automattegningen en måde at frigøre billedkunsten fra rationelle begrænsninger.

Collager Surrealisterne eksperimenterer med collager for at skabe drømmelignende og uventede billeder. De løsriver billeder og tekst fra deres oprindelige kontekst og sammensætter dem på nye, overraskende måder. Med deres collager ønsker surrealisterne at skabe sammenstillinger af velkendte ting i uforudsete møder. De bruger collagen til at skabe nye fortællinger og dermed nye virkeligheder.

Værk analyser:

Man Ray og filmen *Emak-Bakia* (1926)



Man Ray (1890–1976) var en af de mest alsidige og nyskabende kunstnere i det 20. århundrede – fotograf, maler, filmskaber og opfinder. Han var født i USA, men blev en del af dada- og surrealistkredsen i Paris i begyndelsen af 1920'erne, hvor han arbejdede tæt sammen med blandt andre Marcel Duchamp, André Breton og Lee Miller.

Hans kunst kredsede om sammenstødet mellem det mekaniske og det drømmende: kameraet som et instrument for tilfældighed, lys og intuition snarere end for dokumentation.

Filmen *Emak-Bakia* – undertitlen “Ciné-poème” (film-digt) – blev skabt i 1926 og er et af hans mest berømte eksperimenter. Titlen er baskisk og betyder “lad mig være i fred”, men i surrealistisk ånd kan den også læses som en opfordring til frihed: et værk uden narrativ, uden logik, og uden behov for forklaring.

Emak-Bakia er en strøm af billeder: lysreflekser, abstrakte former, spejlinger, genstande i bevægelse, fragmenter af kroppe og tilfældige hverdagsglimt. Man Ray anvender teknikker som dobbelt-eksponering, hurtige klip, overbelyste sekvenser og kameraet vendt mod sig selv. Han blander optagelser af skulpturelle objekter – som hans berømte “rayogrammer” (fotogrammer) – med filmiske eksperimenter, hvor lys og skygge bliver hovedpersoner.

Filmen bryder fuldstændigt med fortællingens og fornuftens regler. Den fungerer som et visuelt digt, hvor associationer og rytme erstatter handling. Som i den automatiske tegning søger Man Ray at udtrykke tankens og sansernes spontane bevægelse, uden kontrol og uden rationel mening.

Emak-Bakia blev en milepæl i den surrealistiske filmkunst og inspirerede senere værker som Buñuel og Dalís *Un Chien Andalou* (1929). Hvor Buñuel og Dalí skabte chok og symbolik, søger Man Ray snarere en tilstand – en drøm i bevægelse, hvor billedet selv tænker.

Man Rays film *Emak-Bakia* (1926) bærer en baskisk titel, som direkte oversat betyder “**Lad mig være i fred**” eller “**Giv mig ro**”. Allerede her ligger en surrealistisk dobbelthed: en på én gang poetisk og trodsig erklæring. Det er et ønske om individuel frihed – men også et kunstnerisk manifest: en film, der nægter at blive forklaret, fortolket eller underlagt nogen logik.

Man Ray fandt titlen under et ophold i Sydfrankrig, hvor han mødte mennesker fra det baskiske område. Han blev fascineret af sprogets klang og dets særstilling i Europa. Baskisk (*Euskara*) er et af de ældste

levende sprog på kontinentet – et sprog, der ikke er beslægtet med noget andet og har overlevet årtusinders kulturelle påvirkninger. Det blev for surrealisterne et symbol på **autonomi og oprindelighed**, en slags sproglig frihed, der unddrog sig rationalitetens og civilisationens systemer.

At vælge et baskisk udtryk var altså ikke tilfældigt. For Man Ray – og for surrealismen som bevægelse – stod det baskiske for det uafhængige, det arkaiske og det utilpassede. Det var et billede på kunstens egen frihed: dens ret til at eksistere uden formål, uden forklaring, uden underkastelse.

Samtidig rummer ordet *Emak-Bakia* en menneskelig tone. Efter Første Verdenskrigs kaos var surrealisterne optaget af at skabe et rum, hvor sindet kunne være frit. "Lad mig være i fred" kan læses som en afvisning af modernitetens støj og kontrol – et ønske om at trække sig tilbage til det indre liv, hvor drømmen og begæret får plads.

Historisk har Baskerlandet netop været forbundet med kampen for **selvbestemmelse og kulturel frihed**. Området, der strækker sig over grænsen mellem Frankrig og Spanien, har gennem århundreder bevaret sin identitet trods skiftende magter. I mellemkrigstiden, hvor surrealismen blomstrede, stod det baskiske stadig som et symbol på en oprindelig og uafhængig kultur – noget, der passede perfekt til bevægelsens anti-autoritære ånd.

Dermed bliver titlen *Emak-Bakia* et nøgleord i Man Rays kunstneriske program. Den sammenfatter hans vilje til **at være uafhængig af konventioner**, både sprogligt, politisk og æstetisk. Filmen kræver – som ordet selv – at blive ladet i fred: at få lov at eksistere på sine egne præmisser, uden forklaring eller rationalitet.

Camille Bryen – Autom attegning (1936–1938)



Pen og tusch på papir – Centre Pompidou, Paris

Camille Bryens *Automattegning* er et levende eksempel på surrealismens ønske om at slippe tanken fri og lade hånden følge intuitionen. Med en flimrende, næsten nervøs streg bevæger tegningen sig mellem figur og abstraktion: Et menneskelignende væsen synes at tage form, men opløses straks igen i et net af linjer, rytmer og sammenstød.

Bryen tilhørte kredsen omkring André Breton og André Masson, som i 1920'erne udviklede den såkaldte

automattegning – en spontan metode, hvor kunstneren lader hånden bevæge sig uden at styre den bevidst. I Bryens version får strengen en rå, kropslig energi, der næsten bliver en slags automatisk skrift – et visuelt spor af bevægelse og tanke.

Tegningen viser to figurer i bevægelse. De har lemmer og konturer som mennesker, men deres kroppe består af **mekaniske eller møbellignende elementer**: et bord, skuffer, et stolestel, en pæreformet hoveddel.

Denne blanding af menneske og objekt minder om surrealistiske værker af **Max Ernst** og **Oscar Domínguez**, hvor kroppen bliver et **sammenstødsfelt mellem kød og mekanik**. Figurenes åbne former og forvrængede proportioner skaber en følelse af **ustabilitet og transformation** – som om de hele tiden ændrer sig, et billede på det ubevidstes flydende natur.

Der er også en mulig **seksuel undertone**: nogle former antyder kønsdele og forbindelser mellem figurerne, men på en fordrejet, drømmeagtig måde. Det passer til surrealismens opfattelse af begæret som både skabende og forstyrrende.

André Breton & andre – Udsøgt lig (Cadavre exquis), 1927



Sort og farvet blæk på papir – Centre Pompidou, Paris

I denne foldetegning har flere surrealistiske kunstnere bidraget uden at kende hinandens motiver. Papiret er foldet, så hver deltager kun har set en lille del af den foregående tegning. Resultatet er en sammensat figur, hvor elementer som krop, planter og ornamenter vokser sammen til en ny, fantasifuld skikkelse.



Den kollektive metode, *cadavre exquis* – på dansk “udsøgt lig” – var en leg og et eksperiment, som surrealisterne udviklede for at udfordre den individuelle kunstners kontrol. Tegningerne blev skabt i fællesskab, og det uventede resultat blev et billede på det ubevidstes kreative kraft.

Her står en enkelt, kvindelig figur centralt placeret. Kroppen er **stiliseret og objektgjort** – hoften bliver til en vase eller et bæger, hvorfra blomster og former vokser. Ovenover ses et blad- eller organlignende motiv, der samtidig kan tolkes som **et åbent frø, en vulva eller et øje**.

Dette dobbelte symbol – både seksuelt og spirituelt – er typisk for surrealismen. Kvindekroppen bliver et **symbol på frugtbarhed, drøm, natur og det ubevidste**. Samtidig ligger der en ambivalens: figuren virker både stærk og udsat, både et skabende væsen og et objekt for beskueren.

Inde i kroppens midte findes et **rektangulært felt**, nærmest som et vindue eller et maleri i maleriet. Det kan ses som et blik ind i indre rum – sindets eller sjælens landskab. Dette “vindue i kroppen” er et klassisk surrealistisk billede på **det skjulte og psykologiske indre**.

Yves Tanguy & andre – Udsøgt lig (Cadavre exquis), 7. marts 1927

Blyant og farveblyant på papir – Centre Pompidou, Paris



Denne foldetegning er skabt af Yves Tanguy og flere surrealistere, viser et møde mellem to væsener, der synes at være halvt dyr, halvt menneske. Til venstre en fuglelignende skikkelse med blå skæl og en rød tunge, til højre et kropsligt væsen med hale og planteagtig afslutning. De to figurer er forbundet i en bevægelse, som både kan opfattes som en berøring, en kamp eller en sammensmeltning. Linjerne er frie og intuitive, og farverne bruges sparsomt – primært rødt, gult og blå – som små energipunkter på det brune papir. Værket har tydelige rødder i surrealismens univers, hvor kroppe og væsener optræder som levende symboler på det ubevidste. Kombinationen af det dyriske, det menneskelige og det planteagtige giver billedet en drømmeagtig logik, hvor natur og psyke flyder sammen. Den fuglelignende figur kan ses som et billede på tanke eller ånd, mens den mere jordiske skikkelse repræsenterer krop, instinkt og begær. Mødet mellem dem bliver dermed et billede på foreningen af modsætninger – tanke og drift, himmel og jord, ånd og materie.



De røde og orange markeringer kan tolkes som livsstrømme, blod eller frugtbarheds-symboler, og den blomsterlignende hale peger på vækst og forvandling. Samtidig rummer billedet en vis absurditet og humor, som gør det både poetisk og urovækkende. Figurenes organiske former og spontane linjeføring minder om surrealismens automattegninger, hvor kunstneren lader hånden bevæge sig frit for at give det ubevidste stemme.

Resultatet er et værk, der balancerer mellem det groteske og det skrøbelige, mellem fantasi og psykologi. Det fremstår som et drømmebillede, hvor liv og tanke mødes i en ny,

mytisk skabning – et væsen fra sindets dybeste landskab, født af både drøm og instinkt.

Tanguy var kendt for sine organiske, drømmeagtige landskaber, og hans formsprog anes her i de bløde, amorfe linjer og de glidende overgange mellem krop og natur. Sammen med de andre deltagere har han skabt et billede, der ophæver grænserne mellem menneske, dyr og plante – et udsøgt lig, hvor alt smelter sammen i en poetisk metamorfose.

Yves Tanguy blev født i Paris i 1900 og voksede op i et miljø præget af havet og rejselyst. Hans far var søkaptajn, og efter faderens død sejlede Tanguy selv i handelsflåden, før han slog sig ned i Paris. Han havde ingen formel kunstuddannelse, men begyndte at tegne og male i begyndelsen af 1920'erne. Et enkelt møde skulle ændre alt: da han i 1923 så et maleri af Giorgio de Chirico, blev han overvældet af den drømmeagtige og gådefulde stemning i billedet. De Chiricos mærkelige, tomme byrum viste ham, at kunsten kunne være et sprog for det irrationelle, for alt det, der skjuler sig bag virkelighedens overflade.



Samme år kom Tanguy i kontakt med surrealisterne i Paris, blandt andre André Breton, Salvador Dalí og Max Ernst. Han blev hurtigt en del af kredsen omkring *Le Surréalisme* og begyndte at udvikle sit eget billedsprog – et, der var helt forskelligt fra de andres. Hvor mange surrealistere brugte genkendelige symboler, objekter eller figurer, skabte Tanguy sin egen visuelle verden: uendelige, øde landskaber befolkede af organiske, flydende former, der hverken ligner dyr, planter eller mennesker, men

noget midt imellem.

Tanguy arbejdede uden skitser og uden plan. Han lod billedet vokse frem direkte på lærredet, som en slags visuel automatik. Hans metode var beslægtet med surrealismens idé om automatisk skrift og tegning, hvor kunstneren forsøger at slippe kontrollen og lade det ubevidste tale. Farverne i hans billeder er afdæmpede og mineralske – blå, grå, beige og grønne toner – afbrudt af små felter af intens rød eller orange, som glimt af liv eller energi. Perspektivet er dybt og horisonten lav, som om vi kigger ud over et uendeligt, drømmeagtigt hav.

I Tanguys univers er alt stille og bevægeligt på samme tid. De mærkelige figurer ligger spredt som fossiler, knogler, sten eller embryoner – som om de befinder sig i en geologisk tidsalder, der både er urtidslig og fremtidig. Billederne kan ses som indre landskaber, hvor det ubevidste har taget fysisk form. Tanguy sagde

selv, at han ikke planlagde sine billeder, men opdagede dem undervejs, og at hver form og skygge svarede til noget i ham selv, han ikke kendte, før maleriet var færdigt.

André Breton betragtede Tanguy som en af de mest "rene" surrealistiske kunstnere, fordi hans billeder ikke er fortællinger om drømme, men drømmenes egen logik omsat til maleri. I modsætning til Dalí, der ofte brugte realisme og genkendelige symboler, undgik Tanguy alt, hvad der kunne tolkes direkte. Han malede ikke mennesker, men antydende tilstedeværelser. Han malede ikke genstande, men former i forvandling. Hans malerier virker som frosne øjeblikke i en endeløs psykisk proces.

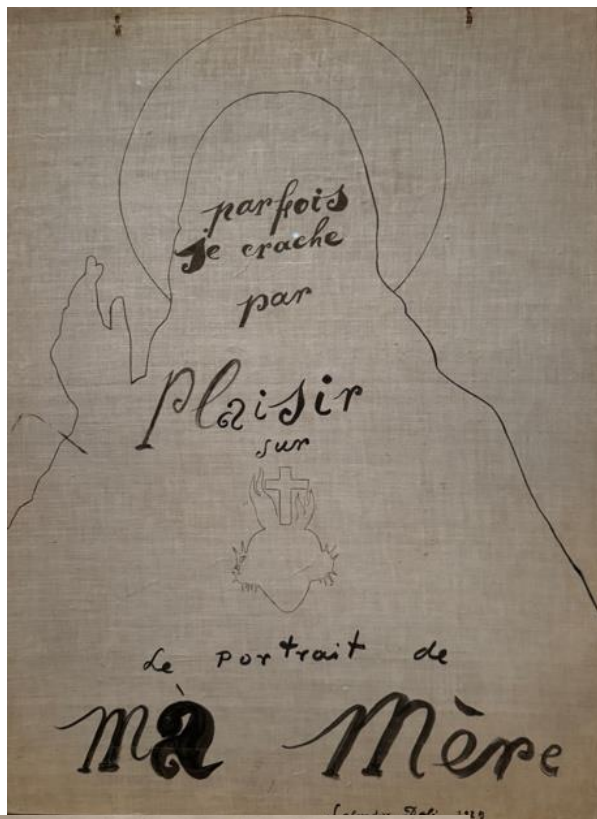
I slutningen af 1930'erne mødte han den amerikanske surrealistiske kunstner Kay Sage. De blev livsledsagere og delte både atelier og kunstnerisk søgen. Da Anden Verdenskrig brød ud, flygtede de sammen til USA og bosatte sig i Connecticut. Her fortsatte Tanguy med at male sine indadvendte, drømmende landskaber, men med stigende teknisk præcision og dybde. Hans værker fra denne periode fik stor indflydelse på den unge generation af amerikanske malere, som senere blev kendt som abstrakte ekspressionister – blandt dem Roberto Matta, Arshile Gorky og Mark Rothko.

Selv om Tanguy levede et tilbagetrukket liv, var hans indflydelse betydelig. Han blev beundret for sin evne til at skabe billeder, der balancerede mellem det abstrakte og det figurative, mellem kold rationalitet og intens følelse. Hans landskaber rummer både stilhed og uro, orden og opløsning – som om naturens og sindets love flyder sammen i ét uendeligt rum.

Yves Tanguy døde i 1955, 55 år gammel, af en hjerneblødning. Seks år senere tog Kay Sage sit eget liv, og parret ligger begravet sammen i Woodbury, Connecticut. Tanguy efterlod sig et af surrealismens mest konsekvente og egenartede værker. Hans malerier viser ikke konkrete drømme, men drømmens struktur – dens måde at tænke i former, skygger og forbindelser på. Han beskrev selv sin praksis som "at male, ligesom nogen der fortæller en drøm, han ikke helt forstår". Det er måske den bedste beskrivelse af hans kunst: gådefuld, præcis, poetisk og uendelig.

Salvador Dalí – Det hellige hjerte (1929) Blæk på gråt lærred, klæbet på karton

Salvador Dalís værk *Det hellige hjerte* består af en enkel konturstreg, der antyder en religiøs figur –



sandsynligvis Jomfru Maria – kombineret med en provokerende tekst: "*Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*" ("Af og til spytter jeg for sjovs skyld på portrættet af min mor").

Værket er et tidligt eksempel på Dalís udforskning af det ubevidste, drifter og tabuer, som han snart skulle udfolde i fuldt format i sine malerier. Her bruger han skriften som et billedligt og psykologisk våben, hvor blasfemi og moderskab forbindes i et chokerende udsagn, der peger mod Freuds teorier om drifter og fortrængning. Den asketiske streg og den rene baggrund gør udsagnet endnu mere virkningsfuldt – som en inskription snarere end et billede.

Dalí leger med forholdet mellem hellighed og begær, mellem ærbødighed og aggression. Den religiøse symbolik – det hellige hjerte med tornekrans og kors – kontrasteres af sætningens intime oprør. Dermed bliver værket både en ironisk kommentar til religionens magt og et billede på surrealismens trang til at frigøre sindet fra moralens og fornuftens bånd.

Victor Brauner – Begærets anatomi (1936)

Blyant og akvarel på papir



Victor Brauners *Begærets anatomi* henter sit udgangspunkt i den anatomiske tegning, som gennem historien har været et redskab til at kortlægge og forstå kroppens struktur. Men i Brauner's surrealistiske version opløses den anatomiske klarhed. Figuren er ikke en realistisk krop, men en sammensmeltning af menneske og dyr, af det erotiske og det monstrøse.

Kroppen fremstår som en mærkelig hybrid: en menneskeskikkelse med hummerklør, udvoksede lemmer og fordoblede kropsdele. Brauners figur bliver et symbol på transformation, begær og opløsning. Den udfordrer ideen om kroppen som et stabilt og rationelt system og viser i stedet et væsen i konstant forandring – styret af drifter og instinkter snarere end anatomi.

Bag figuren ses en række svagere, næsten gennemsigtige former, der antyder bevægelse, spejling eller forskydning. De fordobler og opløser kroppen, som om den er ved at miste sin fysiske sammenhæng. På den måde bliver værket en visuel leg med identitet, krop og lyst – en surrealistisk dekonstruktion af

anatomiens orden.

Som vægtekten fra udstillingen beskriver, var surrealisterne inspireret af den anatomiske tegning, men brugte den til et helt andet formål: ikke for at gengive kroppen nøjagtigt, men for at eksperimentere med dens betydning. *Begærets anatomi* gør netop dette – den opløser grænsen mellem menneske og natur, mellem indre og ydre, og mellem kontrol og begær.

Wilhelm Freddie: "Surrealistisk landskab med sommerfugl" (1941).



Billedet er horisontalt opbygget med en klar opdeling mellem himmel og hav (eller en flade, der minder om hav). Den blå flade dominerer billedets nederste halvdel og fungerer som en scene for surrealistiske former: en organisk figur, et objekt med stråle-lignende hvide former og en mærkelig flyvende skabning i luften. Kompositionen er åben – figurerne synes at svæve i et drømmeagtigt, vægtløst rum uden perspektivisk dybde. Horisontlinjen er antydnet, men ikke præcist defineret, hvilket bidrager til den uvirkelige stemning.

Farvepaletten er afdæmpet og harmonisk: blågrå, okker, beige og enkelte gyldne toner. Den blå baggrund skaber en rolig,

næsten melankolsk atmosfære, mens de varme farver i figurerne tilfører en vis vitalitet.

Farverne er brugt mere som følelsesmæssige eller symbolske virkemidler end som naturtro gengivelse. Den blå flade kan symbolisere underbevidstheden eller drømmen – et typisk surrealistisk greb.

Freddie arbejder her med **organiske, biomorfe former**, der minder om kroppe, skaller, vinger eller indre organer. Disse former er både sensuelle og foruroligende – de ligner noget levende, men er alligevel fremmede.

De diagonale hvide bjælker og mørke skygger giver rytme og bevægelse i kompositionen og leder øjet ind mod midten, hvor figurens hoved synes at være placeret. De minder næsten om solstråler, men deres kunstighed gør dem drømmeagtige.

Som i mange af Freddie's værker fra 1930'erne og 1940'erne kredser *Surrealistisk landskab med sommerfugl* om **drøm, begær og transformation**. Sommerfuglen i surrealismen symboliserer ofte **forvandling og sjælens frihed** – en gennemgående idé i tiden, hvor mennesket søgte frihed fra rationel tænkning og undertrykkende strukturer. Den lange, organisk formede figur, der strækker sig mod højre, kan tolkes som en menneskelig krop i metamorfose – et væsen midt i overgangen mellem krop og natur, drøm og virkelighed.

Symbolik

Sommerfuglen: Frihed, sjæl, transformation. I surrealistisk kontekst kan den også symbolisere det ubevidste eller erotikkens flygtighed.

Sol og skygge: Solen i baggrunden kaster lange skygger, som kan tolkes som tidens eller bevidsthedens lag.

Organiske former: Kan pege på Freddie's optagethed af det seksuelle som en livskraft – i modsætning til samtidens borgerlige moral.

Kunsthistorisk kontekst

Wilhelm Freddie var en af de tidligste og mest radikale surrealistere i Danmark. Han arbejdede i 1930'erne tæt på den internationale surrealistes kredse og blev kendt for sin modstand mod censur og sin udforskning af erotik, undertrykkelse og frihed.

Dette værk fra 1941 er lavet i en periode, hvor Danmark var besat, og hvor Freddie var flygtet til Sverige. I denne sammenhæng kan værket læses som en **indre flugt** – et drømmeunivers, hvor frihed og forvandling stadig er mulige, selv midt i krigens mørke.

Wilhelm Freddie's *Surrealistisk landskab med sommerfugl* er et poetisk og gådefuldt værk, hvor drøm og virkelighed, krop og natur, liv og død smelter sammen. Det er et billede på surrealismens kerneidé: at give form til det ubevidstes logik og vise, at virkeligheden rummer langt mere end det synlige.

Max Ernsts forside til *The International Surrealist Exhibition*, udstillingen i New Burlington Galleries, London 1936, er et ikonisk eksempel på den surrealistiske collageteknik, hvor klassiske motiver og moderne fragmenter støder sammen i en både humoristisk og foruroligende visuel syntese.



Forsiden viser en mandlig nøgenfigur, der tydeligvis er hentet fra et neoklassisk forbillede – en idealiseret, anatomisk perfekt krop i en traditionel pose, som vi kender den fra antikke statuer af guder som Hermes eller Apollon. Men Ernst har med kirurgisk præcision manipuleret billedet, så det oprindelige idealbillede transformeres til noget dybt fremmedartet og absurd. Figuren er forsynet med et mærkeligt, maskinlignende hoved: en bred, ringformet hat og et ansigt, der er forvandlet til et gabende, tandfyldt grin uden øjne. Det groteske smil kan både læses som en karikatur af menneskets selvtilfredshed og som et symbol på den irrationelle kraft, surrealisterne mente gemte sig bag civilisationens pæne facade.

I hænderne bærer figuren to objekter, som bryder med den klassiske ikonografi. I højre hånd holder han en kompleks geometrisk form – en sammensætning af gitterstrukturer og kuppelformede volumener, der minder om modernistisk arkitektur eller matematiske modeller. Den fremstår som et symbol på rationalitet, videnskab og kontrol, men i Ernsts hænder bliver den en absurd, næsten overdrevent rationel konstruktion – et system, der er vokset ud over enhver menneskelig skala. I venstre hånd balancerer han et andet mærkeligt objekt, der ligner en blanding mellem en skulpturel skal og et futuristisk fartøj. Begge genstande repræsenterer den moderne verdens fascination af teknologi og form, men sat ind i denne sammenhæng bliver de også billeder på en kultur, der har mistet forbindelsen til det menneskelige.

Ernsts collage fungerer som en kommentar til den moderne tidsalder og dens selvopfattelse. Ved at sammenstille det antikke og det industrielle, det organiske og det mekaniske, viser han, hvordan mennesket står midt i en kulturel splittelse. Den heroiske nøgenfigur, der traditionelt symboliserede harmoni og skønhed, er her blevet et væsen uden identitet – en slags ironisk gud for det teknologiske vanvid. Det overdrevne smil kan opfattes som både komisk og truende, en manifestation af den dobbelte følelse af fascination og frygt, som moderniteten fremkaldte.

Som forside til den store surrealistiske udstilling er værket perfekt valgt. Det indkapsler surrealismens grundlæggende ambition: at forene det uforenelige og afsløre de skjulte lag af betydning, der findes under den rationelle verdens overflade. Ernsts brug af collage – en teknik han var med til at udvikle allerede i

1920'erne – er her både en metode og et verdenssyn. Collagen opløser grænserne mellem virkelighed og fantasi, mellem fortid og nutid, mellem krop og maskine.

Samtidig er værket en ironisk kommentar til kunsthistorien. Ved at tage den klassiske heroiske akt og forvandle den til et surrealistisk væsen med et monstrøst smil, underminerer Ernst hele forestillingen om det ædle og det ophøjede. Det græske skønhedsideal bliver til et billede på menneskets absurditet. Det, der engang symboliserede menneskets guddommelige natur, bliver nu et billede på dets tabte uskyld.

Billedets placering i en ramme med udskårne mønstre og indlagte geometriske elementer forstærker fornemmelsen af et møde mellem kulturer og tider – noget fremmed, noget helligt, men også noget komisk. Den mørke træramme med sine ornamentale detaljer står i kontrast til den nøgne figur og understreger Ernsts leg med materialitet og betydning.

Som surrealistisk værk viser *The International Surrealist Exhibition*-forsiden, hvordan Ernst kombinerede sin dybe viden om kunsthistorien med en skarp kritisk sans. Han afvæbnede det klassiske ved at gøre det latterligt, men uden at fjerne dets kraft. Tværtimod får figuren en ny, tvetydig energi – både gud og maskine, både menneske og mareridt. Værket er et billede på surrealismens tid: en epoke, hvor kunsten ikke længere blot skulle afbilde verden, men afsløre dens skjulte, irrationelle mekanismer.

Man Rays, Lige så smuk som det tilfældige møde mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord (1932–33) er et af de mest kendte og ikoniske billeder i surrealismens historie. Det er inspireret af en sætning fra den franske digter Comte de Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* (1869), hvor



han beskriver "det tilfældige møde mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord" som et billede på skønhed. For surrealisterne blev dette citat et symbol på den irrationelle og uventede sammensætning af objekter, der gennem deres sammenstilling kunne afsløre det ubevidstes poetiske og foruroligende potentiale.

I Man Rays version ser vi et nøgternt, nærmest klinisk gengivet stilleben: et metallisk bord med rene, geometriske linjer, under hvilket der står en spand, og ovenpå bordet en sammenklappet paraply og en symaskine. Det er et præcist og næsten teknisk billede – uden menneskelig tilstedeværelse og uden åbenlys narrativ. Netop i denne objektivitet ligger surrealismens paradoks: at den rationelle fremstilling

fremkalder en dybt irrationel virkning. Objekterne er hverdagslige, men i deres kombination og den kolde, laboratorieagtige atmosfære bliver de ladet med erotik, fare og ubehag.

Sammensætningen er nøje afbalanceret. Paraplyens bløde, organiske form kontrasterer symaskinens hårde, mekaniske struktur. Begge er redskaber for menneskelig aktivitet – den ene beskytter mod naturens elementer, den anden er et instrument for produktion – men på dissektionsbordet bliver de døde, isolerede ting. De er fjernet fra deres funktion og sat ind i et rum, hvor logikken ikke længere gælder. På den måde realiserer værket surrealismens kerneidé: at skabe nye betydninger gennem det uventede møde mellem uforenelige elementer.

Man Rays motiv kredser også om temaet krop og mekanik, begær og vold. Symaskinen, med sin gentagne, stikkende bevægelse, er et oplagt symbol på både industriel rytme og penetrerende handling. Paraplyen,

der normalt beskytter, kan her læses som et feminint symbol – blød, foldet, måske endda sårbar. På dissektionsbordet, et sted for videnskabelig undersøgelse og dissektion, bliver mødet mellem de to objekter et billede på et erotisk eksperiment eller en drøm om sammensmeltning af det levende og det døde, det organiske og det mekaniske.

Bordet i sig selv fungerer som et scenisk rum, hvor surrealistisk logik udspiller sig. Den kølige præcision i streg og perspektiv giver værket en næsten arkitektonisk karakter, som minder om videnskabelige illustrationer. Dette understreger den ironiske afstand mellem det, der fremstilles, og dets emotionelle betydning. Man Ray skaber dermed en spænding mellem kontrol og begær – et spændingsfelt, der definerer meget af hans kunstneriske praksis.

Selvom værket fremstår som en tegning, er det samtidig en konceptuel gestus. Det er en visuel oversættelse af Lautréamonts sætning, en slags "illustration af det uillustrerbare". Man Ray forvandler en litterær metafor til et konkret billede, men bevarer dens drømmelogik og poetiske absurditet. På den måde bliver værket et af de tidligste eksempler på den form for "objektkunst", som senere skulle blive central i surrealismen og i eftertidens konceptkunst.

Lige så smuk som det tilfældige møde mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord udgør et nøglepunkt i surrealismens æstetik. Det forener humor og uhygge, præcision og drøm, rationalitet og begær. For Man Ray, der både var fotograf, maler og konceptuel tænk, blev værket et billede på selve den surrealistiske metode: at finde skønheden i det uventede, og at lade det ubevidste tale gennem de mest banale ting.

Surrealisternes samtaler om sex og køn (1928–1932)

Mellem 1928 og 1932 afholdt surrealisterne i Paris en række runde-bords-samtaler, kendt som *les recherches sur la sexualité* – undersøgelser af seksualiteten. Det var ikke akademiske diskussioner, men snarere eksperimenterende samtaler mellem kunstnere som André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Yves Tanguy, Max Ernst og Antonin Artaud, hvor alt kunne siges højt. Deres mål var at udforske begæret uden skam og at trænge ind i seksualitetens rolle i det ubevidste – i drømmene, i fantasien og i kunsten.

Samtalerne var ofte både seriøse og absurde, fyldt med spontane udsagn, intime bekendelser og provokationer. De stillede spørgsmål som:

"Er kvinders orgasmer mere intense end mænds?"

"Ville du lade en kvinde se dig med mistænkelige pletter på bukserne?"

"Hvor mange gange kan du komme uden at forlade rummet?"

Sådanne spørgsmål afspejlede surrealismens stræben efter at sprænge alle grænser for, hvad man kunne tale om, og undersøge seksualiteten som en vej til erkendelse af det ubevidste. Det var en undersøgelse af lystens psykologi, men også af sociale normer – skam, begær, fantasi og kontrol.

For surrealisterne var seksualiteten tæt forbundet med frihed. At tale om sex var at tale om frigørelse – fra moral, fra rationalitet, fra de borgerlige normer, der ifølge Breton holdt mennesket fanget. Men samtalerne afslørede også tidens begrænsninger. Det var næsten udelukkende mænd, der talte, og kvinder deltog kun sjældent.

Diskussionerne bar præg af datidens fordomme, særligt omkring køn og homoseksualitet, og de idealiserede ofte forholdet mellem kærlighed og lyst. Breton udtrykte det således:

"Jeg har aldrig sovet med en kvinde, som jeg ikke troede, jeg kunne elske."

Denne sætning rummer både den poetiske idealisme og den kønsmæssige ubalance, som præger mange af udtalelserne.

Alligevel står samtalerne i dag som et unikt dokument over, hvordan surrealismen forsøgte at overskride grænserne mellem kunst og liv. For surrealisterne var seksualiteten ikke blot et emne for lyst eller moral – den var et redskab til at afdække menneskets inderste drifter og modsætninger. De tolv samtaler viser, hvordan avantgardens søgen efter frihed udspillede sig lige så meget i soveværelset som i atelieret.

Deres "*undersøgelser af seksualiteten*" var med andre ord et spejl af surrealismens grundtanke: at alt – selv det mest intime, det mest tabubelagte – kunne blive materiale for kunst, erkendelse og forvandling.

Eftermæle og udgivelse I flere årtier var disse samtaler næsten ukendte uden for surrealistkredsen. Først i 1990'erne blev de samlet og udgivet under titlen *Investigating Sex: Surrealist Research 1928–1932*, redigeret af José Pierre. Udgivelsen viste, hvor omfattende surrealismens nysgerrighed havde været – ikke kun mod drømmen og det irrationelle, men mod seksualiteten som et eksistentielt og kreativt centrum.

Siden da er samtalerne blevet læst både som et frigørende projekt og som et vidnesbyrd om tidens patriarkalske strukturer. De afslører, hvordan surrealisterne forsøgte at forstå det ubevidste gennem begæret, men også hvor svært det var at frigøre sig helt fra de samfundsnormer, de ønskede at sprænge.

I dag står *Les recherches sur la sexualité* som et fascinerende krydsfelt mellem kunst, psykologi og social historie – et eksempel på, hvordan avantgarden ikke bare malede det ubevidste, men forsøgte at leve det, tale det og forstå det gennem samtalen.

Om nogle af kunstnerne:



Salvador Dalí (1904–1989) var surrealismens mest flamboyante skikkelse – en teknisk virtuos og en provokatør, der gjorde drømmen og det irrationelle til kunstens centrum. Efter at have studeret i Madrid og Paris blev han en del af kredsen omkring André Breton i slutningen af 1920'erne. Dalí udviklede sin egen metode, den såkaldte *paranoia-kritiske* teknik, hvor han bevidst dyrkede hallucinatoriske tilstande for at få adgang til det ubevidste.

Hans værker, ofte med psykoanalytiske og seksuelle symboler, udforsker frygt, begær og identitet med et skarpt blik for både humor og absurditet. Dalí formåede som få at forene den klassiske malertradition med surrealismens frie fantasi.

Victor Brauner (1903–1966) var rumænsk-fransk surrealist og en af bevægelsens mest originale billedskabere. Han arbejdede med symboler, mytologi og metamorfose – temaer, hvor krop og identitet



opløses og forvandles. Brauners værker rummer både mystik og videnskabelig nysgerrighed. Han hentede inspiration fra alkymi, biologi og okkult filosofi, og hans figurer er ofte hybrider mellem menneske, dyr og maskine.

I 1938 mistede Brauner synet på det ene øje – et uhyggeligt ekko af hans egne tidligere billeder, hvor figurer ofte fremstod enøjede. Hans kunst kredser om syn, erkendelse og transformation – både som fysisk og åndelig proces.

Victor Brauner blev født i en jødisk familie i Karpaterbjergene i det nordøstlige Rumænien i 1903. I skolen udviklede han en passion for zoologi, hvilket varslede tilstedeværelsen af zoomorfe (dyrelignende) figurer i hans senere malerier. Som sekstenårig begyndte han på Kunstakademiet i Bukarest, men blev senere bortvist for "nonkonform adfærd", da nogle af hans billeder blev beskrevet som "skandaløse".

I 1924, som 21-årig, var han klar over dadaismens bevægelse; illustrationer af ham blev trykt i et magasin, hvortil også den rumænskfødte dadaist Tristan Tzara bidrog. Kort efter forlod Brauner Bukarest til fordel for avantgarde-kunstscenen i Paris, hvor han klarede sig i to år, indtil pengene slap op, og han måtte vende tilbage til Rumænien uden en øre.

I 1930 giftede han sig med Margit Kosch, en smykkedesigner. Sammen flyttede de til Paris, hvor Brauner igen fik kontakt med sin landsmand, billedhuggeren Constantin Brancusi. Hans nære nabo var Yves Tanguy, som introducerede ham for André Breton. I 1933 sluttede Brauner sig formelt til surrealistgruppen og begyndte at deltage i deres café-møder. Året efter fik han en separatudstilling, hvor Breton skrev forordet til kataloget.

På dette tidspunkt var Brauner fuldt etableret som medlem af surrealistkredsen, men desværre, trods at han tjente lidt penge som statist i film, løb han igen tør for midler, og han og hans hustru måtte endnu engang vende tilbage til Bukarest. Han bevarede dog kontakten med de parisiske surrealer og kunne fortsætte med at udstille sammen med dem. I 1936 var han repræsenteret på de internationale surrealistudstillinger i London og New York.

Året 1938 blev traumatisk for Brauner, da han oplevede en ægte surrealistisk ulykke. Under et skænderi kastede Óscar Domínguez et projektil mod Esteban Francés, men missede og ramte i stedet Brauner i ansigtet med så stor kraft, at hans venstre øje blev ødelagt. Det bizarre var, at syv år tidligere – i 1931 – havde Brauner malet et selvportræt, hvor han skildrede sig selv med ét alvorligt såret øje.

På trods af skaden begyndte Brauner hurtigt at male igen, og flere udstillinger af hans værker blev afholdt i Paris i 1939. Samme år blev han og Margit skilt.

Da nazisterne besatte Paris i juni 1940, flygtede Brauner til Sydfrankrig, hvor han tilbragte resten af krigen i armod og skjul. Han vendte tilbage til Paris efter befrielsen i 1944 og bosatte sig i et atelier, der tidligere havde tilhørt Henri Rousseau. Det blev hans hjem de næste fjorten år, som han delte med sin anden hustru, Jacqueline Abraham, som han giftede sig med i 1946.

Brauner blev genforenet med de tilbagevendte surrealistiske efter deres eksil i USA, men året efter kom han i konflikt med Breton om udstødelsen af den chilenske kunstner Matta fra gruppen. Brauner nægtede ikke blot at underskrive brevet, der udviste Matta, men anklagede offentligt Breton for hykleri. Breton ekskluderede ham fra gruppen, men i 1959 blev han formelt genoptaget.

1960'erne bød på mange flere udstillinger af Brauners værker, men i 1965 blev han indlagt med mavesår. Han døde sommeren efter, efter en lang sygdomsperiode. Indskriften på hans grav i Montmartre lyder: "Peindre, c'est la vie, la vraie vie, ma vie"

Camille Bryen (1907–1977) var digter, maler og en central figur i den franske efterkrigssurrealisme. Han arbejdede på tværs af ord og billede og var optaget af at give form til det spontane og det ubevidste.

Bryens automattegninger og eksperimenter med tusch og pen viser en intuitiv og kropslig tilgang til kunsten. For ham var tegningen ikke et billede, men en handling – et øjebliks aftryk af energi og bevægelse.

Han blev siden en vigtig forløber for den abstrakte ekspressionisme og den såkaldte *lyriske abstraktion*, hvor den spontane streg og det uplanlagte udtryk fortsatte surrealismens idé om frihed i skabelsen.

André Breton (1896–1966) André Breton (1896–1966) var surrealismens teoretiske centrum. Uddannet som læge og inspireret af Freuds psykoanalyse udviklede han surrealismen som en bevægelse, der skulle forene drøm og virkelighed. I 1924 udgav han *Manifest du surréalisme*, hvor han definerede surrealismen som "*ren psykisk automatisme*" – en metode til at udtrykke tankens sande virkelighed uden kontrol fra fornuften.

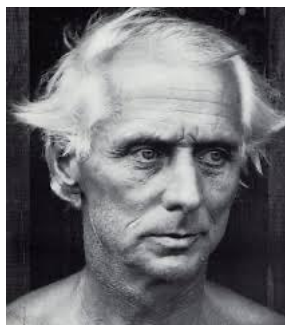
For Breton var drømmen ikke uvirkelig, men en lige så sand del af menneskets erfaring som den vågne verden. Han ønskede at give de undertrykte tanker og billeder i den ubevidste fri adgang til kunsten. Manifestet er både poetisk og oprørsk: et angreb på rationalitet, moral og autoriteter, som han mente havde ført til krig og åndelig forstening.

Han fremhævede automatismen – spontan skrivning, tegning og skabelse uden censur – som surrealismens centrale metode. Bretons idé inspirerede nye teknikker som automattegning, collage og *cadavre exquis*, hvor tilfældighed og intuition styrer processen.

Samtidig hyldede han kærligheden og fantasien som revolutionære kræfter, der kunne frigøre mennesket fra samfundets begrænsninger.

Med *Surrealismens manifest* formulerede Breton et opgør med fornuftens tyranni og en tro på, at kunsten kan afsløre en dybere virkelighed end logikken. Manifestet blev grundlaget for hele surrealismens æstetik – en bevægelse, der ville forandre både kunsten og måden at være menneske på.

Max Ernst (1891–1976) var tyskfødt og en af surrealismens mest nyskabende kunstnere. Han arbejdede på tværs af medier – maleri, collage, grafik og skulptur – og var blandt de første til at bruge mekaniske og tilfældighedsbaserede teknikker i billedkunsten.



Hans opfindelse af *frottage* (gnidning over strukturer) og *grattage* (skrabeteknik) ændrede måden, man kunne skabe billeder på: materialet selv blev medskaber. Ernsts værker er fulde af symbolik, naturformer og drømmebilleder, hvor dyr, mennesker og maskiner blandes i uventede sammenstillinger.

Han var en central figur i de tidligste *cadavre exquis*-eksperimenter og blev siden en af surrealismens mest indflydelsesrige kunstnere internationalt.

Anmeldelse Politiken Mathias Kryger

Vi går rundt med det i sproget. Når noget opleves uforklarligt eller underligt, siger vi til hinanden: »Shit, det var surrealistisk, det der«. I sin franske rod henviser begrebet *surrealisme* lidt forvirrende til noget overvirkeligt. Forvirrende fordi det surreale kobler sig til Sigmund Freuds begreb om det underbevidste. Surrealismen ved ikke, om den vil være over eller under. Og mest af alt er det nok også mere et spørgsmål om at være inde i.

Sådan fornemmes det i hvert tilfælde på SMK's tørt betitlede udstilling 'Surrealisme på papir', der viser 100 gode papirværker i en sal farvet som indholdet i en slagters disk eller som en krop vendt på vrangen: Fra farven på din lever til farven på det indre af et øjenlåg.

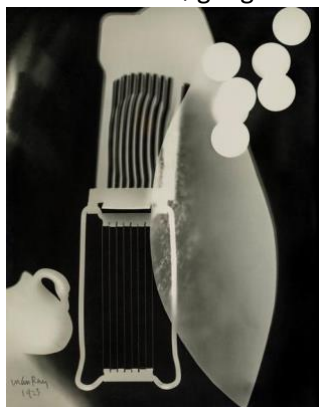
Det er inde i den krop, udstillingen beretter om de kunstnere, der gik sammen med gruppens chefideolog, den franske digter André Breton, og fødte en ny *-isme* ud af ruinerne af tidligere avantgarder som futurismen og dadaismen.

Herfra spørger udstillingen: Er der en særlig forbindelse mellem tegningen og surrealismen? Svaret er ja, og udstillingens alvorsfulde undertone til trods (vi befinder os historisk i efterdønningerne af Første Verdenskrig i 1920'erne og 30'erne) kaster den hurtigt en selskabsleg af sig.

Frankensteins monster

I 1925 opfinder surrealisterne, ansporet af et generelt ønske om at frisætte sig fra kunstnerisk (selv)kontrol og overjeg, den leg, de fleste børn og deres forældre kender, og som surrealisterne kalder *cadavre exquis*. Et udsøgt lig betyder det.

Foldetegningen, hvor flere tegner på skift på et foldet ark papir, afslører til sidst figuren som en art kollektiv krop af elementer, der – måske, måske ikke – stikker i hver sin retning a la et sammensyet Frankensteins monster. Et udsøgt lig kommer til live.



Den amerikanske fotograf Man Rays billede af en æggedeler fra 1923 er et fotogram, hvor billedet frembringes ved, at man placerer objekter på fotosensitivt papir. Fotografi uden kamera. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek

Udstillingen viser gode eksempler på det: En fjollet Miró i toppen, liderlige Max Morise og Man Ray i midten og smukke fødder af Yves Tanguy. Og også overraskende kollager skabt ud fra samme princip med udklip af illustrationer og fotografier fra magasiner, som sættes sammen som en art modernitetens totempæle.

Og der er flere eksempler på eksperimenter med papirkunsten.

Frottage (gnidninger), fotogrammer og direkte aftryk på papiret er måder at omgå den kontrollerede billedproces på og at bygge broer via tilfældighederne og ind i noget kunstnerisk frisat.

Camille Bryen laver aftryk af bildæk og tegner med soden fra et stearinlys. Man Ray tegner med lyset i sit kølige fotogram af en æggedeler, der ligner et ondt instrument. En øjedeler? Remedios Varo laver et fænomenalt eksperiment med gouache malet på en kollage med sirligt udklippede billeder af røntgenfotograferede brystkasser og lunger. Ind i kroppen.

Rosen er et kødsår

Det lille værk af Varo hænger i udstillingens absolut bedste sekvens, der har fokus på videnskab, dissektion og den grad af destruktion, kontrol og vold, der bor i videnskaben. En vold, man her kan se, også bor i kunstnernes måde at skabe billeder på. Det er små, men voldsomme billeder. Måske som en modvold?

Følger man tanken, kan man anskue det at lave kollager som en art ikonoklastisk vold mod eksisterende billeder, der klippes ud, omformes og sættes sammen på nye måder.



Udstillingen med surrealisternes papirværker låner størstedelen af billederne fra Centre Pompidou i Paris og supplerer med værker fra SMK og andre danske museer foruden MoMA i New York. Her er det Rita Kernn-Larsens 'Rosenblomst' (1930-39) fra SMK's samling. Foto: SMK

Max Ernst er med. Han er vel den store ekspert udi i denne udsøgte voldsakt. Selv den sekvens i udstillingen, som fokuserer på planter, blomster og biologisk liv, har en voldsom slagside.

En smuk kampzone, der viser den grad af brutalitet, surrealisterne gik til verden med
Se Julio González' stikkende hoved. Menneske eller plante?
Selv Rita Kernn-Larsens 'Rosenblomst' ligner et kødsår.

Andre steder i udstillingen er kroppen som en maskine. Som en underlig robot. Se Victor Brauners gennemhullede mannequin-automaton med de gule krebseklør i kæften.

Udstillingen med surrealisternes papirværker viser i en sekvens om kroppen som motiv den rumænske kunstner Victor Brauners værk 'Begærets anatomi' fra 1936, der er et opgør med videnskabens anatomiske dissektion af menneskekroppen. Foto: © Centre Pompidou

For surrealisterne handlede det at skabe billeder om en delvist automatiseret produktion frem for om en reproduktion af virkeligheden. Derfor er det ikke så sært, at menneskekroppen vises som en maskine og den menneskelige erfaring som noget maskinelt.

Verden var blevet maskinel.

Og billedproduktionen måtte forsøge noget lignende.

Udsøgte lig, udsøgt udstilling

I 1920'erne og 30'erne vinder farveprint udbredelse i magasiner, og filmmediet var allerede blevet til en underholdningsindustri med dedikerede biografer som smukke paladser, der kunne huse tusindvis af tilskuere på samme tid. Billedfabrikker.

Der var tale om en hidtil uhørt udbredelse og distribution af billeder, som måske har oplevedes som et gigantisk brud på det billedmonopol, som kunsten hidtil havde haft.

Hvordan kunne kunsten generobre den vilde billedtsunami, som verden var underlagt?

Et spørgsmål melder sig: Var surrealisternes forsøg på at tabe kontrollen over den kunstneriske produktion af billeder i virkeligheden et forsøg på at generobre kontrollen over en stadigt mere ukontrolleret billedkultur? En måde at kæmpe sig tilbage ind i den store fælles billedbevidsthed på?

SMK's udstilling er uanset hvad en smuk kampzone, der viser den grad af brutalitet, surrealisterne gik til verden med. Heldigvis befriet fra de værste af surrealismens klichéer med smeltende ure eller med kvindens krop som et instrument. Udstillingen er en udsøgt samling af udsøgte lig og billeder, der fortæller en ganske reel historie. Om den alvor, det er at findes som en krop i en verden, der konstant forsøger at komme kroppe til livs.

Berlingske anmeldelse

De er jo skøre – den fest ville jeg gerne have været med til!

Der er »udsøgte lig« og smeltende kroppe på SMKs nye forfriskende udstilling om surrealisterne og deres evindelige trang til at opløse enhver form og enhver orden. Men museet måtte godt have vovet lidt mere, synes Holger Dahl.



Danske Wilhelm Freddie sad i København og fulgte med i det hele. Han vakte hurtigt skandale med porno og mærkelighed.

Her er det »Surrealistisk Landskab med Sommerfugl« fra 1941. Foto: SMK

I 1924 udgav den franske digter André Breton sit surrealistiske manifest og grundlagde dermed surrealismen, som af samme grund er en af de få store kunstretninger med et helt præcist grundlæggelsesår.

Det er sværere at sige, hvornår barokken for eksempel startede – eller renæssancen, for den sags skyld. Surrealismen havde altså 100-års-jubilæum sidste år, og flere museer i ind- og udland satte alle sejl til for at fejre festdagen for den indflydelsesrige, men også lidt problematiske kunstretning.

Historien om Theseus, Ariadne og Minotauren var en yndlingshistorie for surrealisterne. Her er det Andre Massons »Labyrintens Hemmelighed« fra 1935. © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN – droits réservés

Det store jubelår - AROS tyvstartede i efteråret 2023 med en præsentation af surrealistiske mesterværker fra det hollandske Museum Boijmans Van Beuningen, og Centre Pompidou i Paris viste (selvfølgelig) en kæmpe stor og grundig surrealismeudstilling for et års tid siden. Nu – med en smule forsinkelse – er det vores eget SMKs tur til at tage os med på en tur til de udflydende kroppes drømmeland.



»Surrealisme på papir« hedder udstillingen, og det er en meget præcis varedeklaration, for på nær en enkelt film, Man Rays »Emak-Bakia« fra 1926, består udstillingen af præcis dét:

Surrealisme på papir.

På SMK siger man dog, at udstillingens timing ikke har noget med det surrealistiske jubelår at gøre, men at baggrunden for udstillingen er, at Centre Pompidou skal renoveres og vil være lukket i de næste fem år.

Derfor har SMK fået mulighed for at låne 75 værker fra Centre Pompidous store samling, og med tilføjelse af egne værker og et par

indlån har man altså fået stablet denne interessante, informative, men også meget museumsagtige og lidt tørre udstilling på benene.

Surrealismen blev formuleret som selve kunstens fremtid, fordi den dengang lægestuderende Andre Bretón under Første Verdenskrig aftjente sin værnepligt på et neurologisk hospital i Nantes. Her mødte han franskmænd Jacques Vaché, som efter alt at dømmes var en fuldstændig grænseløs person, der gerne delte ud af sine tanker om en helt og aldeles fri, ubunden kunst.

Bretón var samtidig meget optaget af Freuds psykoanalyse og var som hele krigsgenerationen desillusioneret oven på de meningsløse myrderier i skyttegravene og altings tilsyneladende opløsning i årene derefter.

Han havde tidligt stiftet bekendtskab med dadaismen, men ville med sin egen nye kunstretning, surrealismen, gå et skridt videre og udvikle en kunst, der fandt sin kilde i det ubevidste. En kunst, der blev til uden intention, uden planlægning og uden indblanding fra tanker, normer og kontrol. Bretón fandt hurtigt ligesindede, og sammen gik de unge kunstnere i gang med at udvikle det billedsprog, de var enige om at skabe, men endnu ikke kendte.

Det flygtige, »hurtige« og altid taknemmelige papir passede som medium langt bedre til dén opgave end det langsomme oliemaleri, der næsten ikke kan undgå at have en intention og blive til eftertanker og overvejelser.

Og tanker og overvejelser var præcis det, den ægte surrealisme skulle undgå, sagde Bretón.



Danske Franciska Clausen var både konstruktivist og surrealist sagde hun selv. »Collage med Turbine«, 1927 Foto: Anna Margrethe Westergaard

Flygtige teknikker

De surrealistiske pionerer lavede derfor helst deres kunst på papir og var interesserede i at udvikle teknikker, der kunne koble bevidstheden fra, så at sige.

De arbejdede alle med »automattegning«, hvor man bare lader pennen danse over papiret uden tanke for retning eller motiv.

Nogle af dem lod så tegningen stoppe der, mens andre gik tilbage og tegnede videre på den automatiske tegning og byggede et billedudtryk ud fra den proces.

De udviklede også begrebet »det udsøgte lig« (le cadavre exquis),

der som en selskabsleg blev tegnet af flere kunstnere sammen:

Én tegnede en begyndelse til tegningen, foldede papiret, så kun en lille del af det tegnede var synligt, og rakte det så videre til den næste, der gjorde præcis det samme: Tegnede, foldede og rakte videre, indtil papiret slap op, og tegningen var »færdig«.

Udstillingen viser en lang række af disse »udsøgte lig« og er konceptuelt organiseret på store foldede vægge som et »cadavre exquis« i over størrelse.

Tegningerne er i al ærlighed mere pjattede end kunstnerisk vellykkede, men det er fascinerende at se navnene på »ligenes« ophavsmænd og -kvinder: Joan Miró, Max Morise, Man Ray og Yves Tanguy har for eksempel lavet en tegning sammen, og man tænker: Den fest ville jeg da gerne have været med til.

Andre strategier var collagen, hvor figurer klippet ud fra tekniske manualer, anatomiske plancher eller reklamer blev sat sammen på nye måder, tilfældighedstegninger lavet ved for eksempel at lade et stykke papir køre over af en bil eller blive sværtet af røg og allehånde lignende julelege, der for længst er blevet trivielle og i dag mest bruges som elementer i en kulturradikal børnefødselsdag.

Danske Rita Kernn-Larsen mødes i dag med fornyet interesse fra verdens museer.

Halvmørkt lokale

SMKs udstilling fortæller med tekst direkte på væggene præcist og behageligt kortfattet den her skitserede historie, og så er det ellers bare med at gå i gang med at kigge på kunst.

Man skal have næsen helt op til værkerne for at se dem. Som altid, når det er kunst på papir, der udstilles, ligger lokalet hen i halvmørke.

Hver enkelt tegning er belyst med de maksimalt 50 lux, som museumsnormerne foreskriver, så de lader sig ikke rigtig opleve på afstand.

Det gør imidlertid ikke noget, at man skal tæt på. Det er meget forfriskende, faktisk. Det, der snarere gør en lille smule, er, at tegningerne aldrig har været tænkt som »værker«. Surrealisterne var som gode revolutionære også imod det klassiske værkbegreb og mente, at processen til enhver tid var vigtigere end

det mål, den førte frem mod. Derfor er tegningerne da også mere sjove end sådan rigtig gode. Der er masser af nogenlunde OK fascinerende ting, men ikke ét enkelt wow-billede.

Man har det ikke som på de store surrealismeudstillinger i jubelåret, hvor mesterværker af Magritte, Miro og Dalí mindede den besøgende om, *hvor* gode malere surrealistene var, dengang i bevægelsens begyndelse, da det hele virkelig betød noget.

Det mærkelige er nemlig – som det er ved ethvert gensyn med surrealistene – at bevægelsen så hurtigt løb tør for energi.

Det er, som om alle interessante positioner blev afprøvet i løbet af et par år: Automattegning, pornografi, tilfældighed, spil, drømme, udflydende former, tomhed og den slags ting blev hurtigt sat i spil, men derfra skete der ikke rigtig mere, og i mange år har surrealisme mest været noget for gymnasieelever, der drømmer om at blive billedkunstnere.



I de senere år har surrealismen dog set en ny opblomstring. Kunstbiennalen i Venedig i 2022, »The Milk of Dreams«, satsede hårdt på en ny fejring af surrealismen, og i mange unge billedkunstneres arbejder ser man igen spor af den evigt rebelske, evigt konfliktfyldte kunstretning.

Sonja Ferlov Mancoba, som i dag anerkendes som en stor billedhugger, lavede også grafik og tegninger i sin ungdom. Her »Abstrakt Komposition med antropomorf Figur« (1930-1950). Foto: SMK

Uenighed på parnasset

I sin samtid blev surrealistbevægelsen konstant udfordret af medlemmernes hang til at ekskludere hinanden for et godt ord. Surrealisme var en alvorlig sag, måtte man forstå. Breton var bevægelsens pave, og kun han havde ret til at definere, hvad der var ægte surrealisme, og hvad der bare var pjat, men selv i en så topstyret bevægelse var der hele tiden sammenstød, skænderier og uenigheder om »den rette linje«.

SMKs udstilling får fat i det hele og tilbyder ovenikøbet både et fint katalog og flere aktivitetsområder i udstillingen: Et stort bord, hvor børn og barnlige sjæle kan lege med automattegning og »udsøgte lig«, og et lidt mindre, hvor man kan lave collager.

Udstillingen, der er nørdet og sympatisk, fortæller sin historie godt, men begrænses samtidig af sit snævre papirkoncept. Man ville ønske, at den turde tage lidt flere chancer: Satse på en kongenial scenografi eller et øjenåbnende sammenstød, som var dét, surrealistene dyrkede – en symaskine og en paraply på et dissektionsbord for eksempel.

Men derfor skal man dog ikke holde sig tilbage. »Surrealisme på papir« er klart en udstilling, det er værd at se, og der er mange gode oplevelser at finde derinde i halvmørket. Der kunne nok bare have været flere.