

CATHRIN KLINGSÖHR-LEROY

surrealismo



TASCHEN

04
6s
T



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA		PISO	
		ESTANTE	01
		BANDEJA	29
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	



W. 10 17

K65



surrealismo

CATHRIN KLINGSÖHR-LEROY
UTA GROSENICK (ED.)



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO



contenido

6	nueva declaración de los derechos humanos
26	HANS ARP — Escultura concreta
28	HANS BELLMER — La muñeca
30	BRASSAÏ — La imagen, tal como se forma en la escritura automática
32	GIORGIO DE CHIRICO — Misterio y melancolía de una calle
34	GIORGIO DE CHIRICO — Las musas inquietantes
36	SALVADOR DALÍ — El enigma del deseo — Mi madre, mi madre, mi madre
38	SALVADOR DALÍ — La persistencia de la memoria (también: Los relojes blandos o El tiempo fugitivo)
40	SALVADOR DALÍ — Construcción blanda con judías hervidas (premonición de la guerra civil)
42	SALVADOR DALÍ — Jirafa en llamas
44	SALVADOR DALÍ — Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar
46	PAUL DELVAUX — El alba sobre la ciudad
48	MAX ERNST — La pubertad cercana o Las Pléyades
50	MAX ERNST — Cefebes
52	MAX ERNST — Loplop presenta una flor o Figura antropomórfica y flor concha
54	MAX ERNST — El rey jugando con la reina
56	ALBERTO GIACOMETTI — Hombre y mujer
58	PAUL KLEE — Perspectiva interior con gente, 1921, 24
60	WÍFREDO LAM — La jungla
62	RENÉ MAGRITTE — La llave de los sueños
64	RENÉ MAGRITTE — La llave del campo
66	RENÉ MAGRITTE — La duración apuñalada
68	RENÉ MAGRITTE — El imperio de las luces
70	ANDRÉ MASSON — Los aldeanos
72	MATTA — Año 44
74	JOAN MIRÓ — Estrellas en los sexos de los caracoles
76	JOAN MIRÓ — Collage
78	JOAN MIRÓ — Mujer
80	MERET OPPENHEIM — Juego de desayuno de piel
82	PABLO PICASSO — Composición con guante
84	PABLO PICASSO — Mujer en sillón rojo
86	PABLO PICASSO — Corrida
88	PABLO PICASSO — Mujer con follaje
90	MAN RAY — El violín de Ingres
92	YVES TANGUY — El jardín sombrío
94	YVES TANGUY — Día de apatía

nueva declaración de los derechos humanos



¿Qué es el surrealismo? Al intentar definirlo, André Breton recurrió en 1924, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, a una formulación estilísticamente equiparable a la de los diccionarios y enciclopedias.

«SURREALISMO, s. m. – Automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética».

ENCICLOPEDIA. Filosofía. El surrealismo se funda en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento. Aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanismos psíquicos y pretende ocupar su lugar en la solución de los problemas fundamentales de la vida. Profesan el surrealismo absoluto Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deltail, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.»

Con este elemento textual pseudocientífico, Breton completa su *Primer manifiesto del surrealismo*, de estilo siempre quebrado e irreductible a cualquier articulación lógica, con una variante estilística, con una nueva dilucidación de la forma artística que propone como «surrealismo».

Repasando los nombres de quienes, en opinión de Breton, representan el «surrealismo absoluto», cabría pensar que se trata de un movimiento exclusivamente literario aunque, en una nota explicativa, acepta también el acceso de los artistas plásticos a ese dominio nuevo abierto al arte en general. A algunos de ellos, concretamente a Uccello, Seurat, Moreau, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico, Klee, Man Ray, Ernst y Masson, los incluye en el grupo de quienes, sin haber oído las «voces surrealistas», de alguna manera se encuentran cerca del nuevo movimiento.

Sorprendentemente, Breton no se acuerda sólo de sus contemporáneos, sino que, a la vez que a Uccello, Seurat o Moreau, cita a representantes de generaciones anteriores —en el ámbito de la poesía señala a Dante, a Hugo o a Chateaubriand—, como si el surrealismo constituyera una actitud mental básica que hubiera existido desde siempre a través de los siglos. Sin embargo, el análisis de los hechos históricos evidencia que, aunque siempre hubo artistas cuyas obras se inspiraron en lo onírico, en lo trascendental, en lo irracional o en el absurdo, el surrealismo sólo se abre a una comprensión más precisa cuando se considera como un movimiento artístico vinculado a una época determinada, concretamente a los años transcurridos entre las dos guerras mundiales.

1910 — Sigmund Freud publica *Sobre el psicoanálisis*

1910 — Vassily Kandinsky pinta la primera acuarela abstracta

1911 — Marie Sklodovska-Curie obtiene el premio Nobel de química por su descubrimiento del radio y del polonio

1. MAX ERNST

La cita de los amigos

1922, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm
Colonia, Museum Ludwig

Personas representadas: 1. René Crevel, 2. Philippe Soupault, 3. Hans Arp, 4. Max Ernst, 5. Max Morise, 6. Fjodor Dostojevski, 7. Rafael Sanzio, 8. Théodore Fraenkel, 9. Paul Eluard, 10. Jean Paulhan, 11. Benjamin Péret, 12. Louis Aragon, 13. André Breton, 14. Johannes Theodor Baargeld, 15. Giorgio de Chirico, 16. Gala Eluard, 17. Robert Desnos



Fue Guillaume Apollinaire quien acuñó el concepto de «surrealismo» en 1917. Lo utilizó por primera vez en el programa del ballet de Erik Satie *Parade*; posteriormente definió como «drama surrealista» su propia pieza teatral *Les mamelles de Tirésias* (Las tetas de Tiresias).

crítica a la sociedad próspera

Independientemente de la acuñación del concepto, que es perfectamente datable, hubo dos hechos históricos que influyeron decisivamente en la génesis del movimiento surrealista.

Los artistas que coincidieron en París a principios de la década de 1920 compartían un profundo desprecio por la sociedad burguesa y materialista que, en su opinión, no sólo fue responsable de la Primera Guerra Mundial con sus terribles efectos y consecuencias, sino que, por la superficialidad autocomplaciente de su vida y por su fe en la omnipotencia de los logros técnicos y científicos, sucumbió a una degeneración a la que sólo se podía hacer frente con un *antiarte* revolucionario y nuevo. Los dadaístas habían emprendido ya campañas anarquistas contra el carácter indiscutible de esas convicciones anacrónicas, pero sobre todo de las relacionadas con el arte.

Los surrealistas se sumaron a esa corriente, aunque con la voluntad de proceder más organizadamente, en cierto sentido con un mayor acercamiento a la realidad. André Breton, que durante las dos décadas siguientes aunaría y dirigiría las fuerzas como figura integradora y líder carismático, pensaba en un movimiento que con sus actividades introdujese un cambio efectivo. El surrealismo no se limitaba al arte y a la poesía, sino que aparecía para «resolver los problemas fundamentales de la vida», como se dice en el *Primer manifiesto*. Debía dirigirse a todos e introducir cambios en la sociedad y en las conciencias.

Las ideas de Sigmund Freud, que André Breton interpretó de acuerdo con sus propios fines, influyeron de una manera decisiva en esta concepción. Para Breton, la doctrina freudiana era un redescubrimiento casual de la imaginación y del sueño relegados hacía mucho a segundo término como consecuencia de la visión puramente racional predominante en aquella época y, según Breton, los devolvía al lugar que les correspondía.

Así se desarrollaría una nueva corriente de pensamiento, una perspectiva que habilitaría también al artista para eludir el control de la razón. Si a Sigmund Freud corresponde el mérito de definir y describir el subconsciente como realidad que domina nuestros actos y pensamientos, Breton tradujo esta concepción en un

1911 — El noruego Roald Amundsen, primer hombre que llega al polo Sur

1912 — Guillaume Apollinaire acuña el término «orfismo»

1912 — Primera exposición futurista celebrada fuera de Italia, en París

«El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud.

quien nunca en la vida haya sentido ganas de acabar de este modo con el principio de degradación y embrutecimiento existente hoy en día, pertenece claramente a esa multitud y tiene la panza a la altura del disparo.»

André Breton



método artístico-literario basado en el subconsciente y en la imaginación, reprimidos, en su opinión, por el racionalismo, la civilización y el progreso. Las tesis de Freud desarrollaron en él la disposición a luchar contra una cultura que creía amenazada por un superego censor.

En 1916, trabajando como médico asistente en el departamento de Neurología del hospital de Nantes, Breton conoció a Jacques Vaché, cuya valoración positiva del escritor Alfred Jarry y de las no-sensaciones dadaístas evidenciaba una actitud antiburguesa. Breton, a su vez, se interesó sobre todo por los sueños y por las cadenas de asociaciones mentales de los dementes, de los que tomaba notas.

Tras el suicidio de Vaché, en 1919, André Breton, siguiendo la vía de la asociación libre, escribió en colaboración con Philippe Soupault diversos textos que publicó el mismo año con el título de *Los campos magnéticos*. Están considerados como una de las primeras manifestaciones de la *écriture automatique*, que en el *Primer manifiesto del surrealismo* Breton describe en los términos siguientes: «Por entonces estudiaba a fondo a Freud y estaba familiarizado con sus métodos de investigación, que durante la guerra pude aplicar directamente a mis enfermos, y decidí obtener de mí mismo lo que me proponía conseguir de ellos, a saber, un monólogo

que fluyese con la máxima rapidez posible, no sometido en absoluto al juicio crítico del sujeto, que por tanto no presentase ningún tipo de reserva y que en la medida de lo posible fuera pensamiento hablado».

el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección

Este método de *écriture automatique*, tantas veces citado en el contexto del surrealismo, tiene más importancia simbólica que práctica. En relación con la actividad poética, la escritura automática representa el intento de alimentar la creatividad desde las profundidades del subconsciente, desde el sueño y la alucinación, pero también de excluir las fuerzas racionales en la medida de lo posible. En su lugar se introducen en las artes plásticas procedimientos que, de acuerdo con el medio correspondiente, exploran nuevas fuentes irracionales de la actividad creadora.

En 1934, Max Ernst escribía retrospectivamente en su tratado *Qué es el surrealismo*: «Al principio, no resultaba fácil ni a pintores ni a escultores encontrar los procedimientos propios de la "escritura automática" adaptados a sus posibilidades expresivas

1912 — El lujoso trasatlántico *Titanic* naufraga en su viaje inaugural de Southampton a Nueva York tras colisionar con un iceberg

1913 — Se presenta en Chicago la primera nevada

1913 — El estreno en París del ballet de Stravinsky *La consagración*

PARENTS !

racontez vos rêves à vos enfants

13, rue de Grenelle, Paris-7^e

2. MAN RAY

Oficina de Investigaciones Surrealistas

Los integrantes en la sede surrealista, Rue de Grenelle, París, diciembre de 1924

De izquierda a derecha (de pie): Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Paul Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault

3. OFICINA DE INVESTIGACIONES SURREALISTAS

Octavilla surrealista (Papillon)

técnicas, que les permitiesen alcanzar la objetividad poética, es decir, excluir del proceso generador de la obra de arte la razón, el gusto y la voluntad consciente. No podían recurrir a estudios teóricos, sino sólo a ensayos prácticos y a sus resultados. El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección (Lautréamont) es actualmente un ejemplo muy conocido, casi clásico, del fenómeno descubierto por los surrealistas de que la aproximación de dos (o más) elementos aparentemente extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos provoca las explosiones poéticas más intensas. Innumerables experimentos individuales y colectivos [...] demostraron la utilidad de este procedimiento. Se comprobó que cuanto más arbitrariamente se reuniesen los elementos, más segura era una reinterpretación total o parcial de las cosas a través de los chispazos de la poesía.

Un ejemplo típico de este proceso es el *collage*, que tuvo en Max Ernst a uno de sus representantes más destacados. Ya en 1919, cuando el artista se contaba entre los protagonistas del dadaísmo en Colonia, descubrió el efecto alucinatorio resultante de la combinación de elementos —plásticos en este caso— procedentes de contextos diferentes. Los motivos de los catálogos comerciales, las representaciones anatómicas y los grabados antiguos le proporcionaban la materia prima necesaria para sus *collages*. Los

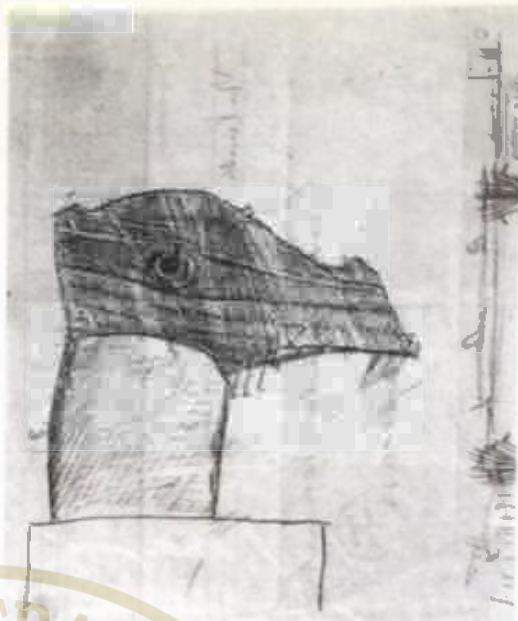
recortaba, los combinaba de nuevo y presentaba sus sorprendentes asociaciones ante un trasfondo novedoso.

Ahora bien, «si el término *plumero* viene de *pluma*, *collage* no deriva de *cola*»; con estas palabras rechaza Max Ernst en su texto *Qué es el surrealismo* una definición puramente técnica de este descubrimiento, pues en su opinión se trataba de un proceso que superaba ampliamente el ámbito del cuadro para convertirse en paradigma de la mentalidad surrealista.

«Sólo por el hecho de encontrarse junto a una segunda realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser), en un lugar en que ambas se tienen que sentir extrañas (una mesa de disección); una realidad de contornos precisos, cuya determinación natural parece definitivamente establecida (un paraguas), pierde su definición natural y su identidad; a través de un valor relativo supera su absolutismo falso y adquiere un absolutismo nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser se aparean. Entiendo que este ejemplo realmente sencillo revela el mecanismo del procedimiento. La transmutación total se evidenciará de forma inevitable como consecuencia de una acción pura similar a la del coito en el momento mismo en que la coincidencia de dos realidades, en apariencia incompatibles en un plano que obviamente no les corresponde, cree las condiciones necesarias».

de la primavera provoca un gran escándalo
internacional de arte moderno

1913 — Se celebra en Nueva York el «Armory Show», la primera exposición
1914 — Estalla la guerra en Europa



«conducido por la formidable luz, max ernst fue el primero que hizo brillar lo nuevo y emprendió en sus tempranas pinturas la gran aventura: cada una depende lo menos posible de las demás.»

André Breton

En 1936, al exponer sus ideas sobre el collage en su ensayo *Au-delà de la peinture* (Más allá de la pintura), Max Ernst pudo reconocer retrospectivamente la importancia trascendente de esta técnica combinatoria para el pensamiento y la praxis artística del surrealismo. En su opinión, la conquista del collage se situaba en la habilitación de lo irracional para todos los ámbitos del arte, de la poesía y hasta de la ciencia y de la moda. Según sus propias palabras, «a través del collage lo irracional ha penetrado en nuestra vida privada y pública». El cine surrealista sería impensable sin el collage, que también ejerció una influencia no desdeñable en el desarrollo posterior de la pintura surrealista —Max Ernst piensa sobre todo en los cuadros de Magritte y de Dalí—.

En 1925, Max Ernst descubrió el *frottage*, procedimiento muy habitual entre los niños, que, como el collage, cede mucho espacio a lo casual en la labor creadora del artista: el pintor frota un lápiz o un pincel casi seco sobre una superficie de papel o de tela colocada encima de una base áspera, dando lugar a la visualización del veteado de esta última.

Una década después, en 1936, Max Ernst se refirió en *Au-delà de la peinture* a la génesis de *Histoire Naturelle* (Historia Natural; ilustración 6), realizada con esta técnica, en los términos característicos de sus recuerdos sobre el collage: «El proceso

semiautomático intensifica las facultades visionarias del pintor y marca la representación creada en mayor medida que su intervención consciente y activa. Se despertó mi curiosidad, y sorprendente y despreocupadamente empecé a interrogar a todos los materiales posibles de mi círculo visual: las hojas y sus nervios, una arpillera desfilcada, las pinceladas de un cuadro "moderno", un hilo suelto del ovillo, etc., etc. Mis ojos descubrían cabezas humanas, diversos animales, una batalla que concluía con un beso [...] En consecuencia, el procedimiento del *frottage* se basa en la intensificación de la sensibilidad de las facultades espirituales con los medios técnicos adecuados. Excluye cualquier forma de control mental consciente (razón, gusto, moral) y restringe extremadamente la parte activa de quien hasta ahora se designaba con el nombre de autor de la obra».

una oficina de investigaciones surrealistas

La actividad surrealista no se limitó a la literatura, la poesía y las artes plásticas, sino que poco antes de la aparición del *Primer manifiesto del surrealismo*, en 1924, se creó en París, en la Rue de Grenelle, la Oficina de Investigaciones Surrealistas y después se

1915 — Einstein desarrolla su teoría de la relatividad generalizada

1916 — Intensos combates en Verdun

1916 — Nace el movimiento dadaísta en el cabaret Voltaire de Zürich

4. MAX ERNST

Telegrama de Tristán Tzara a Max Ernst
19 de julio de 1921 (anverso y reverso)
Frottage, lápiz sobre papel, 18,5 x 22 cm
Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

5.

Dadà Max Ernst

Vernissage de la exposición en la galería Au Sans
Pareil, París, 2 de mayo de 1921
De izquierda a derecha: René Hilsum, Benjamin
Péret, Serge Charchouné, Philippe Soupault, Jacques
Rigaut (cabeza abajo), André Breton



presentó la revista de sugestivo título *La Révolution surréaliste*, que desde su aparición en 1924 fue el órgano literario de los surrealistas: «La Oficina de Investigaciones Surrealistas se propuso reunir, con los medios adecuados, las manifestaciones relacionadas con las distintas formas que puede adoptar la actividad inconsciente del espíritu».

Los detalles siguientes, recogidos en *Une vague de rêves* (Una ola de sueños), de Louis Aragon, subrayan que se trataba de una iniciativa privada que buscaba en el surrealismo un resultado práctico: «Hemos suspendido la escultura de una mujer en el techo de la habitación vacía en que cada día nos visita gente atormentada por ideas secretas y víctima del desasosiego[...] Los visitantes llegados de las comarcas más lejanas o nacidos en el mismo París contribuyen a perfeccionar y desarrollar la gigantesca maquinaria de guerra con que se destruirá lo existente para que se pueda introducir y completar lo no existente. En la Rue de Grenelle 15 disponemos de un asilo romántico para todas las ideas que se resisten a clasificarse entre las habituales y alimentamos las revoluciones encarnizadas. Todo lo que todavía queda de esperanza en este mundo desesperado dirige sus miradas arrebatadas a nuestra pobre tienda; el objetivo consiste en poner de alguna manera en pie de vida una nueva declaración de los derechos humanos».

En una fotografía colectiva tomada por Man Ray en diciembre de 1924 aparecen los impulsores de esta idea de renovación de la sociedad (ilustración 2). Los surrealistas se sitúan bajo la escultura citada por Aragon y delante de un cuadro de De Chirico.

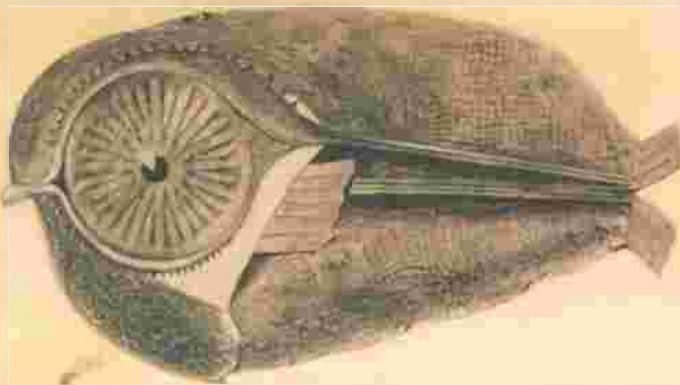
el surrealismo y la pintura

Giorgio de Chirico, a quien con cierta ambigüedad Breton destacaba en su manifiesto de 1924 como «muy digno de admiración», fue uno de los primeros pintores que atrajo su interés, como si tratase de incorporar también las artes plásticas a las actividades de los surrealistas, de marcado carácter literario y poético al principio. Breton, quien en 1925 empezó a publicar en *La Révolution surréaliste* una historia en varios capítulos de la pintura moderna y estudió sus conexiones con el surrealismo, se refirió también a De Chirico, cuyas primeras obras habían aparecido separadamente en la revista. Finalmente, cuando De Chirico se distanció de la *pittura metafisica*, Breton adoptó frente a él una actitud crítica. Su interpretación había pretendido integrarle en el surrealismo, al menos al De Chirico anterior al «pecado» de retornar a la pintura realista, pues precisamente entonces era representante de un arte que respondía al criterio

1917 — Lenin y Trotsky organizan la revolución comunista en Rusia
noviembre el káiser Guillermo II se ve obligado a abdicar en Alemania

1918 — Fin de la Primera Guerra Mundial. Tras la Revolución de
1919 — Tratado de paz de Versalles





6. MAX ERNST

Lévade, Histoire Naturelle, página 30

1925, *frottage* lápiz sobre papel, 26 x 43 cm
Estocolmo, Moderna Museet

fundamental del «surrealismo en la pintura»: el distanciamiento de reproducir el mundo exterior para concentrarse en su imagen consecuente de la realidad.

«El mayor desatino de este pintor —escribió en su *Primer manifiesto del surrealismo*— consiste en haberse situado a lado de los sitiadores de una ciudad que él mismo construyó e hizo inexpugnable. Se le resistirá eternamente, a él y a otros muchos, con su terrible fuerza, pues él mismo la quiso así, lo que allí sucede, no puede pasar en ninguna otra parte [...] ¡Cuántas veces he intentado orientarme para hacer la imposible ronda por estos edificios, imaginarme las bronceas salidas y puestas del sol del espíritu! Tiempo de salones columnarios, tiempo de espectros, tiempo de muñecas articuladas, tiempo de espacios interiores en el misterioso orden cronológico en que se me aparece...»

Picasso, cuyos trabajos se reprodujeron a menudo en *La Révolution surréaliste*, no recurrió de forma incondicional al misterio y al distanciamiento de la realidad, por lo que Breton se cuidó de calificar explícitamente las obras del genio de surrealistas. Ahora bien, ¿no podría entenderse que la creación de Picasso trascendía la mera pintura demostrando de ese modo la existencia de una pintura surrealista con mayúsculas? Al reconocer a la pintura una fuerza expresiva similar a la del lenguaje y al constatar que se abría un camino absolutamente nuevo cuando el pintor dejaba

de reproducir el mundo exterior para concentrarse en su imagen interior, Breton amplió el marco de la pintura como expresión artística surrealista.

Obviamente Breton era consciente de la importancia que la integración de Picasso en el grupo surrealista tendría para la popularidad del nuevo movimiento y en su texto *Le surréalisme et la peinture* (El surrealismo y la pintura) de 1925 le dedicó amplias reflexiones: «Nada que oponer a la extraordinaria determinación de Picasso para temer o esperar de él algún tipo de deserción. Me parece absolutamente satisfactorio y justificado que, para desanimar a sus insoportables imitadores o arrancar un suspiro de alivio al monstruo reaccionario, de cuando en cuando actúe como si adorara lo que en realidad se ha dedicado a quemar. Al caer la noche, desde el taller abierto hacia arriba, ascienden sin cesar figuras de excepcionalidad divina, figuras danzantes con fragmentos de chimeneas de mármol, mesas suntuosas al lado de las cuales las vuestras parecen desnudas y vacías, y todo lo que queda pendiente en el inagotable periódico *Le Jour* [...] Se ha dicho que no puede haber pintura surrealista. Pintura, literatura, lo que sea, pues usted, Picasso, traslada el espíritu a las alturas supremas, donde la contradicción ya no tiene vigencia, sino sólo la superación de todo ello».

1919 — Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht son asesinados por un oficial de la derecha radical por ser destacados dirigentes del socialismo de izquierda de Alemania 1919 — Se funda la Bauhaus en Weimar 1919 — Robert Wiene filma *El gabinete del doctor Caligari*

André Breton

Objetos agitados y mudos

En *Le Surréalisme au Service de la Révolution*,
décembre de 1931

Desde 1920 se fue congregando en París, en el círculo de los surrealistas, toda una lista de artistas plásticos. Así, Max Ernst, que comenzó realizando en Colonia múltiples acciones dadaístas o interviniendo en ellas, presentó en 1921 sus primeros *collages* en la galería Au Sans Pareil de París (ilustración 5).

El mismo año, Ernst se puso en contacto con Paul Eluard, a quien había conocido en Colonia. El resultado fue una larga amistad. Eluard adquirió una serie de las primeras obras de Max Ernst, quien decoró con notables murales la casa que Eluard tenía en Faubonne.

La amistad entre el poeta y el pintor no sólo se mantuvo en situaciones difíciles —en 1922 Max Ernst viajó a París con el pasaporte de Eluard, a quien también tuvo que agradecer su liberación de un campo de internamiento del sur de Francia al comienzo de la ocupación alemana—, sino que dio lugar a importantes

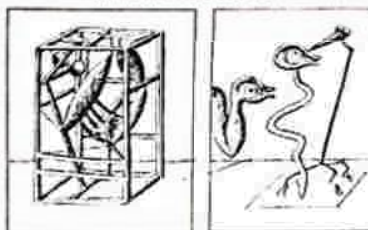
Hubo también otras relaciones de amistad señaladas, como la del pintor Yves Tanguy con el editor de las novelas policíacas de Fantomas, muy apreciadas por los surrealistas, Marcel Duhamel, con quien Tanguy compartió algún tiempo una pequeña nave en la Rue du Château de Paris y cuyo apoyo financiero le permitió dedicarse a su actividad artística. En 1927 se presentaron en la Galerie surréaliste de la capital francesa las obras de este pintor autodidacto, acompañadas por un catálogo que incluía un prólogo de André Breton.

En 1922, Tristán Tzara, que en 1916 había sido cofundador del movimiento dadaísta en Zúrich, fue acogido con entusiasmo por los surrealistas. Tzara colaboró en *Champs délicieux* (Campos deliciosos) con Man Ray, quien había concebido en 1921 la *rayografía*, método fotográfico consistente en colocar el objeto que se

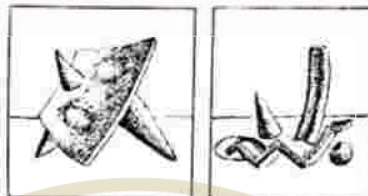
1920 — Mahatma Gandhi inicia su lucha no violenta por una India independiente de Inglaterra

1922 — James Joyce publica su novela *Ulises*

Table 1. *Mean and standard deviation of the variables of the study*

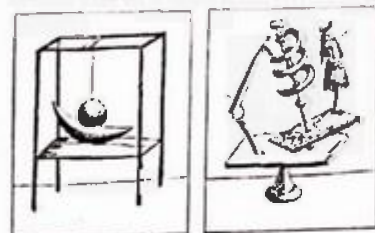


que l'impresari al meu costat — altre clergue (no parlo tant pels, sinó amb ells), d'una
maternitat, missió, d'alguna de les coses que l'Església té de més boniques.



Commentaires — Je dois dire, les élèves de la deuxième, l'un des plus forts élèves, les questions de la classe. C'est intéressant de voir qu'il y a des élèves qui ont des idées et des questions.

mais comment, de quelle force ? Le locomoteur qui soufflait, et n'y a pas de gare pour lui.



se potol das palem d'arango de laos de la tarrona, duto la rta 2001 rta de la pta de la
 rta. la mada la mada d'arango, rta la mada. en la mada — duto la mada —



elle approche en effet de son terme - se présente, se grandit - du positif, du bonnet, et
de son temps en partit.



pretende reproducir directamente sobre un papel fotosensible, de manera que no aparece su imagen propiamente dicha, sino su aura en negativo, una especie de silueta. En el libro se combinaban textos de Tzara con rayografías de Man Ray.

André Masson conoció a Breton en 1924 a raíz de su primera exposición individual con el galerista Daniel-Henry Kahnweiler. Ya en los primeros números de *La Révolution surréaliste* se publicaron *dessins automatiques* de Masson, nombre que supone una variante de la *écriture automatique* de Breton y de Soupault. Desde principios de la década de 1920, Masson formó parte de un grupo de amigos —integrado por Antonin Artaud, Robert Desnos y Michel Leiris— que se reunían con regularidad en su casa de la Rue Blomet de París. Joan Miró vivía cerca del estudio que Masson tenía en la Rue Blomet 45, circunstancia que ambos pintores descubrieron accidentalmente en una velada de 1923 en la que se conocieron.

«Masson leía mucho y estaba lleno de ideas —escribió Miró recordando su amistad— era amigo de casi todos los poetas jóvenes de entonces. Yo los conocí a través de él [...] Me interesaron más que los pintores que encontré en París. Me entusiasmaron las ideas nuevas que anunciaban y sobre todo, la poesía de que hablaban. La leí ávidamente durante noches enteras»

Algunos de estos pintores y fotógrafos, que formaban parte del grupo de los surrealistas, estuvieron presentes en una exposición celebrada del 14 al 25 de noviembre de 1923 en la galería Pierre de París con el título de «La pintura surrealista». También expusieron sus obras Miró, Klee, Arp, Picasso y De Chirico. Representaban la primera fase del surrealismo pictórico tal como se formó en sus tiempos «heroicos», entre el primer manifiesto (1924) y el segundo (1929).

El concepto ideológico más importante era el automatismo (el equivalente pictórico de la libre asociación verbal), que finalmente dio lugar al «surrealismo abstracto» de Masson, Miró y Arp. En él predominaban las formas biomorfas y blandas, y una materialidad táctil parcialmente inusual. Por el contrario, la ilustración de imágenes oníricas definía estilísticamente el surrealismo de Magnificat, Tanguy y Dalí, que no se integraron en el grupo hasta más tarde.

No obstante, todos estos artistas compartían el hecho de ocuparse de objetos de naturaleza visionaria, poética y metafórica. Los surrealistas no pintaban cuadros no figurativos. Por muy abstractas que pareciesen, las obras de Miró, de Masson o de Arp hacían siempre referencia, al menos somera, a un sujeto. Se trataba de tender hacia una imagen interior improvisada a través

1922 — Walter Rathenau es asesinado por los nacionalsocialistas el mismo año de su nombramiento como ministro de asuntos exteriores del Reich

1922 — El rey de Italia nombra a Mussolini presidente del Gobierno

1922 — Fundación de la URSS

8. MAN RAY

«Exposición surrealista de objetos»

Vista de la muestra de objetos surrealistas en la galería Charles Ratton, París, mayo de 1936

9. SALVADOR DALÍ

Chaqueta afrodisíaca

1936, chaqueta de esmoquin con vasos de licor, camisay plastrón en una percha, 88 x 79 x 6 cm
Propiedad privada

«Me he obligado a contradecirme a mí mismo para evitar seguir mi propio gusto.»

Marcel Duchamp

10. MARCEL DUCHAMP

Secador de botellas

1914, *ready-made*, hierro galvanizado, altura 64 cm, Ø 42 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou



10

del automatismo o que constituyera la visión ilusionista de lo internamente percibido.

«La cita de los amigos»

Un retrato colectivo de los integrantes del núcleo surrealista, *La cita de los amigos* (*Le rendez-vous des amis*; ilustración 1), que Max Ernst pintó en 1922, refleja el estrecho contacto existente entre los poetas y los artistas plásticos, aunque los pintores están menos representados en el cuadro. Junto al mismo Max Ernst, vemos a Hans Arp y a De Chirico, y también el autorretrato de Rafael intercalado a modo de *collage*. Al lado aparecen los escritores y poetas surrealistas, con el añadido de Fiodor Dostoievski, citado por Breton en el *Primer manifiesto*, que se corresponde con Rafael.

Los representados dan la impresión de mantener relaciones distantes. Cada uno mira en una dirección diferente, sin ningún contacto con los demás. Johannes Baargeld aparece en una posición de zancada y realizando gestos de conjuros absurdos, mientras que detrás de él Breton mira fijamente al espectador y parece querer bendecir al grupo con la mano derecha. Entre otras

cosas, este retrato colectivo de Max Ernst, una «instantánea» de 1922, plantea la cuestión de la cohesión, del vínculo entre miembros tan diferentes.

La referencia a las múltiples actividades comunes de los surrealistas y a la fascinación que todos sentían por los mismos fenómenos constituye un indicio de la respuesta a esta incógnita. Se trataba de procedimientos que hacían saltar los marcos habituales de la existencia y alumbraban, más allá de la racionalidad y de la razón, ámbitos del pensamiento nuevos, desconocidos, incluso divertidos.

En 1926 apareció el juego del *cadavre exquis* (cadáver exquisito; ilustración 22), que consistía en doblar una hoja de papel para que varias personas colaborasen en la creación de una frase o de un dibujo sin que ninguna de ellas pudiese ver las ocurrencias de su predecesora. La primera frase creada de esta manera dio nombre al juego, que ha terminado adquiriendo carácter de clásico. La frase estaba formada por las palabras «Le - cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau» (El cadáver exquisito beberá el vino nuevo).

1923 — Alemania alcanza el punto culminante de la inflación: 1 dólar equivale a 4,2 billones de marcos — 1924 — A la muerte de Lenin, Stalin gana la batalla por la dirección política de la URSS — 1925 — Se proyecta en las pantallas cinematográfica *La quimera del oro*, de Charles Chaplin



11. SALVADOR DALÍ

Teléfono-langosta o Teléfono afrodisíaco

1936, teléfono con langosta de yeso pintado,
18 x 12,5 x 30,5 cm
Frankfurt del Meno, Museum für Kommunikation

12. SALVADOR DALÍ

El fenómeno del éxtasis

En *Minotaure*, diciembre de 1933,
fotomontaje, 27 x 18,5 cm
Propiedad privada

13. SALVADOR DALÍ

Anuncio de la publicación del guión de «Babau»

1932, obra de Salvador Dalí,
aguada y collage, 27 x 37 cm
Propiedad privada

«¿quién no prefiere que la
felicidad le haga más tonto
que el daño más listo?»

Salvador Dalí

Los cafés de París: primeros escenarios de los escándalos surrealistas

Aunque los integrantes del grupo cambiasen a menudo y los ámbitos de interés de los surrealistas se extendiesen desde las cuestiones estrictamente artísticas o literarias hasta los problemas sociales, pasando por la toma de posición política, se mantuvo como constante del movimiento un sentimiento de unidad, como indicó en una entrevista tardía el propio Matta, integrado en el surrealismo en la década de 1930: «Nos reuníamos en el Flore; fuera de nosotros no había nadie, por tanto siempre estábamos los mismos. Entonces sabíamos que adoptábamos una postura precisa. No se trataba de exigir que cada uno se comportase de una determinada manera, concretamente como un tipo que se propone destruir la estructura de la inteligencia burguesa. No era eso. Intentábamos más bien crear otra manera de intelectualidad, una intelectualidad colectiva. Los surrealistas tenían un sentimiento de grupo muy fuerte; los problemas se abordaban conjuntamente. Esto era lo novedoso».

Al estudiar la historia del surrealismo se tiene la impresión de que determinados temas y cuestiones inquietaban efectivamente a toda la comunidad. Tanto si se trataba de la parricida

Violette Nozère, en cuyo favor intervinieron los surrealistas, de cuestiones relacionadas con la sexualidad o del compromiso político, como del fenómeno del sueño, de la alucinación y de la asociación libre, las aportaciones, las ideas y las obras procedían de todas las áreas artísticas.

Para los implicados, el surrealismo constituía una forma de vida, una especie de existencia que admitía lo lúdico y lo creativo, que se entregaba a la intensidad del momento, que en su espontaneidad contraponía la libertad interior y la desvinculación material a los valores burgueses. El lugar de reunión preferido de los surrealistas era el café.

El experimento de la individualidad colectiva encontró su espacio en una de las instituciones típicas de la gran ciudad, característica de la vida dinámica de la metrópoli parisiense, anónima y ruidosa, un lugar accesible a todos en cualquier momento.

Los surrealistas se reunían en el Certà, en el Grillon del Passage de l'Opéra o en el Cyrano de la Place Blanche, muy cerca de donde vivía Breton. Este lugar nada tenía que ver con los cafés de artistas de Montmartre y de la orilla izquierda del Sena, que enseguida traen a la mente a Toulouse-Lautrec o el período azul de Picasso. El Cyrano era más bien frecuentado por rufianes, prostitutas, agentes de cambio y narcotraficantes que, como los

1925 — Los tratados de Locarno se consideran un paso decisivo para mantener la paz en Europa

1926 — Fritz Lang filma *Metrópolis*

1927 — Charles Lindbergh realiza en avión la primera travesía sin escalas del Atlántico



12



13

misimos surrealistas, habían presenciado en la otra acera una representación del Grand Guignol. El Cyrano atraía a los surrealistas por su condición de ámbito social marginal, de espacio en el que se encontraban rodeados de personajes marginados y de excéntricos.

El café de la Closerie des Lilas del Boulevard Montparnasse fue también escenario de uno de los primeros escándalos provocados por los surrealistas, el banquete literario organizado por *Mercure de France* el 2 de julio de 1925 en honor del poeta Saint-Pol-Roux. Se volcaron mesas, se pisoteó la vajilla, los surrealistas voceaban consignas revolucionarias, se repartieron golpes, se rompieron cristales; hubo varias detenciones.

Al día siguiente de aquellos incidentes el comité de la Société des Gens de Lettres censuró el «escandaloso comportamiento de los surrealistas», el comité de la Association des Écrivains Combattants los condenó al «desprecio del público» y los críticos se comprometieron a no escribir su nombre y a no consignar las denominaciones de los grupos acabadas en *-ismo*. El incidente mismo es característico de la actitud anarquista y antiburguesa de los surrealistas. Sus acciones representaban una ofensa a lo universalmente reconocido y venerado y constituían un ataque al orden burgués establecido.

mariposas con mensaje: «Padres, contad vuestros sueños a vuestros hijos»

A partir de 1925, aquellas acciones alimentadas en buena medida todavía por el dadaísmo se reorientaron hacia una perspectiva más política y realista. El primer paso en este sentido fue la creación de la Oficina de Investigaciones Surrealistas, donde, de todos modos, empezó trabajándose en el plano espiritual y literario. De allí salieron los famosos *papillons* (mariposas) surrealistas (ilustración 3) u octavillas de vivos colores con consignas tales como «Padres, contad vuestros sueños a vuestros hijos» o «Si está usted a favor del amor, estará también a favor del surrealismo», que se hicieron populares en todo París.

Sin embargo, aquellas acciones imaginativas e ingeniosas no constituían un insulto efectivo a la burguesía, cuya concepción de los valores cuestionaban irónicamente; así lo entendió el poeta surrealista Pierre Naville en sus reflexiones sobre la relevancia sociopolítica del surrealismo.

En efecto, precisamente porque las acciones se movían en el plano «moral», la clase social atacada podía estar segura de que las manifestaciones del surrealismo nunca llegarían a destruir los valores sociales o incluso morales.

1927 — Aparece el ciclo novelístico *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust

1928 — Alexander Fleming descubre la penicilina

1928 — Kurt Weill compone *La ópera de cuatro cuartos*, con libreto de Bertolt Brecht



14



15

«padme dos horas al día
de actividad y dedicaré
las otras veintidós a soñar.»

Luis Buñuel

Sólo había dos alternativas: persistir en una actitud negativa y anarquista o recorrer resueltamente un camino revolucionario, la vía del marxismo. *La Révolution surréaliste* tenía prevista una colaboración con la revista comunista *Clarté* (Claridad) y así, en un gesto de importancia decisiva, a finales de la década de 1920, los surrealistas llegaron a un acuerdo con el marxismo.

Aunque todos los integrantes del movimiento aceptaron el marxismo o al menos se situaron en la izquierda política, la palabra «revolución» del título de la revista *La Révolution surréaliste* no hacía referencia a la Revolución rusa, sino a algo totalmente distinto y en cierto modo contrapuesto, por cuanto que para los surrealistas la individualidad estaba muy por encima de la agrupación colectiva.

La nueva orientación política generó obviamente tensiones en el grupo y dio lugar a una crisis preprogramada por la contradicción interna del surrealismo; según Breton, el movimiento se proponía dar expresión espontánea a la afinidad espiritual entre artistas que trabajaban independientemente. Ahora bien, un grupo que realizaba experimentos psicológicos y literarios, publicaba manifiestos sobre la actualidad, editaba libros y revistas, promovía manifestaciones y organizaba exposiciones de arte no podía trabajar con una espontaneidad real. Necesitaba una organización central y en definitiva tenía que persistir en una actitud espiritual oficial.

«Pero dejando a un lado las cuestiones de detalle y las dificultades e incompatibilidades personales en cuanto a sentimientos y aptitudes, que no faltan entre los individuos y que incluso se agudizan dentro del grupo, es indudable que en aquel momento se trataba de definir una actitud espiritual general que alimentaba muchas de nuestras acciones, aun con el riesgo de que se modificase rápida y radicalmente».

Así se expresaba Naville en 1927 en su ensayo *Mieux et moins bien* (Mejor y menos bien), que abogaba en favor de una colaboración con el Partido Comunista. Breton le respondió diciéndole que los comunistas fallaban psicológicamente desde el momento en que trataban de incitar a la gente a actuar por medio de la esperanza en un mundo mejor.

En 1926 escribía Breton en *Légitime défense* (Legítima defensa): «Entre nosotros no hay nadie que no vea con buenos ojos que el poder pase de las manos de la burguesía a las del proletariado. Pero mientras tanto es absolutamente necesario que nuestros experimentos, que afectan a la vida interior, sigan adelante, desde luego sin ningún tipo de control exterior, ni siquiera del lado marxista».

Dadas estas divergencias, que naturalmente se reflejaban también en las diferentes opiniones de los distintos miembros,

1929 — Las fuertes caídas de valores de la Bolsa de Nueva York desencadenan una crisis económica mundial

1929 — Se funda en Nueva York el museo más importante de la época moderna, el Museum of Modern Art



14. J. J. GRANDVILLE

Primer sueño, triunfo y penitencia
1847, grabado en madera

15. + 16. LUIS BUÑUEL

Un perro andaluz
1929, escena de la película

«Afortunadamente, en algún lugar entre la suerte y el misterio se encuentra la imaginación, lo único que protege nuestra libertad.»

Luis Buñuel

nada, tienen de extraño los ataques a diversas personalidades del movimiento surrealista contenidos en el *Segundo manifiesto* del surrealismo publicado en 1929. En él, Breton descalificaba a poetas y escritores de épocas pasadas, como Baudelaire, Poe, Rimbaud y Sade, importantes figuras de referencia para los surrealistas en un momento anterior, y practicó una especie de «depuración» entre sus contemporáneos, excluyendo del movimiento entre otros a Francis Picabia, Tristán Tzara, Antonin Artaud, Philippe Soupault, André Masson y Robert Desnos.

La asamblea convocada por Breton el 11 de marzo de 1929 en el Bar du Château de la Rue du Château para hablar del destino de Trotsky en el exilio terminó convirtiéndose en una especie de proceso judicial sobre la orientación política de cada uno de los surrealistas.

Breton no se limitó a enviar el correspondiente cuestionario a todos los simpatizantes del grupo, sino que durante la asamblea dio lectura en tono condescendiente u ofensivo a algunas respuestas de los ausentes, de forma que el encuentro degeneró en una discusión sobre los problemas internos del grupo surrealista sin encontrar una solución al problema político.

el misticismo de lo inanimado

El *Segundo manifiesto* de Breton, publicado en 1929, es de un tono tan místico y especulativo que no resulta sorprendente que determinadas partes del mismo se ocupen de la alquimia. Breton se consideraba heredero de una tradición que tuvo su origen en Nicolas Flamel y en los alquimistas del siglo XIV. El surrealismo buscaba la «piedra filosofal», que permitiría a la fantasía humana «vengarse brillantemente de lo inanimado».

Esta nueva orientación originó el misticismo de lo inanimado, tan característico de las fases tardías del surrealismo, que encontró su expresión en los cuadros de Magritte. El «descubrimiento de la maravillosa vida simbólica de los objetos absolutamente comunes y nítidamente caracterizados», postulado en 1929 por Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, fue un pequeño avance en la línea de la creación de objetos surrealistas propios.

En 1936 se organizó en la galería Charles Ratton de París la «Exposición surrealista de objetos», que llevaría a cabo la mistificación de lo cotidiano, la agrupación de lo heterogéneo de una manera extraordinariamente compleja. En una fotografía de la instalación de la exposición (ilustración 8) aparece una vitrina en la que se yuxtaponen las cosas más diversas y enigmáticas. En

1929— Luis Buñuel y Salvador Dalí filman la película *Un perro andaluz*. París da lugar a violentos altercados provocados por grupos de la derecha

1930— La proyección de la película *L'Âge d'or* de Dalí y Buñuel en 1932— Más de 6 millones de parados en Alemania



«El secreto del arte es que uno no busca, sino que encuentra.»

Pablo Picasso

17. BRASSAÏ

Taller de Pablo Picasso en Boisgeloup por la noche 1932

el centro está el *Secador de botellas*, objeto de uso cotidiano elevado a la condición de obra de arte, que Marcel Duchamp creó en 1914; a su izquierda hay una escultura de Max Ernst, obra de 1934. En la parte baja *Juego de desayuno de piel*, obra de Meret Oppenheim creada el mismo año de la exposición, y a su lado esculturas africanas, objetos hallados y complejas construcciones de alambre.

Leyendo las reflexiones de Salvador Dalí sobre los diversos hallazgos y sobre las metas surrealistas en general se descubre que el interés por los objetos registrado en la década de 1930 estaba estrechamente vinculado a un método surrealista de exploración del subconsciente cada vez más enigmático y complicado debido, entre otras cosas, a la influencia del mismo Dalí. En diciembre de 1931, el pintor catalán publicó en *Le Surréalisme au service de la Révolution* varios dibujos presididos por un sistema de ordenación entre absurdo y poético; así distinguía entre «objetos de funcionamiento simbólico (de origen automático)», «objetos transustanciados (de origen afectivo)» y «objetos de proyección (de origen onírico)». Refiriéndose a la primera categoría dijo lo siguiente: «Estos objetos, que son muy poco adecuados para funcionar mecánicamente, se basan en visiones e imágenes que pueden surgir al realizar actos inconscientes; actos de la reali-

zación cuyo carácter placentero es inexplicable o que informan de teorías erróneas tramadas por la censura y la represión. En todos los casos analizado, esos actos corresponden claramente a fantasías y deseos».

Mantenidas en un tono marcadamente objetivo, las descripciones dalinianas de objetos complejos, entre enigmáticos y absurdos, encuentran un paralelo en una serie de dibujos que muestran objetos de Giacometti (ilustración 7) y cuya reproducción en el número de diciembre de *Le Surréalisme au service de la Révolution* va acompañada de un texto fantástico entre visionario y poético redactado por el propio autor. También en este caso, el texto y la imagen mantienen una relación recíproca.

El «método paraneco-crítico» de salvador dalí

Como el escultor Alberto Giacometti o como René Magritte, Salvador Dalí fue uno de los artistas que dejaron su impronta en el surrealismo de la década de 1930. Su «método paraneco-crítico» alumbró nuevos impulsos que produjeron sorprendentes resultados sobre todo en el ámbito del objeto surrealista. El «método paraneco-crítico» de Dalí representó una importante contribución a la

1936 — El socialista Léon Blum, presidente del Gobierno francés, Establece reformas sociales y económicas, como la semana de 40 horas y las vacaciones pagadas

1937 — El cuadro de Pablo Picasso *Guernica* se expone en

18. PABLO PICASSO

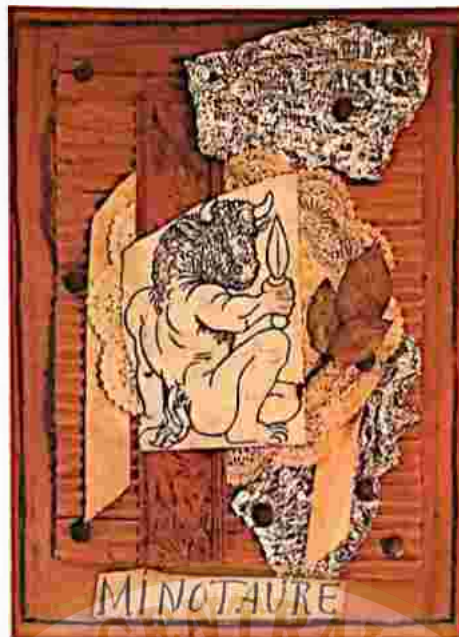
«Minotaure»

Portada de la primera edición,
15 de febrero de 1933

19.

«La Révolution Surréaliste»

1929, portada del número en el que aparecía
Un perro andaluz



«A menudo he utilizado pedazos de
periódico para mis collages de papel,
pero no para confeccionar un periódico.»

Pablo Picasso

enigmatización de lo cotidiano. Como escribió Breton: «Las metamorfosis continuas e irresistibles a las que sometía el objeto de su interés espiritual daban lugar a que, para el paranoico, todos los fenómenos del mundo exterior fueran inestables, con cambios rápidos de un estado a otro, si es que no eran problemáticos y poco fiables. En cualquier caso, lo decisivo era que el paranoico estaba en condiciones de hacer que sus conciudadanos comprendiesen su visión del mundo». En el arte de Dalí, este poder se traduce en «una manera de fotografiar con profusión de color y a mano, es decir, sin aparatos, la irracionalidad concreta y el mundo de la fantasía». Ello se refleja en la mirada específica con que Dalí contemplaba y conformaba el mundo, de modo que, como el fotógrafo Brassai recordaba en 1964 en sus notas autobiográficas, dotaba a la realidad de dimensiones misteriosas, no descubiertas hasta entonces. «Colaboré con Dalí en el *Fenómeno del éxtasis* (ilustración 12) y en las *Esculturas involuntarias*: billetes de autobús, boletos de metro enrollados, inadvertidamente arrugados; pastillas de jabón, algodón, plásticamente conformados a través del «automatismo»...»

También Breton dirigía a la realidad una mirada inocente, no marcada previamente, aunque en absoluto desencajada. Uno de sus mayores y más fecundos placeres era, según parece, visitar los rastros; su fascinación por ellos quedó reflejada en un texto en el

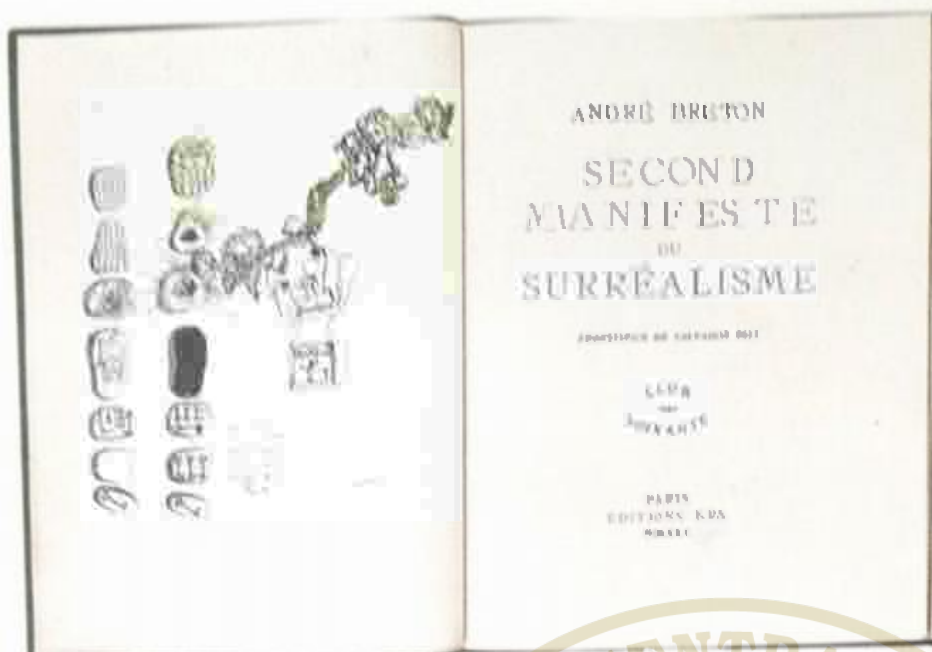
que evoca una de aquellas incursiones: «De todos aquellos objetos, lo primero que nos atrajo realmente y ejerció en nosotros la fascinación de lo nunca visto fue una máscara de metal. Nos llamó la atención por su rigidez, pero al mismo tiempo también porque parecía tener la capacidad de servir para usos que nosotros desconocíamos. La primera idea, absolutamente fantástica, que uno tenía al verla era que se trataba de una reproducción tardía y muy cuidada del yelmo medieval, que cubría toda la cabeza, flirteando con una máscara de terciopelo».

En su pintura, cuyos sorprendentes efectos, difícilmente explicables desde un punto de vista racional, sólo son accesibles en muchos casos tras un análisis más detenido, René Magritte explora también los enigmas del mundo cotidiano y los resultados mágicos de lo conocido en un contexto nuevo. Su aportación singular y específica se sitúa en el ámbito del lenguaje o más bien en la reflexión hecha imagen sobre la relación entre el dibujo y la denominación. En 1929, Magritte publicó en *La Révolution surréaliste* una serie de cuadros comentados que explicita la especial problemática de tales relaciones. Los títulos que los acompañan, tales como *Hay objetos que pasan sin nombre*, sobre el dibujo de una barca, o *Una palabra sirve en ocasiones para designarse a uno mismo*, sobre la palabra «ciel» enmarcada en un

el pabellón español de la Exposición Internacional de París

1937 — Exposición «Arte degenerado» en Múnich

1938 — Hitler promuega la ley de «anexión» de Austria por parte de Alemania



20. ANDRÉ BRETON

Segundo manifiesto del surrealismo
1930, edición original
París, Bibliothèque Paul Desroberts

21. ANDRÉ BRETON

Sin título (decalcomania)
En *Minotaure*, junio de 1936,
miniatura sobre papel, 3,2 x 24,5 cm
Propiedad privada

22. YVES TANGUY, VICTOR BRAUNER, JACQUES HEROLD

Culacres exquis
1934, *lipizz collage* sobre papel, 26 x 19,5 cm
Propiedad privada

círculo, provocan una inseguridad que va más allá de la duda puramente espiritual. Lo que se cuestiona es la seguridad transmitida por una designación equiparable a un acto de posesión. ¿Cómo aprehender, comprender, ordenar y dominar el mundo si ya no podemos estar seguros de sus nombres?, pregunta Magritte. En sus cuadros con texto aprovecha la inseguridad causada por las designaciones falsas y no habituales para descubrir al espectador la complejidad y el absurdo de lo «normal».

«Minotaure»

Evocando al artista, Brassai recuerda en *Conversaciones con Picasso*: «Una tarde fui a visitar a Picasso y lo encontré componiendo la primera plana de *Minotaure* (ilustración 18). Logró un montaje singularmente atortunado. Sujetaba con chinchetas en una tabla un trozo de cartón ondulado similar al que utilizaba también para sus esculturas. Entonces fijó uno de sus grabados, que representaban al monstruo, y colocó alrededor del mismo cintas, puntas de papel plateado y también hojas artificiales levemente deterioradas que, según me dijo, procedían de un sombrero de Olga, viejo y pasado de moda. Al reproducir el montaje

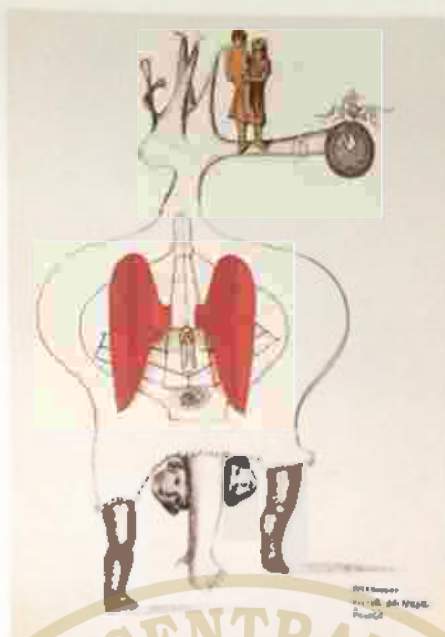
insistió en que también fueran visibles las chinchetas. El primer número de *Minotaure* apareció el 25 de mayo de 1933 con esta hermosa portada.

«Entonces —continúa Brassai— el grupo surrealista se encontraba en un momento crítico. El *Primer manifiesto del surrealismo* tenía nueve años. Ya no había escándalos, excesos ni discusiones. Ahí quedaban la desesperación incurable, la situación de furor, el sabotaje sistemático [...] Ya no se hablaba de las memorables reuniones en torno a la *écriture automatique*, de los estados hipnóticos, de las relaciones de sueños que, según había vaticinado Breton, fecundarían toda la poesía futura. En pocos años se había secado aquella fuente «accesible a todos» que se creía misteriosa e inagotable [...] En 1933, el surrealismo no era una revolución salvaje, sino una revolución triunfante, cuyos impulsores disponían de poder. Con su nueva responsabilidad, André Breton y Paul Eluard tenían que intentar la consolidación de las bases del movimiento surrealista [...] Para poder mantener al espíritu surrealista de *Minotaure* hubo que renunciar a las actitudes combativas características de anteriores números [...] y esta lujosa publicación, de edición limitada a 3000 ejemplares —en ediciones siguientes la tirada se redujo a 1500—, que no quedaba al alcance de los bolsillos proletarios, sólo podía dirigirse a un ambiente de

1938 — En Alemania, las persecuciones contra los judíos culminan en la destrucción de sinagogas y negocios el 9 de noviembre («noche de los cristales rotos») 1939 — Hitler inicia la Segunda Guerra Mundial con la invasión de Polonia. Gran Bretaña y Francia declaran la guerra



21



22

«cristóbal colón debería haber salido a descubrir América con un barco cargado de locos.»

André Breton

esnobes con títulos y dinero, a los primeros mecenas y coleccionistas de obras surrealistas.»

El hecho de que en 1929 se fundase la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* y ocupase el lugar de *La Révolution surréaliste*, mientras el mismo año aparecía el primer número de *Documents*, editado por Georges Bataille, confirma las ideas antes citadas con que Brassai comentaba la edición de *Minotaure* de 1933. En la década de 1930, el surrealismo sufrió una transformación que se reflejó en la doble vía de sus órganos de publicaciones. Por una parte se mantenía el surrealismo combativo y, por otra, se acentuaba el surrealismo como movimiento artístico, que por así decirlo seguía sus investigaciones de una manera «autárquica».

Documents fue un foro de discusión internacional que superaba los géneros; además de acoger a Georges Bataille, que contribuyó con múltiples aportaciones, abrió sus páginas a destacados especialistas como Carl Einstein o Georges Babelon, que escribieron de etnología, de arte medieval, de Paul Klee, Pablo Picasso o Karl Blossfeldt. No se trataba de una revista de los surrealistas, sino de una publicación cuyo espectro temático y cuyo estilo serían impensables sin el surrealismo. No obstante, *Documents* introducía una nueva fase de este movimiento.

Comparando *Documents* con *La Révolution surréaliste*, llaman la atención no sólo la configuración más clara y cuidada de sus páginas, que contrasta con el estilo del periódico científico y puramente objetivo que pretendía ser *La Révolution surréaliste*, sino también el predominio de la imagen, que disputa su posición a la poesía y a la literatura.

Además del nuevo carácter de las revistas surrealistas, en 1929 hacía su primera aparición el cine surrealista como nuevo género con *L'âge d'or* (La edad de oro) y *Un perro andaluz*, de Salvador Dalí y Luis Buñuel. *Un perro andaluz* comenzaba con la famosa escena en que una hoja de afeitar corta un ojo por la mitad (ilustración 15), imagen que en 1929 inspiró a Georges Bataille reflexiones profundas dadas a conocer en *Documents*: «En efecto, el ojo, que según la valiosa formulación de Stevenson es un manjar para los caníbales, constituye para nosotros un objeto tan inquietante que nunca jamás lo morderíamos. Este órgano, que entre otras cosas es el ojo de la conciencia, ocupa una jerarquía extraordinariamente alta también desde la perspectiva de su eliminación. Es muy conocido el poema de Victor Hugo, el ojo poseído e inquietante, el ojo vivo y espantosamente imaginado por Grandville en una pesadilla inmediatamente anterior a su muerte...» (ilustración 14).

a Alemania
le impone el armisticio

1940 —Violando la neutralidad de Bélgica, Luxemburgo y Holanda, Alemania derrota militarmente a Francia y

1940 — León Trotski es asesinado en México

1941 — Estados Unidos entra en la guerra

23.

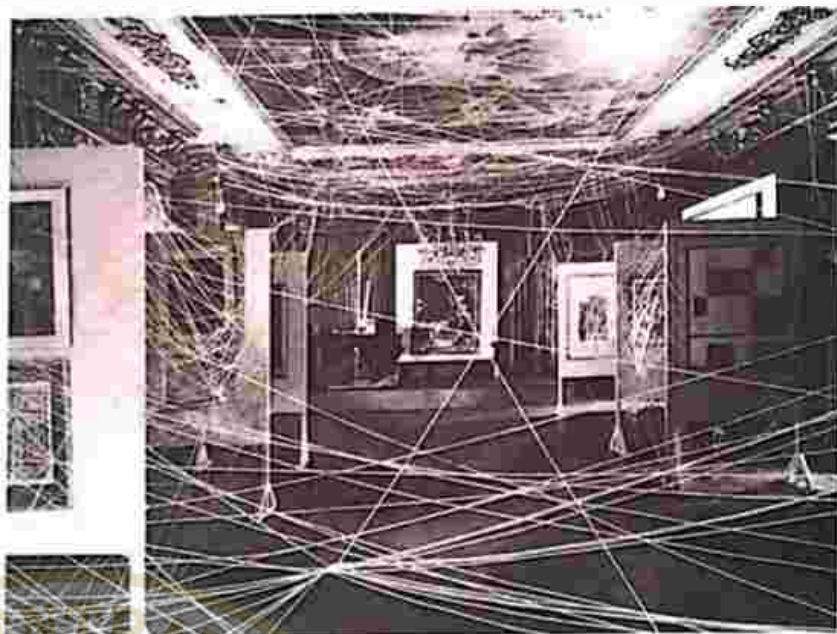
«Primeros papeles del surrealismo»

Philadelphia Museum of Art, octubre de 1942,
instalación de la exposición, Madison Avenue, 451,
Nueva York, Marcel Duchamp Archive,
Donación de Jacqueline, Peter y Paul Matisse

24.

Los surrealistas en París

Hacia 1930, de izquierda a derecha: Tristán Tzara,
Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí,
Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel, Man Ray



23

surrealismo: ¿dictado mental sin control?

Al término de la segunda década surrealista, Bataille resume lo esencial sobre el surrealismo y las artes visuales. Comparado con otros movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo xx, el surrealismo supera el problema de la definición del cuadro y de su función.

La visión fisiológica y la función normal del ojo carecen de importancia; lo decisivo es la mirada dirigida hacia el interior y, por tanto, la imaginación. En este sentido, el ojo puede personificarse y comportarse como un fenómeno de pesadilla. El acto de ver está sometido a nuevas condiciones y, en consecuencia, la producción del artista surrealista obedece a la voz interior, a la visión, a la alucinación, al sueño.

La *decalcomanía* sería una de las últimas manifestaciones de este mito surrealista. Se trata de una especie de monotipia en la que el color se extiende sobre una superficie lisa. Entonces se presiona contra ella una hoja de papel, que a continuación se retira; la obra así creada se puede modificar y transformar en una composición nueva, o bien puede considerarse como autónoma. En esta nueva técnica se suele utilizar papel, como su inventor Óscar

Domínguez, o lienzo usado, como Max Ernst, pero en cualquier caso se vuelve a plantear el problema central de la función del azar y del subconsciente. En efecto, en la mayoría de los casos el resultado de este proceso, similar a los del *collage* y el *frottage*, no se logra, como señalaba Max Ernst en 1936 en *Au-delà de la peinture*, sin la intervención consciente del artista.

Al igual que en el ámbito de la poesía la *écriture automatique*, en las artes plásticas el *collage*, el *frottage* y la decalcomanía constituyen una concepción, un programa. Imposibles de convertirse totalmente en realidad, al menos en el sentido propugnado por Breton en el *Primer manifiesto*, «como dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética». Los medios y procedimientos elegidos por los surrealistas para excluir la racionalidad y la razón en el proceso creativo sólo tenían carácter intermedio. Podían activar asociaciones, representaciones oníricas, percepciones inconscientes y acciones instintivas e incorporar el azar, pero inevitablemente el artista traducía aquellas ventajas en una obra de su invención.

La exploración del subconsciente era un programa y una idea que hacían posible pensar de un modo distinto, analizar y minar la «civilización» contra la cual se dirigían los surrealistas. En

1942 — Aniquilación sistemática de los judíos en los campos de concentración alemanes

exposición surrealista «First Papers of Surrealism», organizada por André Breton y Marcel Duchamp

1942 — Se inaugura en Nueva York la



24

«El pintor no es un ser inspirado, sino alguien en condiciones de inspirar a los demás.»

Salvador Dalí

este sentido, los logros del surrealismo y, sobre todo, de la pintura surrealista no se sitúan sólo en el ámbito de los nuevos descubrimientos técnicos de este movimiento, sino que son importantes sobre todo en el plano de una nueva concepción del arte. Para los surrealistas, el proceso de creación de la obra y la idea en ella representada ocuparon el lugar de la obra cerrada y perfecta. En el surrealismo, la estrecha vinculación entre pintura y poesía es significativa del predominio del motivo y del tema del cuadro, idea también corroborada por la enorme importancia concedida al título de la obra, sin el cual muchas veces ésta no podría comprenderse (basta pensar en Magritte).

El surrealismo se concebía a sí mismo como un movimiento superador de los géneros, como una «fábrica mental» cuyos productos se desarrollaban a partir de los planteamientos sociales, artísticos o literarios. Se trataba de una experiencia colectiva que terminó bruscamente al irrumpir el fascismo y estallar la Segunda Guerra Mundial, cuando muchos surrealistas tuvieron que exiliarse.

Tras la capitulación de Frania, varios de ellos huyeron a las zonas no ocupadas del país con la esperanza de llegar a América. Sus amistades norteamericanas formaron un comité de ayuda que les ofreció alojamiento en un castillo cerca de Marsella y preparó

el viaje a Estados Unidos. Breton, Wifredo Lam, Masson y Claude Lévi-Strauss llegaron a Martinica en la primavera de 1941; desde allí, Lam continuó su viaje a Santo Domingo y los demás partieron hacia Nueva York. Max Ernst llegó asimismo a Nueva York en julio de 1941. Man Ray volvió a Estados Unidos en agosto de 1941 y no tardó en establecerse en California.

Así hacia 1942, Nueva York y sus alrededores se convirtieron en el centro de las nuevas actividades surrealistas. Era una situación histórica única, en la que los miembros de ese movimiento se encontraron con otros artistas exiliados, como Chagall, Léger, Lipchitz y Mondrian. Ahora bien, fue imposible trasplantar la atmósfera de París, que había pasado a la historia. Todos tuvieron dificultades para mantenerse en contacto. «Nos faltaba la vida del café —escribió Max Ernst retrospectivamente—. En Nueva York teníamos artistas, pero no arte. Uno solo no puede crear arte. El arte depende en buena medida del intercambio de ideas con los demás.»

1943 — Insurrección en el gueto de Varsovia

en París

1945 — 9 de mayo: capitulación total de Alemania

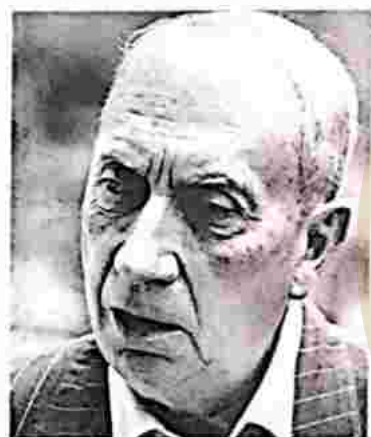
1944 — En agosto, liberación de Francia por los aliados. Entrada de Charles de Gaulle

1945 — Lanzamientos de bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki

Escultura concreta

Mármol, 37 x 75 x 32 cm

Propiedad privada



n. 1887 en Estrasburgo,
f. 1966 en Basilea

se adhirió al movimiento surrealista en París para tomar parte al año siguiente en su primera exposición. En aquella ocasión mostró trabajos de pintura; no realizó sus primeras esculturas hasta 1931, poco antes de presentarse en 1932 como cofundador del grupo Abstraction-Création.

Se podría decir que su obra se caracteriza por situarse entre dos polos, el del surrealismo y el de la abstracción. Sus primeros collages reflejan una simplicidad y un rigor que colocan en el centro el tratamiento de la forma, en tanto que los títulos de sus trabajos, de carácter caprichoso y poético, continúan la tradición del dadaísmo y del surrealismo. Asimismo, su manera de trabajar, no convencional, con amplios espacios para el azar y la intuición, y sus procesos creativos, constantemente renovados y desarrollados a partir de la situación, correspondían en buena medida a las concepciones surrealistas.

Otro aspecto de su obra de inspiración surrealista fue el interés mostrado por la metamorfosis del cuerpo femenino, que dio lugar a esculturas que recordaban las formas blandas, con posibilidades aparentemente ilimitadas de cambio, desarrolladas por Picasso o Miró a principios de la década de 1930. Un ejemplo

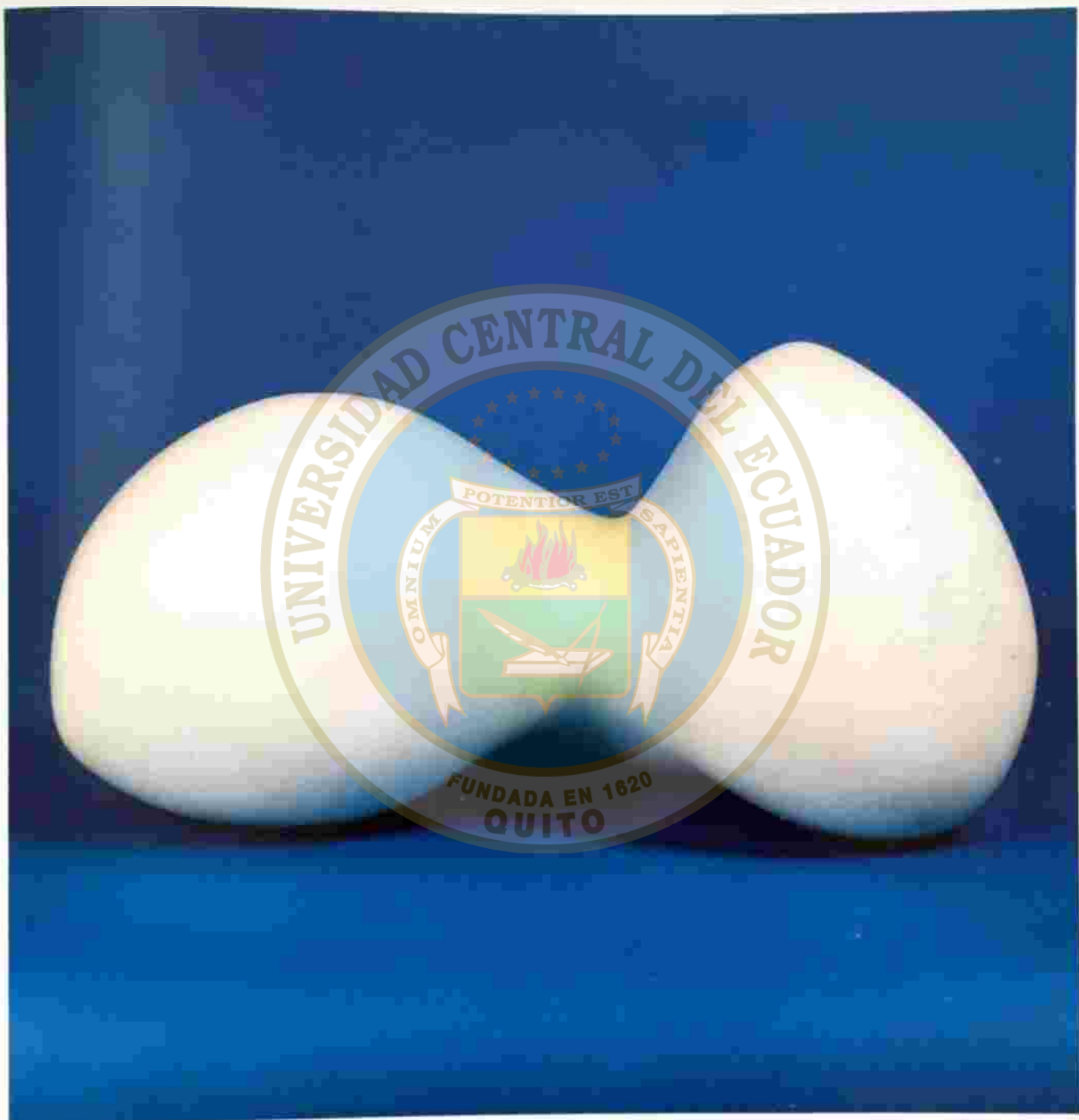
Durante algunos años, la obra de Hans Arp se desarrolló con el movimiento surrealista de París al fondo. En 1916 fue uno de los fundadores, con Hugo Ball, Richard Huelsenbeck y Tristán Tzara, del cabaret Voltaire de Zúrich. En 1919/1920 se relacionó en Colonia con el grupo dadaísta allí existente y, sobre todo, con Max Ernst. Finalmente, en 1924, el año de publicación del *Primer manifiesto del surrealismo* de André Breton, característico es *Escultura concreta* (*Sculpture concrète*), de 1934, que recoge las formas sensuales de un torso femenino en un tronco con cabeza y con muñones redondeados. Las figuras, que presentan un desarrollo aparentemente análogo al natural, pueden contemplarse como concreciones de orden orgánico y corporal. Concebidas sin superficie sobre la cual alzarse, pueden ser vistas desde diferentes perspectivas.

No hay un arriba y abajo, un delante y detrás netamente definidos, lo cual subraya el carácter de evolución que tiene la escultura. Para Arp, esta conformación sucesiva, que llamó «concrétion», era un proceso natural frente al cual la elección de una forma a través del arte se aleja de la naturaleza en cuanto acto humano.

Escultura concreta es parte de un tratamiento continuado de este tema en la obra de Arp. Una de las primeras muestras de esta serie es el relieve *Configuración* de 1927/1928, que reproduce el cuerpo femenino reducido a los hombros, el talle, las caderas y el comienzo de las piernas. El ombligo, colocado en su punto preciso, que para Arp es símbolo de vida y de fecundidad, constituye el elemento decisivo de la representación. Falta en el relieve *Mujer ánfora*, obra de 1929, que sitúa un cuerpo femenino pequeño delante de un río de color rojo. El caudal encamado se ensancha en la zona de aplicación de la pequeña forma plástica y se convierte en un remanso amplio que puede interpretarse como un espacio de reposo femenino en el fluir de la vida y también como el vientre de una embarazada que da cobijo a un embrión. En ambos casos se trata de ideas centrales de Arp presentes en toda su obra.

«La medianoche ha llegado al arte. Las bellas artes están siendo proscritas.»

Hans Arp



La muñeca

Madera pintada, pelo, calcetín y zapato, 61 x 170 x 51 cm
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou



n. 1902 en Kattowitz, f. 1975 en París

La primera «muñeca» de Hans Bellmer nació en 1933; fue una obra totalmente singular y autónoma en el ámbito artístico que el pintor cultivaba en aquella época, cuya creación surgió bajo distintas influencias. La irrupción del fascismo en Alemania motivó a Bellmer, quien hasta entonces había trabajado como dibujante publicitario, a abandonar cualquier tipo de ocupación que pudiera ser de utilidad al Estado, aunque fuera indirectamente, y

a concentrarse por completo en su obra artística. Que de esta decisión surgiera *La muñeca* (*La poupée*) se desprende también del encuentro de Bellmer con su prima Ursula, que en esos momentos tenía sólo quince años y a cuyo atractivo erótico el artista logró resistirse sublimándolo con una dedicación intensiva a las artes plásticas.

En 1934, después de sufragar personalmente la edición del texto *La muñeca*, Bellmer —motivado por un número de la revista *Minotaure*— entró en contacto con los surrealistas de París. Durante los años siguientes se codeó con los grandes nombres de referencia de la literatura surrealista. —Baudelaire, Lautréamont, Jarry— y en el año 1938, tras el fallecimiento de su esposa Margarete Bellmer, acabó mudándose de Berlín a París.

La primera de las muñecas que creó Bellmer cobró vida principalmente a través de fotografías realizadas por el artista, puesto que sólo así —gracias a su manipulación— la muñeca podía adoptar las poses más variadas. Sin embargo, durante una visita al Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, Bellmer vio muñecas «móviles» de la época de Quirero que le inspiraron a dotar a las suyas de articula-

ciones. La capacidad de cambio así conseguida es de una significación decisiva también para el ejemplar del Centre Pompidou. Una muñeca, tal como formuló Wieland Schmied, «que se desdobra a modo de imagen reflejada alrededor del ombligo, centro de sus articulaciones esféricas; un monstruo con dos regazos, dos pares de piernas, dos pares de pies en unos pequeños zapatos de charol negro y una cabeza sobrante, de un realismo a la vez fantástico y aterrador, capaz de cambiar y siempre igual, inocente y consciente, infantil y perversa, vampiresa y súcubo, una construcción articulada de enorme intensidad y a la vez una de las obras plásticas más convincentes de nuestro tiempo».

La idea central de Bellmer consistía en una erotización del cuerpo, de un cuerpo que en sus absurdas deformaciones —y siguiendo de forma característica la asociación de ideas de los surrealistas— reflejaba siempre el mismo esquema sexual básico: «Creo que las diferentes categorías de expresión: actitud del cuerpo, movimiento, gestos, acciones, tono, palabra, grafismo, configuración de los objetos[...] nacen de un mismo mecanismo que imprime una estructura idéntica a su origen. La expresión elemental, aquella que no prevé la posibilidad de comunicación de antemano, es un reflejo. ¿A qué necesidad, a qué impulso del cuerpo puede corresponder? [...] El sexo se proyecta sobre el hombro, la pierna sobre el brazo con toda naturalidad; el pie sobre la mano, los dedos de los pies sobre los de las manos. Con ello surge una extraña mezcla de lo real y lo virtual, de lo permitido y lo prohibido de ambos componentes, de los cuales uno gana en actualidad y el otro la pierde».



La imagen, tal como se forma en la escritura automática

Fotografía

En «Minotaure», n.º 5, mayo de 1934



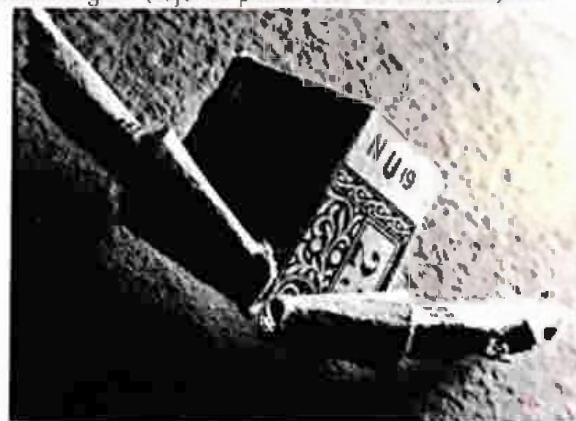
n. 1899 en Brassó (Hungría),
actualmente Braşov (Rumanía).
f. 1984 en Beaulieu-sur-Mer (Francia)

En sus series de fotografías *Paris de noche* o *Paris secreto*, Brassai (Gyula Halasz) dio muestras de su aproximación al surrealismo tanto desde el punto de vista de los temas como del de la atmósfera. Sin embargo, no entró en contacto directo con los surrealistas ni colaboró con ellos hasta comienzos de la década de 1930. Brassai ilustró en varias ocasiones con sus fotografías textos publicados por Breton en *Minotaure*; en este mismo contexto surgió también la imagen

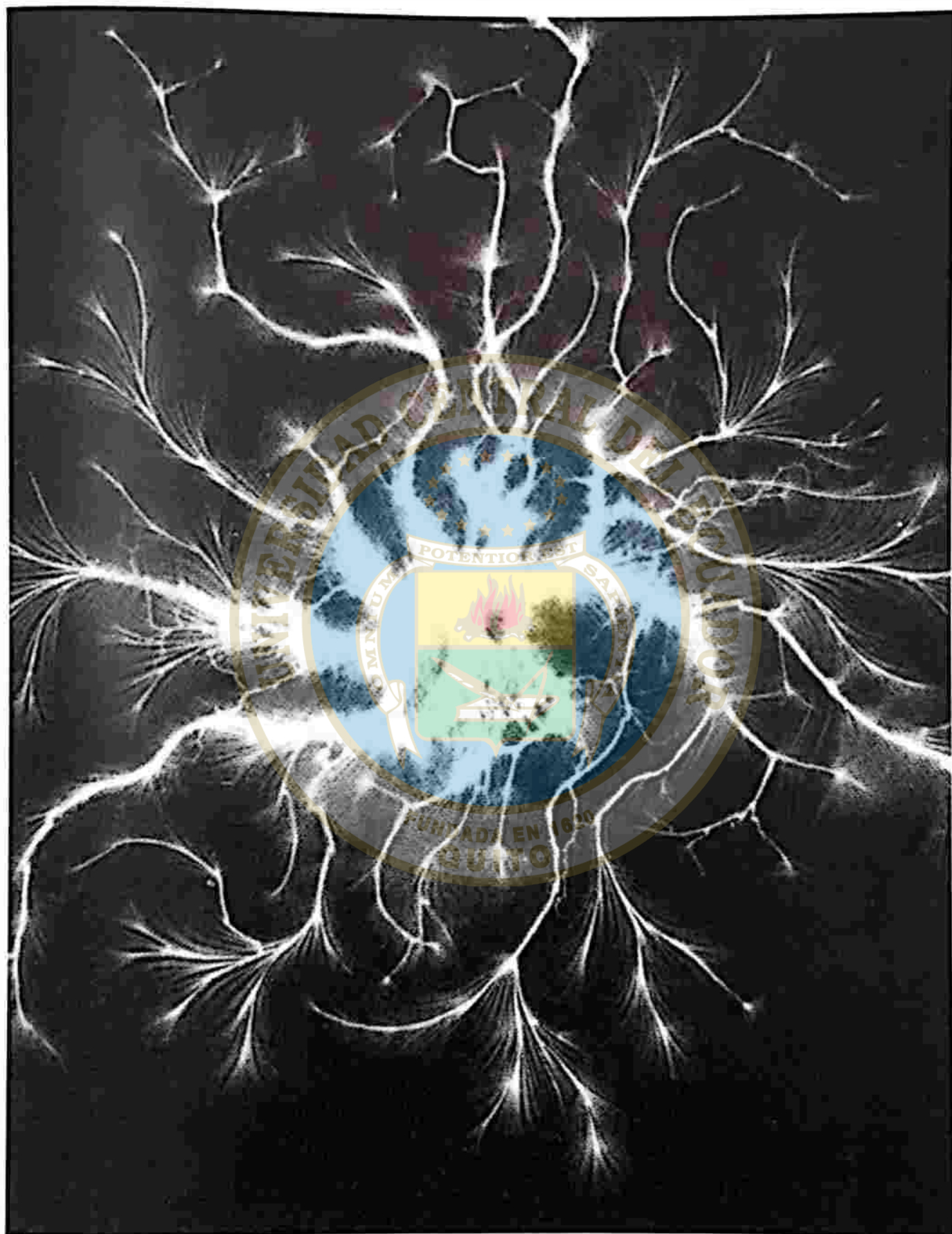
abstracta *La imagen, tal como se forma en la escritura automática* (*L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*). La fotografía, propuesta en el título como una alegoría o un símbolo de la *écriture automatique*, presenta sobre un fondo muy oscuro una especie de tela de araña plumada, imagen que, no obstante, cabría interpretar como un rayo cargado de electricidad en el cielo nocturno o como una planta acuática. Los finos filamentos de la imagen se ramifican infinitamente; la impresión es de altísima complejidad o de excesiva regularidad como para haber sido creada por la mano del hombre, ni siquiera eliminando todas las instancias del control racional según lo previsto por la idea de un *dessin automatique* (dibujo automático). De este modo, un fenómeno natural se convierte en la imagen de un proceso que incluye una de las ideas centrales del surrealismo: la de lo irracional, lo casual, lo incontrolado.

billetes de autobús rotos, tiques de metro enrollados, papel inadvertidamente estrujado, pastillas de jabón, algodón comprimido. Fotografiados a una distancia muy corta y bajo una iluminación de efectos mágicos, estos objetos banales se convierten en misteriosos, en cosas que, sometidas a un proceso inconsciente, se animan en cierta medida y adquieren una vida propia que hasta entonces nunca se les había atribuido. En las fotografías de Brassai, la luz desempeña una función decisiva. La penumbra, predominante en ellas, crea la misteriosa atmósfera que como factor de incertidumbre conscientemente utilizado ocupa también un puesto central en el mundo imaginativo del surrealismo. La proximidad de sus fotografías a las visiones surrealistas, no pretendida inicialmente, se refleja en una anécdota recordada por Brassai en una conversación con Picasso: «Breton me pidió unas fotografías de los mercados de París por la noche, del Mercado de las flores y de la Tour St. Jacques, para ilustrar su poema *La nuit de tournesol*. Su texto apareció, con mis ilustraciones, primero en *Minotaure* y después, en *Amour fou*. Pero, contra lo que suponía el autor de *Nadja*, mis fotografías no fueron tomadas especialmente para él. Las tenía desde hacía algún tiempo, incluida la de la Tour St. Jacques tal como él la presenta "sous son voile pâle d'échafaudages" (bajo su pálido velo de andamios) ...»

Esta concepción dio lugar a una serie de fotografías realizadas por Brassai en colaboración con Dalí bajo el epígrafe de «sculptures involontaires» (esculturas involuntarias). Los motivos de las mismas eran objetos de uso cotidiano manipulados de un modo inconsciente:



Billete de autobús enrollado, 1932



Misterio y melancolía de una calle

Óleo sobre lienzo, 87 x 71,5 cm

Propiedad privada



n. 1888 en Vdlos (Grecia).
f. 1978 en Roma

Un profundo silencio domina el escenario que nos presenta Giorgio de Chirico. Creemos oír los pasos leves de una muchachita que se dirige a la plaza entre las arcadas impulsando un aró.

Absorta en su juego da la impresión de no advertir el irrespirable ambiente y los signos amenazadores que la envuelven. ¿Qué significa el carronato de circo abierto como una trampa? ¿A quién pertenece la sombra que cae

De Chirico pinta sentimientos, estados de ánimo profundos y dominantes, provocados, entre otras cosas, por las lecturas intensas de Nietzsche que llevó a cabo entre 1910 y 1911. Tanto los títulos de sus cuadros, invariablemente centrados en los conceptos de melancolía, misterio, sueño y meditación, como su repertorio formal parecen intercambiables, pues no remiten a una situación real, sino que le sirven de requisitos para construir un espacio imaginario en el que el espectador se encuentra consigo mismo.

En opinión de Breton, el espectador descubre aquí las ideas que tanto tiempo mantuvo ocultas y, a través del shock del reconocimiento, tropieza con imágenes y sueños sepultados en el subconsciente. En este sentido, el cuadro de la muchachita que recorre las solitarias calles de la ciudad abandonada resulta especialmente significativo desde el punto de vista de la relación retrospectiva con las vivencias infantiles. No obstante, en la mayor parte de sus obras, De Chirico sustituye esta figura específica por símbolos generales.

sobre la plaza delante de ella? ¿Quién se oculta en la oscuridad de las interminables arcadas?

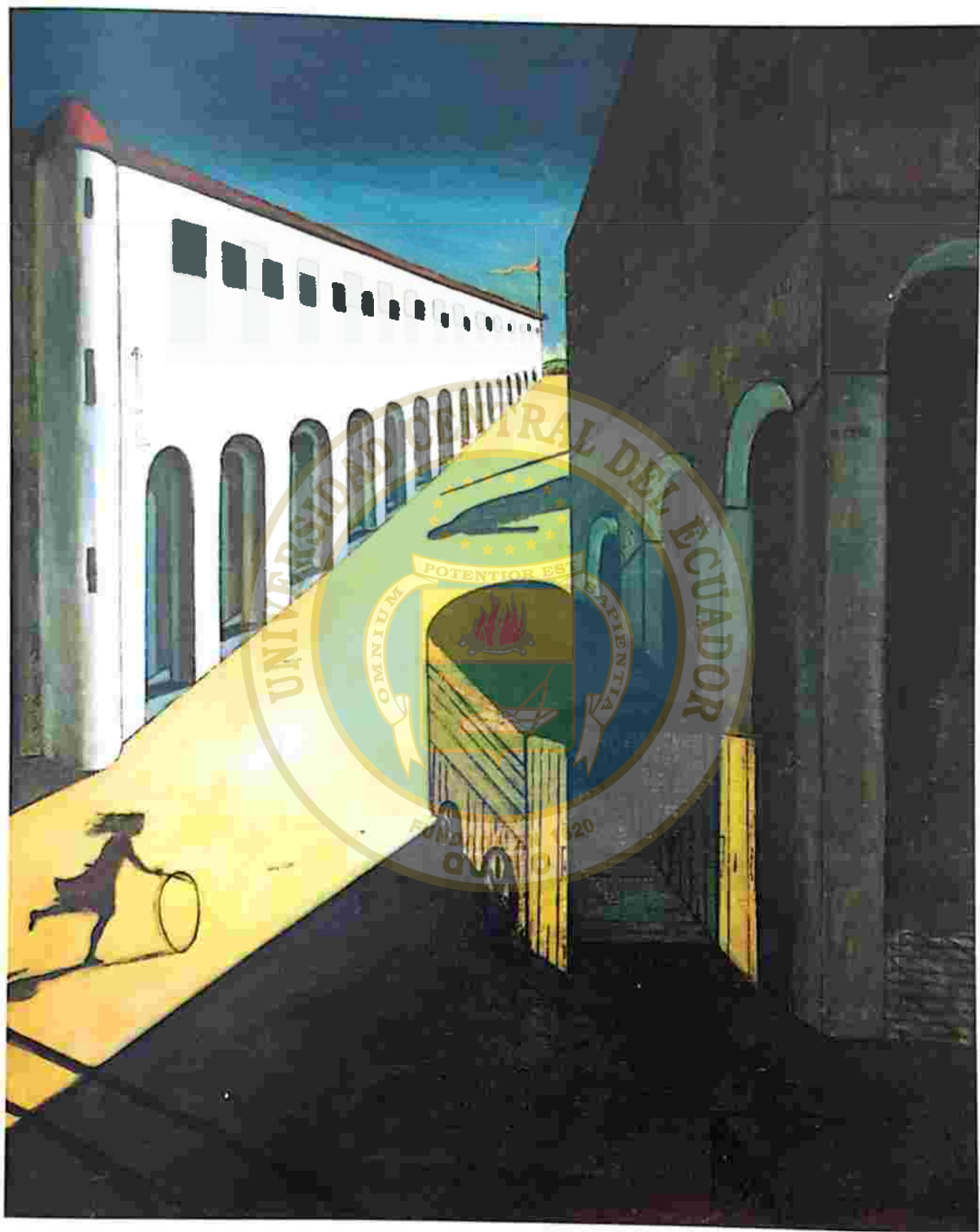
«Entre 1913 y 1917, Giorgio de Chirico se opone valerosamente a la esclavización de la percepción externa, aceptada por la totalidad de los artistas de su tiempo, incluidos los innovadores en el plano formal como Matisse y Picasso. Educado en los presocráticos y en Nietzsche, su espíritu rechazaré todas las llamadas que no procedan de la vida secreta de las cosas [...] Este tipo de pintura, que de los fenómenos exteriores sólo retiene lo que agita el misterio o posibilita la aparición de un presentimiento, unirá de forma inseparable el arte adivinatorio con el arte propiamente dicho. Tiene la significación de una iniciación y actúa a través de la conmoción.» Esta caracterización, formulada por André Breton en *L'Art magique* (El arte mágico) en 1957, corresponde a la obra de De Chirico en el período en que pintó *Misterio y melancolía de una calle* (*Misterio e malinconia della strada*) y además de ilustrar sobre su singular y sumaria manera de pintar, que le llevó a renunciar a todos los detalles y a toda clase de ilusionismo, ofrece una explicación de la utilización de formas, objetos y edificios, que son siempre los mismos.

Las múltiples plazas y calles dedicadas a la melancolía y al misterio, estructuradas mediante sombras profundas y rodeadas por arcadas, están vacías de figuras humanas e inquietantemente «animadas» por estatuas, entre las que aparece con especial frecuencia la escultura femenina arcaizante relacionada con una clásica *Ariadna durmiente* de Roma. En 1912 representaba la *Melancolía* en un cuadro del mismo título. De mármol y reliquia de una época muy anterior, la escultura resulta más humana y familiar que las interminablemente repetidas, frías y sombrías arcadas que la rodean.

«La obra de arte no puede tener ni sentido común ni lógica, y en este sentido está muy próxima a los sueños y al espíritu infantil.»

Giorgio de Chirico





Las musas inquietantes

Óleo sobre lienzo, 97 x 66 cm

Milán, propiedad privada

«Antes los pintores estaban locos y los marchantes eran listos. Ahora los pintores son listos y los marchantes están locos.»

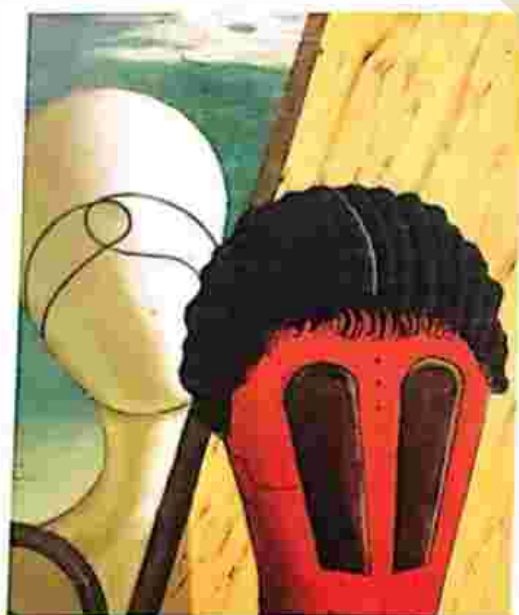
Giorgio de Chirico

A partir de 1912, Giorgio de Chirico no sólo introdujo estatuas y monumentos en el ambiente inanimado de sus cuadros, sino que también incluyó figuras «enormes marionetas», cuyo carácter anónimo y conformación física recordaban tanto los maniqués como los muñecos articulados que los artistas utilizaban para sus estudios de anatomía. Estos seres sin brazos, parcialmente provistos de bisagras, escarpias y alambres y sostenidos en cierta medida por complejos dispositivos de apoyo, no admiten ningún tipo de identificación ni tampoco son soportes de sentimientos.

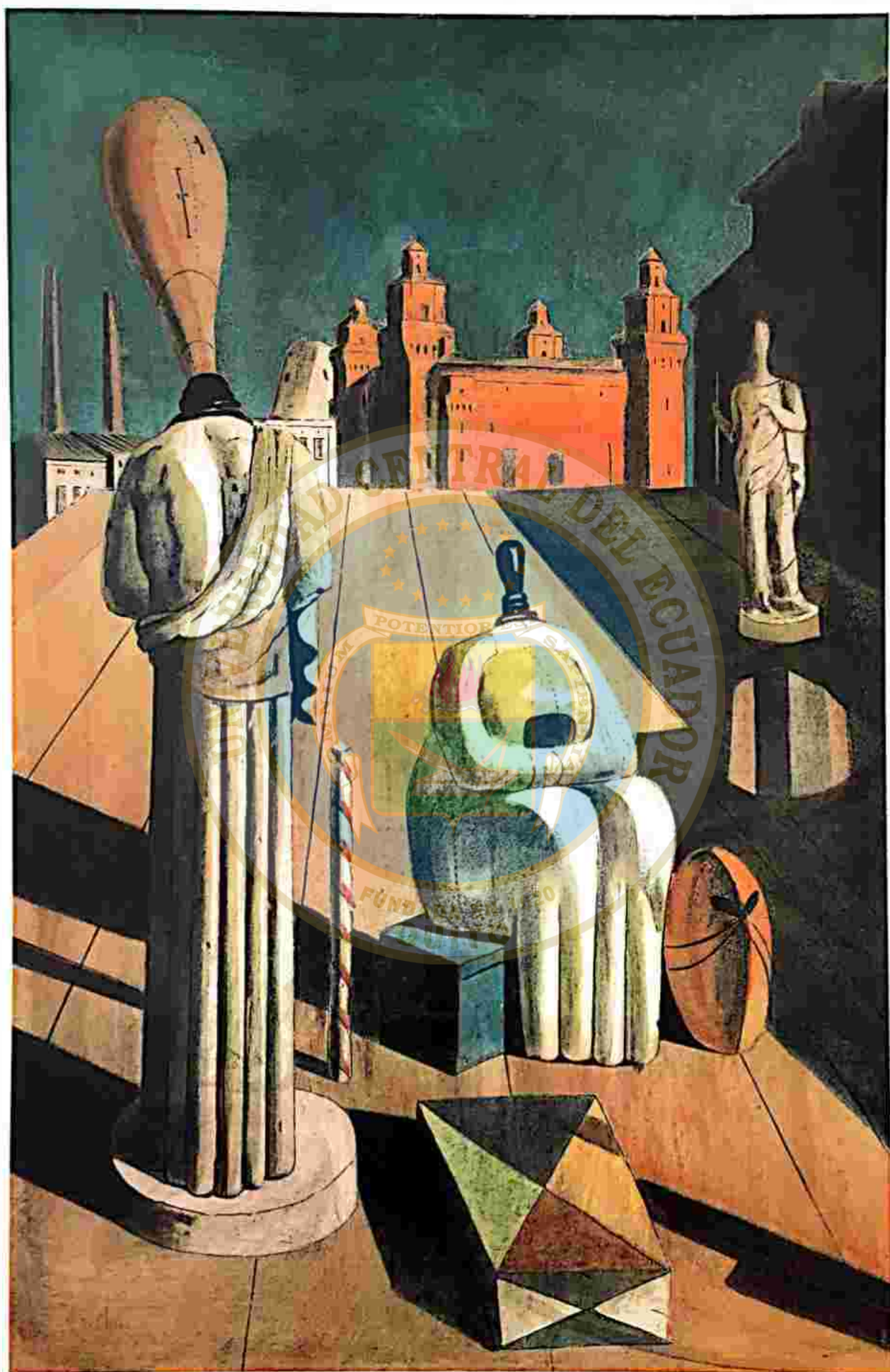
Basta pensar en la mecanización del hombre observada en las obras dadaístas de Francis Picabia y recordar la deconstrucción de la figura humana llevada a cabo por el cubismo, aspecto que De Chirico abordó en París de una manera intensa, debido, entre otras cosas, a su estrecho contacto con Guillaume Apollinaire y Pablo Picasso. El mundo como escenario en que se desarrolla un teatro de marionetas

absurdo y sin sentido es una idea que domina desde el principio los cuadros «metafísicos» de De Chirico y que adquiere mayor significación con la introducción de los frágiles muñecos articulados. «Ante la orientación cada vez más materialista y pragmática de nuestra época [...] no es ninguna aberración pensar para el futuro en un estado social en que el hombre, el único que vive para los placeres espirituales, ya no tendrá derecho a reclamar su lugar al sol. Escritores, pensadores, soñadores, poetas, metafísicos, observadores[...] quien plantee y valore enigmas terminará siendo una figura anacrónica, destinada, como el ictiosauro y el mamut, a desaparecer de la superficie de la Tierra». De estas palabras de De Chirico cabe concluir que el mundo está vacío de sentido; ya no hay razón alguna para preguntarse por su significación.

Su representación de *Las musas inquietantes* (*Le muse inquietanti*) evidencia estas ideas. Aparecen delante de la antigua residencia de la familia de Este de Ferrara, tan aficionada a las bellas artes. Significativamente, este palacio urbano, cerca del cual vivió De Chirico durante la Primera Guerra Mundial, destaca tras un escenario ascendente junto a edificios industriales, chimeneas de fábricas y un silo. Roja de herrumbre, la fortaleza se alza ante el cielo turquesa del fondo. Las dos musas —muñecos articulados sin fisonomía y vestidos de un modo arcaizante— aparecen en el borde anterior del espacio escénico, que se articula mediante zonas de sombra profunda. De pie una y sentada la otra, ambas dan la impresión de haber sido colocadas entre diversos accesorios teatrales. Bajo ellas hay una máscara roja y una vara, atributos tradicionales de Talía y Melpómene, musas de la comedia y de la tragedia. A su vez Apolo, que estaba al frente de las musas, aparece al fondo sobre un pedestal. Da impresión de contención, de estar tan falto de vida como las musas. ¿Hacia dónde las dirigirá?, cabría pensar a la vista de las reflexiones profundamente melancólicas en las que de forma evidente están inmersas sus compañeras sin cabeza.



Las dos hermanas, 1915



El enigma del deseo— mi madre, mi madre, mi madre

Óleo sobre lienzo, 110 x 150 cm

Múnich, Pinakothek der Moderne



n. 1904 en Figueras,
f. 1989 en Figueras

Si se aborda la obra de Salvador Dalí sabiendo que encontró el tema de sus pinturas en su propia disposición psíquica y que a partir de ella creó conscientemente cuadros que parecen irracionales, enigmáticos y complejos, nada tiene de extraño que el mismo artista se incluya en muchas de sus representaciones y se presente como una figura encubierta o como una fisonomía desfigurada. También se descubre su autorretrato en el cuadro

El enigma del deseo – Mi madre, mi madre, mi madre (L'énigme du désir – Ma mère, ma mère, ma mère).

La cabeza de Dalí está en el suelo con los ojos cerrados, aparentemente dormida o semimuerta —las hormigas que salen de su oído revelan descomposición y decadencia—, en tanto que su cuerpo de monstruo, que casi llena el cuadro, parece ahogar y paralizar al pintor. Se trata de una figura singular, que por su forma indeterminada recuerda, por una parte, un estado embrionario todavía en vías de evolución, pero, por otra, despierta asociaciones con inmóviles estructuras geológicas. El pintor es prisionero de este cuerpo lleno de cavidades ovaladas, aberturas en las que una y otra vez se repiten las dos palabras: «ma mère». Éstas son la clave de la interpretación del cuadro y se complementan con otro elemento fundamental: la pequeña cabeza de león desfigurada por la mueca, referencia al padre, que permanece en actitud de triunfo en el lugar más alto de la montaña-cuerpo y parece aplastar contra el suelo la cara de su hijo.

La testa de león está presente una vez más en el cuadro, encima del autorretrato de Dalí, como parte integrante de un grupo figurativo complejo. Se reconoce también aquí la cabeza hundida y

canosa de un anciano abrazado por la esbelta figura de espaldas de un joven; a su lado hay una cabeza de pez y sobre ella, una langosta, una mano con un cuchillo amenazadoramente alzado y la cabeza de una mujer —tal vez la madre—, que observa con expresión de desesperación un acontecimiento en el que no puede intervenir. La agresiva cabeza de león y la cabeza blanca del anciano son, según parece, los dos rostros del padre. Éste se inclina hacia su hijo, quien se aferra angustiado a él y no tiene la menor sospecha del puñal con que a sus espaldas le amenaza su progenitor (aunque también es posible que esté tratando de protegerle y de defenderle de los monstruos —peces y arañas— que le rodean). Independientemente de la manera con que se ensamblen e interpreten los detalles, el sentido profundo de la representación parece encontrarse en el rostro sufriente e inmovilizado en el suelo del pintor como protagonista. Cabe preguntarse «¿cómo se salvará?», mientras a través de las aberturas del cuerpo del centro del cuadro la mirada se dirige hacia una aparición en el horizonte. Se trata del torso desnudo y ensangrentado de una mujer joven que se esconde en un lugar parecido a una gruta. De una manera casi fantástica, esta figura femenina ofrece la perspectiva de una salvación siempre que quien está avasallado en el suelo consiga liberarse de las ataduras de sus angustias y obsesiones.

«El payaso no soy yo, sino esa sociedad tan monstruosamente cínica e inconscientemente ingenua que interpreta el papel de seria para disfrazar su locura.»

Salvador Dalí



La persistencia de la memoria (también: Los relojes blandos o El tiempo fugitivo)

Óleo sobre lienzo, 24,1 x 33 cm

Nueva York, The Museum of Modern Art, donación anónima. Purchase. 162.19 34

La persistencia de la memoria (La persistance de la mémoire) es una obra que reúne muchas características de la pintura de Salvador Dalí. Como en tantos cuadros suyos, el fondo es la bahía rocosa de Port Lligat. Retenidas por una extensa llanura, aparecen yuxtapuestos elementos diferentes que provocan el asombro del espectador tanto por su heterogeneidad como por su singular aspecto.

El retrato del pintor, que aparece en primer plano, se asimila a un caracol arrastrándose por el suelo, cuyo cuerpo se pierde en la oscura arena como huella de color. Tres de los relojes de oro y plata representados en primer plano son blandos, se adaptan al cuerpo del caracol y cuelgan de la rama de un árbol sin hojas y del borde del resalto de una pared. El único reloj que parece conservar su consistencia normal está pintado en rojo y es devorado por las hormigas reunidas a su alrededor.

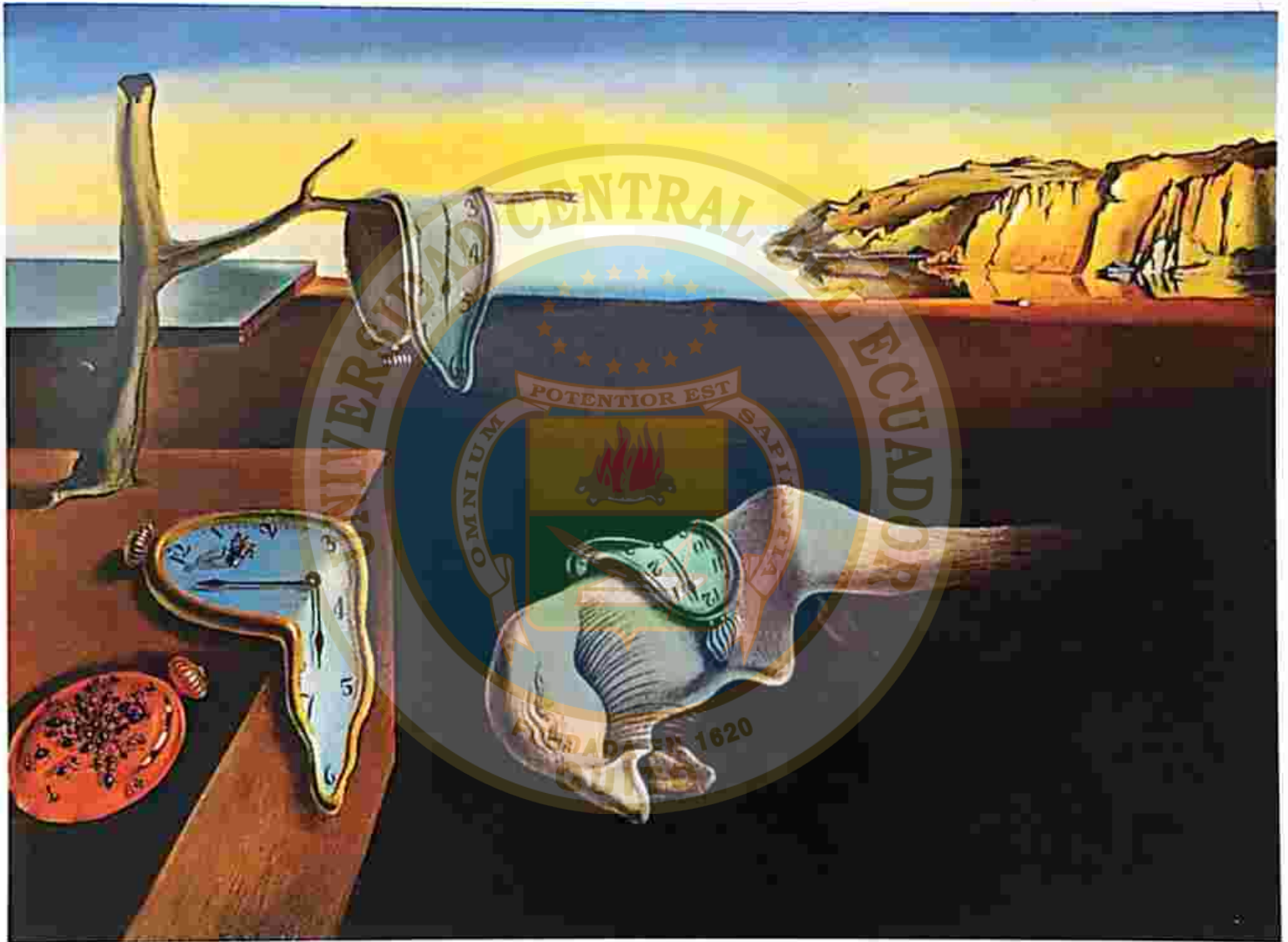
En el cuadro de Dalí no se cuestionan sólo la materialidad de lo representado, su color y su congruencia; también los signos del tiempo —el verdadero tema del cuadro— experimentan un cambio profundo, difícilmente comprensible desde el punto de vista racional. El tiempo fugitivo, que asimismo tiene su expresión simbólica en el cuerpo del caracol en disolución, autorretrato del pintor, no se refleja sólo en el avance de las manecillas, sino en la fusión de los relojes. A su vez, el reloj rojo invadido de hormigas es como una señal de alarma que llama la atención sobre la muerte, lo mismo que el esqueleto de árbol de la parte izquierda del cuadro. ¿Se relacionan estos signos de muerte con la cabeza sin vida tendida en el suelo y el cuerpo en disolución del pintor? ¿Refleja la angustia mortal inconsciente o representa *La persistencia de la memoria* que le paraliza?

En *La vida secreta de Salvador Dalí*, donde el artista habla extensamente sobre la realización de este cuadro, no admite de ninguna manera su posible contenido simbólico, confirmando una vez más su afirmación de que él mismo no llegaba a descubrir el sentido enigmático de sus obras, su contenido inconsciente. «Al terminar la cena tomamos un camembert muy blando —explica Dalí— y, cuando se marcharon todos, me quedé largo rato en la mesa, pensando en

los problemas filosóficos de lo "superblando" que el queso me planteaba. Me levanté para ir a mi estudio, donde encendí la luz para dar una última mirada, como tengo por costumbre, al cuadro que estaba pintando. Esta pintura representaba un paisaje cercano a Port Lligat, cuyas rocas estaban iluminadas por un transparente y melancólico crepúsculo; en el primer término había un olivo con las ramas cortadas y sin hojas. Sabía que la atmósfera que había logrado crear con este paisaje había de servir de marco a alguna idea, a alguna sorprendente imagen; pero no tenía ni idea de cuál sería. Me disponía a apagar la luz, cuando instantáneamente "vi" la solución: dos relojes blandos, uno de ellos colgando lastimosamente de las ramas del olivo. Aunque me atormentaba un terrible dolor de cabeza, preparé afanosamente mi paleta y me puse a trabajar»

«Los relojes blandos no son más que camembert paranoico-crítico, tierno, extravagante y abandonado por el tiempo y el espacio.»

Salvador Dalí



construcción blanda con judías hervidas (premonición de la guerra civil)

Óleo sobre lienzo, 51 x 78 cm

Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection

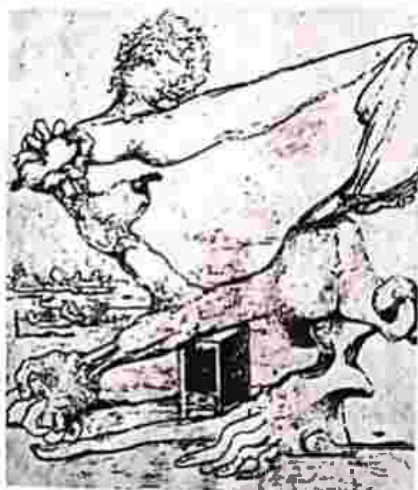
Hacia mediados de los años treinta, las obras de Salvador Dalí presentan títulos que sugieren una temática política. Entre esos cuadros destaca *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la guerra civil)*, del cual Dalí comentó: «Como pintor de paroxismos viscerales», seis meses antes de que estallara la Guerra Civil española, había pintado su «premonición, aliada con judías hervidas. Representaba un vasto cuerpo humano de donde brotaban monstruosas excrescencias de brazos y piernas que se desgarraban recíprocamente en un delirio de autoestrangulación.»

¿Cómo valorar la dimensión política de este cuadro, que muestra las mismas características que tantas otras pinturas «apolíticas» de la misma época? La representación en sí no ofrece ningún tipo de explicación: una construcción de extremidades humanas descansa sobre una pequeña cómoda, un pie osificado y una mano nudosa. La imagen, que cubre el lienzo entero, está situada en la *cala de Port Lligat*. El fondo que lo abraza es un cielo preñado de desdichas. La «construcción» está coronada por un rostro masculino que exhibe una mueca de dolor y cuya insoportable tensión interna contrasta con

la falta de unión entre el resto de elementos individuales. Los diferentes miembros, ligados de forma dolorosamente indisoluble y a la vez completamente inorgánica, permiten establecer una comparación con la guerra civil, aunque subrayando más bien su carácter de catástrofe fatal que de acontecimiento histórico.

Este estudio se corresponde con la actitud marcadamente apolítica que Dalí manifestó durante toda su vida. De acuerdo con su anarquismo revestido de esnobismo, analizó circunstancias políticas o sociales, sobre todo para luego aplicarlas a su propia pintura. Por ejemplo, la glorificación de Adolf Hitler que los surrealistas tanto le reprocharon no surgió de su admiración por el dictador y su programa propagandístico, sino del poder de atracción estético-erótico que emanaba de la figura del Führer. A menudo, con las alusiones políticas, lo único que perseguía Dalí era potenciar la vertiente escandalosa de sus pinturas. Sobre las referencias a Hitler y al fascismo en sus cuadros, el pintor declaró en una ocasión: «Estaba fascinado por la espalda blanda y carnosa de Hitler, siempre tan apretada dentro del uniforme...»

El enaltecimiento del fascismo que aparentemente propugnaba Dalí motivó sus diferencias con André Breton y acabó con la exclusión del español del círculo de los surrealistas. Mientras Dalí continuaba su búsqueda de lo sobrenatural, lo fantástico y lo neurótico en el sentido más amplio de la palabra, también en la representación de percepciones ligadas al momento contemporáneo, y se interesaba por determinados temas políticos a raíz de motivaciones puramente estéticas, lo que impulsaba al grupo de los surrealistas era el interrogante sobre si debían reconocer un compromiso político claro con el bando comunista o seguir limitándose a realizar acciones artísticas puntuales. Dalí no acertaba a comprender dicha actitud. Al fin y al cabo, sus obras, de ejecución virtuosa y escenificadas con una inagotable riqueza imaginativa y temática, representaban siempre una visión interior: «Mi única ambición en el ámbito de la pintura consiste en plasmar las imágenes de la irracionalidad concreta con la precisión más imperiosa...»



Estudio para «Construcción blanda...», 1935



Jirafa en llamas

Óleo sobre madera, 35 x 27 cm

Basilea, Kunstmuseum Basel, Emanuel-Hoffmann-Stiftung

«creo que en lo que hago soy un pintor completamente mediocre. lo que considero genial es mi visión, no lo que en realidad ejecuto.»

Salvador Dalí

El famoso motivo del cuerpo humano con cajones aparece varias veces en las obras dalinianas de 1936. El ejemplo más provocativo es una copia de la *Venus de Milo*, equipada por Salvador Dalí en las zonas del vientre, de los pechos, de la cabeza y de las rodillas con cajones extraíbles de coquetas borlas de piel. La síntesis de la belleza clásica, siempre admirada y citada en la pintura europea desde la Edad Media hasta la época moderna, no sólo se reduce a la condición de objeto en esta estatua clásica tan manipulada, sino que incluso es radicalmente cuestionada. En este caso se trata menos de los problemas que plantea el concepto de belleza transmitido por la *Venus de Milo* que de la tesis defendida por los surrealistas de que el idealismo, el equilibrio y la armonía del cuerpo humano representados por la estatua clásica reflejan una concepción resquebrajada.

Tras su bella apariencia se oculta lo inesperado, lo desconcertante, lo angustiante, idea visualizada en la imagen de los cajones que, supuestamente, facilitan el acceso al interior del ser humano.

Lo traumático de esta concepción se manifiesta en *Jirafa en llamas* (*Giraffe en flammes*), cuadro pintado por Dalí el mismo año que *Venus de Milo con cajones*. El blanco clásico de la estatua se ha convertido en un intenso

azul fantasmagórico, el color de la noche que se extiende no sólo sobre el cielo, sino también sobre las dos figuras femeninas que se mueven lentamente como sonámbulas, con los ojos cerrados. Sus cuerpos, escualidos y huesudos, impedidos por cajones, protuberancias naturales y muletas, tantean el camino con suma dificultad. La equilibrada posición de la *Venus de Milo* ha dado paso a un difícil número de equilibrio, al esforzado intento de alcanzar la estabilidad sabiendo que soportan el peso del misterioso contenido de los cajones. Las figuras se mantienen erguidas sólo gracias a sus muletas y quedan ciegas a merced de una noche que, supuestamente, debe interpretarse como elegonía; representa el «otro lado» de la persona, los ámbitos inconscientes de su propio yo, a los que no puede acceder ni es capaz de controlar racionalmente, a pesar de que condicionan su vida.

El ser humano no sabe adónde va ni qué es lo que le impulsa. Vive en un mundo que a él, que ha quedado fuera de la naturaleza, se le ha vuelto extraño. La jirafa en llamas podría concebirse como un símbolo del absurdo de la existencia humana en el mundo moderno. «En oposición al ser humano —escribe Wieland Schmied en *Salvador Dalí. Das Rätsel der Begierde* (Salvador Dalí. El enigma del deseo)— el animal es todavía la naturaleza en orden. Su esencia animal parece indestructible. La jirafa, que sencillamente se quema, está aliada con los elementos. Puede entregarse a las llamas sin pensar, sin pasión, sin perecer en ellas. El reino de la naturaleza, de los minerales, de los elementos es duradero y el animal forma parte del mismo. El ser humano por el contrario, está sometido al tiempo, al envejecimiento, a la fugacidad, elementos que han perfilado repetidamente a la sonámbula de nuestro cuadro en los rasgos de la cara, en las manos, en los movimientos.»



Venus de Milo con cajones, 1936/1964



sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar

Óleo sobre lienzo, 51 x 40,5 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

El centro de *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (*Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une grenade, une seconde avant l'éveil*), este cuadro onírico complejo y virtuosamente pintado, es Gala, la esposa de Salvador Dalí. ¿Es ella la que sueña o es simplemente parte de una visión del pintor o del espectador? Tanto la construcción espacial del cuadro como su compleja estructura temporal hacen difícil encontrar una respuesta unívoca a esta pregunta, que aborda los verdaderos problemas de la obra.

Gala dormida flota en el mar desnuda y tendida sobre una placa de piedra. La superficie del agua luminosamente azul está sobrenaturalmente tranquila, como subrayando el silencio mágico del acontecimiento pictórico en el cielo. Se trata de una escena plena de dramatismo. De una granada surge un pez y de su boca, la cabeza y las patas delanteras de un tigre, de cuyas fauces, a su vez, salta otro tigre. Finalmente el cuerpo del segundo felino, en disposición de ataque y lanzado hacia la durmiente desnuda, se prolonga en un fusil con la bayoneta calada cuya punta se clava en el brazo de Gala. La picadura de abeja sugerida en el título del cuadro constituye una amenaza real para la durmiente, quien en sueños la transforma en una picadura simbólica, ideológicamente cercana a muchos otros cuadros y representaciones.

En esta pintura, Dalí refleja no sólo el distanciamiento de la realidad propio del sueño, sino también la capacidad de éste para recoger en un momento un acontecimiento complejo. El pintor consigue que pueda percibirse en un solo instante una acción con múltiples motivos. Como el durmiente que al despertarse de un sueño de sólo unos segundos de duración cree haber visto una película larga y complicada, así percibe el espectador de este cuadro de Dalí la singular temporalidad de lo representado.

En un momento se despliega sobre la cabeza de Gala una serie de monstruos cuya descripción verbal sería muy prolija, mientras simultáneamente avanza por el horizonte portando un obelisco un elefante con larguísima patas de insecto. Es la caricatura de la

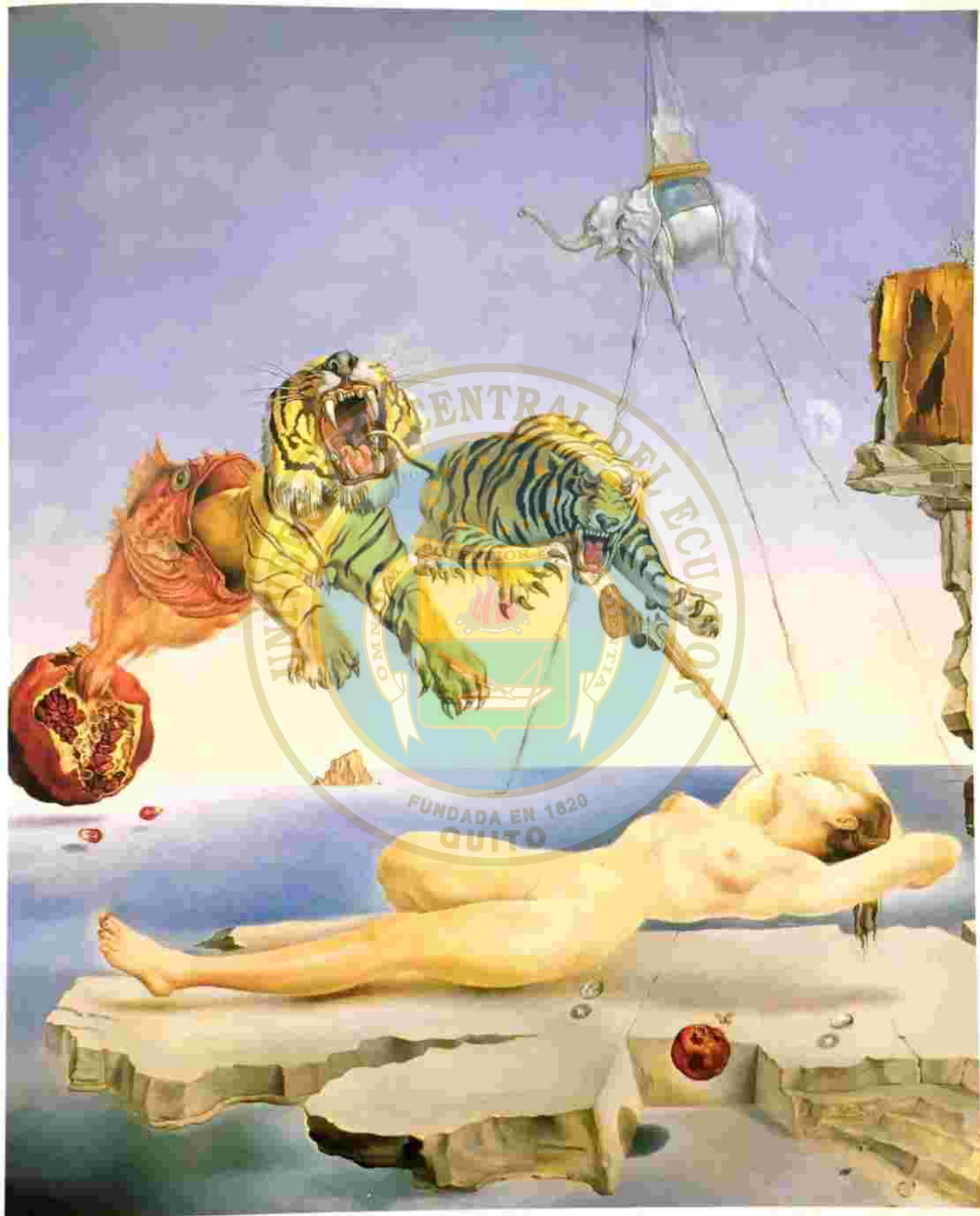
famosa estatua de elefante de Bernini, en Roma, que si bien tiene su origen en un contexto real, sin embargo, se inserta armónicamente en el acontecimiento onírico, que se atiene a su propia lógica. Al mismo tiempo descubrimos en el primer plano del cuadro un eco del acontecimiento principal en forma de una granada con una abeja volando a su alrededor.

Se trata en cierta medida del comentario del pintor, que enmascara su interpretación como parte del sueño, al igual que en la pintura medieval el autor de un cuadro ocultaba su significación tras referencias alegóricas. Profundo conocedor de la historia y de la tradición de la pintura europea, Dalí suspende la granada entre dos gotas de rocío, evocadoras de las perlas de Venus, y así matiza el símbolo de la fecundidad que proyecta una sombra con forma de corazón. Según parece, la relación de la granada con el simbolismo fálico de la serie de agresores lanzados contra la durmiente se inserta en la relación entre Dalí y Gala, cuya importancia como musa, amada y asesora del pintor es incuestionable. Dalí amplía la estructura específica del sueño, construida en su pintura desde una perspectiva espacial y temporal, de un modo que lo destaca como autor de la visión, pero sobre todo como creador soberano del cuadro.

«La diferencia entre los surrealistas y yo es que yo soy surrealista.»

Salvador Dalí





El alba sobre la ciudad

Óleo sobre lienzo, 175 x 215 cm

Propiedad privada



n. 1897 en Antheit (Bélgica),
f. 1994 en Furnes

decisivo para muchos otros artistas lo que llevó a Delvaux, a formar parte del círculo de los surrealistas, sino el hecho de que el pintor buscara en su arte una atmósfera que evocase el sueño y la irrealidad. «El surrealismo! ¿Qué es el surrealismo? En mi opinión es ante todo un resurgimiento de la idea poética en el arte, la reintroducción del objeto de representación, pero en un sentido muy determinado: el de lo extraño e ilógico», formuló el propio pintor en una conferencia impartida en 1966.

A partir de mediados de los años treinta, sus representaciones buscan sorprender mediante la introducción de figuras desnudas en un universo que contrapone esa intimidad a un ambiente público. En el cuadro *El alba sobre la ciudad* (*L'aube sur la ville*) aparece una figura central masculina —un autorretrato del pintor— rodeada de desnudos que avanzando con lentitud, casi como sonámbulos, parecen vivir una forma de existencia imposible de conciliar con la normalidad de la experiencia cotidiana.

Como en las pinturas de De Chirico, la arquitectura arcaizante, con sus líneas de fuga estrechándose en extremo, aparece como escenarios inertes: la arquitectura es parte de un espacio totalmente

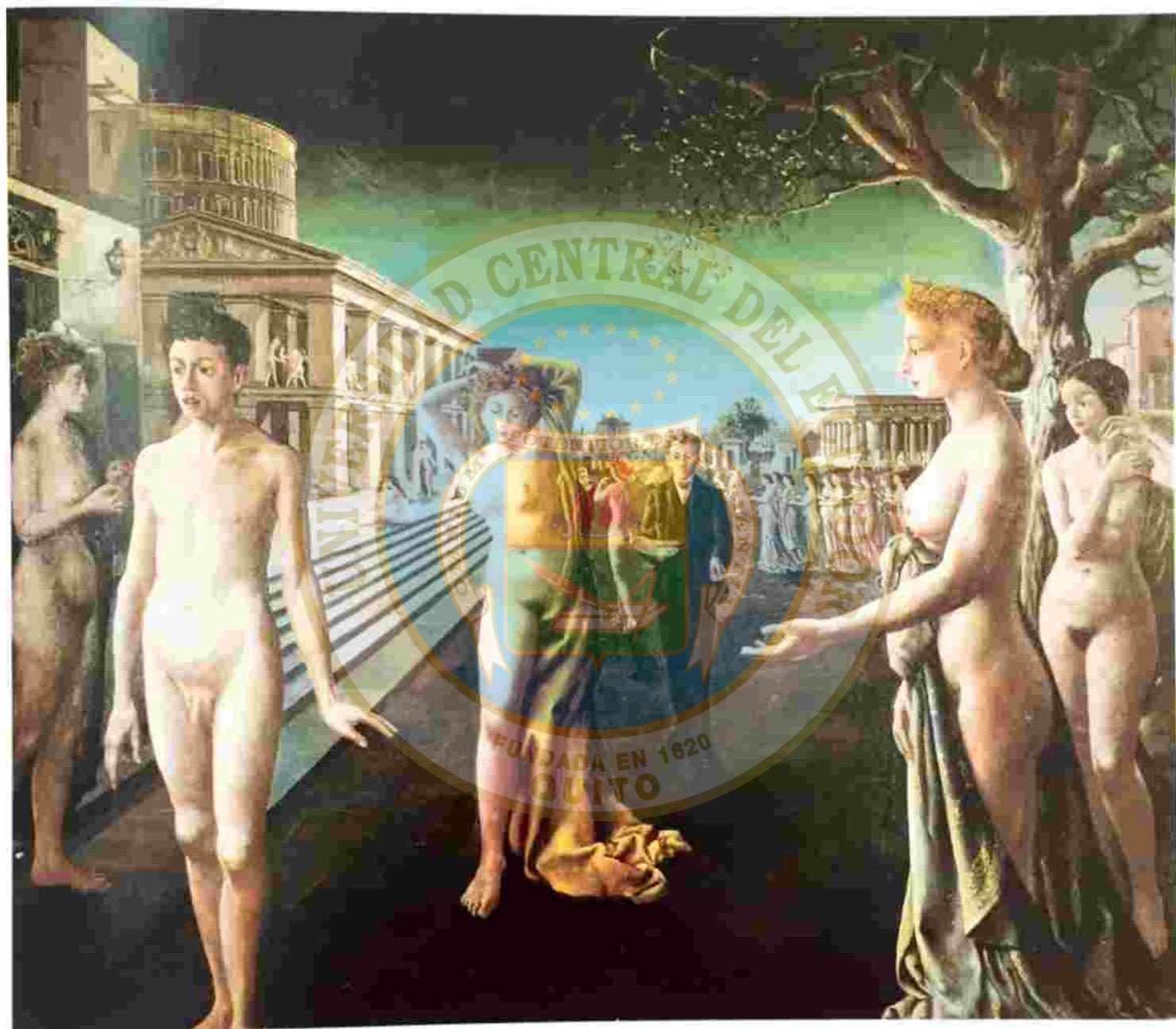
Entre las principales influencias del desarrollo artístico de Paul Delvaux se cuentan la pintura de Giorgio de Chirico así como la obra de René Magritte. Delvaux no ahondó en la obra de ambos artistas hasta finales de los años veinte, al visitar una exposición en París con obras de De Chirico y conocer poco después a Magritte.

Al igual que este último, Delvaux realizaba su trabajo con gran recogimiento. No fue el sentimiento de grupo tan

irreal que actúa como telón de fondo para encuentros sin sentido ni contexto.

«Aquí nadie piensa en comer, todos se nutren del tiempo que transcurre y vuelve a transcurrir, beben las horas. Ahora estoy con Claude Lorrain, pero el calor, interrumpido por las brisas marinas, ¿no es demasiado fuerte para esta luz?» Estas líneas formuladas por el escritor Michel Butor sobre el cuadro *El alba* describen otro elemento de importancia en la pintura de Delvaux: su inspiración en los maestros consagrados. Siguiendo el principio del *collage*, desarrollado por el surrealismo, Delvaux combina el plano del sueño con el de la pintura. De este modo surge una realidad fantástica cuyos representantes —como el propio pintor en el cuadro *El alba sobre la ciudad*— operan como intrusos y perturbadores del mundo onírico.

De todos modos, las pinturas de Delvaux no sólo reflejan sueños reproducidos por el pintor con un vocabulario aparentemente ingenuo. El arte de Delvaux también podría calificarse de mitológico, puesto que en sus representaciones hay inherente un sentido cifrado que sólo se abre a aquél que está familiarizado con el significado del lugar y con el que en él actúa, es decir, el que entiende el lenguaje del inconsciente.



 Facultad de Artes
BIBLIOTECA

La pubertad cercana o Las Pléyades

Collage, partes de fotografías retocadas, aguada y óleo sobre papel sobre cartón, 24,5 x 16,5 cm
París, propiedad privada



n. 1891 en Brühl (cerca de Colonia),
f. 1976 en París

En 1921, el año en que pintó *La pubertad cercana o Las Pléyades* (*La puberté proche ou Les pléiades*), Max Ernst mantenía un estrecho contacto con los dadaístas franceses; asimismo su amistad con André Breton y Paul Eluard le llevó a concebir proyectos comunes y a intervenir activamente en la primera fase del surrealismo.

La pubertad cercana o Las Pléyades contrapone entre sí la imagen y el texto. El exten-

so comentario que aparece al pie de la representación está, desde el punto de vista cromático y de la composición, relacionado con ella y condiciona el acceso a la imagen que por su heterogeneidad escapa a la comprensión espontánea. «La pubertad cercana no ha arrebatado todavía / su gracia a las Pléyades / La mirada de nuestros ojos llenos de sombras se dirige hacia el adoquino que caerá / Todavía no existe la fuerza de gravedad de las olas.»

El comentario de las *Biographische Notizen* (Notas autobiográficas) de Max Ernst dirige la atención hacia distintos planos de la representación. Involuntariamente se relaciona la gracia de las Pléyades con la figura femenina desnuda y sin cabeza, recortada de una fotografía, del centro del cuadro. Nuestra mirada en penumbra, que se dirige angustiadamente hacia el adoquino a punto de caer, encuentra un punto de apoyo en el trozo de piedra de la parte inferior de la representación, que ha dejado una huella negra. Finalmente, la fuerza de gravedad se relaciona con el fondo azul del cuadro, que puede asignarse tanto al cuerpo femenino suspendido en el aire como al movimiento de las olas aludido en el texto. Sin embargo, estas connotaciones no aportan ningún sentido, que tampoco

aparece recurriendo a la significación de las Pléyades en la mitología griega, según la cual la figura femenina desnuda encarnaba a una de las siete hijas de Atlas, a las que, perseguidas por Orión, Zeus fijaría en el cielo en forma de constelación con el fin de protegerlas. Podría tratarse quizá de Electra, que, a la caída de Troya, se cubrió el rostro, lo cual explicaría que apareciese sin cabeza en el collage de Max Ernst. El nombre de las hermanas, Pléyades, tiene su origen probablemente en la palabra *peleiades*, 'bandada de palomas', de modo que los vagos perfiles de la parte superior del collage podrían interpretarse como aves en pleno aleteo.

El análisis del contenido de la representación sugerido por el comentario del pintor produce la impresión de lo impreciso y polivalente. Existen diversas posibilidades interpretativas, que se complementan o se excluyen. La lectura fundada en criterios racionales no produce resultados satisfactorios de la misma forma que la mirada orientada hacia las circunstancias reales tampoco puede restablecer la unidad. Miramos en dirección a un universo en el que rigen las leyes del sueño y del subconsciente. En esta forma originaria de la sensación y de la percepción no existen ni la fuerza de gravedad ni los perfiles precisos. De pronto aparecen juntos objetos de la más diversa textura. Habrá que alcanzar una perspectiva de mayor distancia temporal para concluir que está apareciendo la nueva estética de la ruptura estilística premeditada, de la alusión, de la descomposición y de la desintegración.

**«un pintor se pierde
cuando se encuentra
a sí mismo.»**

Max Ernst



La puberté prodie n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos
 pleiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le
 pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore

celebes

Óleo sobre lienzo, 125 x 108 cm

Londres, *Tate Modern*

Paul Eluard compró a Max Ernst, a quien acababa de conocer y visitar en Colonia, el cuadro *Celebes* (*L'éléphant de Célèbes*) en 1921. Aquella fue la primera de una serie de obras que Eluard adquirió a su amigo; asimismo Ernst decoró con murales la casa que Eluard poseía en Eaubonne.

Celebes es un cuadro pintado en Colonia y trasladado a la pintura el principio del *collage* de papel. Los diversos elementos de la composición no se presentan como recortes de diferentes libros, diccionarios o catálogos, sino que el principio del *collage*, la conjunción de lo no ajustado, lo contradictorio y lo heterogéneo se transporta a una pintura ilusionista que simula los diferentes materiales. El efecto «realista» del cuadro radica precisamente en el efecto «alucinatorio» intentado por el pintor, que Max Ernst relaciona con el *collage*, como se desprende de forma unívoca de un pasaje de sus apuntes autobiográficos: «Un día de lluvia, en Colonia, junto al Rin, me llamó la atención el catálogo de una

casa de material pedagógico. Encontré anuncios de modelos de todo tipo: matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos y así sucesivamente. Eran elementos tan diferentes entre sí que lo absurdo de su agrupación introducía el desconcierto en la visión y en el sentido, provocaba alucinaciones y dotaba de significaciones nuevas y rápidamente crecientes a los objetos representados. De pronto sentí que mi capacidad visual se desarrolló tanto que vi aparecer los objetos recién creados sobre un fondo nuevo. Para consolidar este fondo, fueron suficientes un poco de color, algunas líneas, un horizonte, un desierto, un cielo, un tablado y pocas cosas más. Así quedaba fijada mi alucinación» (1919).

En el caso de *Celebes*, el «nuevo fondo» fue el primer indicio de una realidad nueva y distinta. La monstruosa figura se encuentra en un espacio que sólo una contemplación más detenida identifica como un paisaje subacuático; en el hipotético cielo se mueven dos peces ante un fondo que a su vez resulta enigmático, pues presenta orificios atravesados por un cable. Ahora bien, todo esto es lo que menos induce a la confusión. El animal representado recuerda a un elefante sólo por su cuerpo redondo y por su tubo rígido. En realidad se trata de un aparato cuyo modelo encontró Max Ernst en una revista de antropología, donde vio reproducido un granero del que recogió sus formas simples y redondeadas, y completó con una trompa provista de un puño a la que dotó de una cabeza con cuernos y colmillos.

El nombre del monstruo hace referencia a unos versos narrativos con connotaciones sexuales que Max Ernst memorizó en sus años escolares. En este contexto, la torre de la derecha del cuadro, que recuerda a De Chirico, se interpreta como un símbolo fálico. También podría darse una explicación mitológica de la presencia de la mujer desnuda, según la cual Max Ernst quizá quisiera aludir al rapto de Europa llevado a cabo por Zeus, padre de los dioses, disfrazado de toro. Es posible que el pintor añadiera al final de la trompa del elefante la cabeza con cuernos en referencia a este mito.



En la primera palabra limpia, 1923



Loplop presenta una flor o Figura antropomórfica y flor concha

Óleo y collage sobre madera contrachapada, 99 x 81 cm
Ginebra, Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie

En sus notas autobiográficas, Max Ernst presenta a Loplop, su álgter ego, como «segundo personaje principal de la novela: Loplop, alias Vogelobre Hornebom». En el catálogo de una exposición de Max Ernst en 1930 en la galería Vignon de París se dice: «Loplop presenta a Loplop (fantasma privado encadenado a Max Ernst, algunas veces alado, pero siempre masculino). Al menos para los seguidores de la serie de cuadros dominados por Loplop de principios de la década de 1930, esta observación resulta muy interesante, pues en ella se constata, por un lado, la función de presentación del personaje y, por otro, su íntima vinculación con Max Ernst».

Loplop aparece en el cuadro *Loplop presenta una flor o Figura antropomórfica y flor concha* (*Loplop présente une fleur o Figure anthropomorphe et fleur coquillage*) como comentarista y presentador, aunque no se le dota de la gestualidad y de la mímica habituales en la vieja pintura de historia, sino que su cuerpo sirve de caballete en el que se encajan y dejan las obras. El Loplop que

presenta una flor es un representante característico de su género: sobre un cuerpo rectangular de amplias superficies, que se apoya en pies anchos, con características de estrado, se asienta una cabeza de gallo que produce un efecto de ingenuidad. Es el único ser vivo del cuadro y en cierta medida ejerce las funciones de enlace del espectador, que se enfrenta no a uno, sino a varios cuadros. De todos modos, la esperanza de un comentario aclaratorio se frustra. Loplop no ofrece ninguna explicación de los cuadros que presenta. No establece ninguna relación ni crea ningún vínculo de unión entre las partes de la obra, agrupadas en forma de collage, que se caracterizan por un tratamiento técnico distinto en cada caso.

Loplop, que sobre todo es insolente, nos implica en un juego de confusiones visual. Mezcla irónicamente referencias a cuadros y decoraciones móviles artísticas y relativiza las referencias a la realidad y los engaños ilusionistas. Da la impresión de afirmar que ya no debe tomarse en serio el arte en su forma tradicional, como cuadro de caballete. Cualquier tipo de dramatismo está fuera de lugar, indicación que se visualiza plenamente en un cuadro de Loplop posterior, *Loplop presenta la Marsellesa*. En la obra, la cabeza de Loplop se sustituye por un capitel de columna, fórmula de dignidad que no impide que el cuadro presentado resulte extraordinariamente cómico e irónico. Loplop, que presenta la pintura a la manera habitual —como caballete sobre un trípode ancho—, aparece en la misma obra que señaja. Esta vez se muestra como una rozagante figura femenina con cabeza de pájaro que, sentada en un trono, parece cantar o dirigir *La Marsellesa* con amplitud de gestos. Pero la parodia no se limita a esta interpretación del himno nacional francés. En el cuadro no hay nada que deba tomarse en serio; la representación misma es un engaño. Apoyándose en la técnica del *frottage*, Max Ernst compone su dibujo con las estructuras más diversas, que, por su heterogeneidad alteran y cuestionan la clásica unidad plástica.



Loplop, 1932



El rey jugando con la reina

Escayola (versión original), 97,8 x 46,4 x 52,3 cm

Riehen/Basilea, Fondation Beyeler

Max Ernst pasó el verano de 1944 en compañía de Dorothea Tanning en la casa de huéspedes que el galerista Julien Levy tenía en Long Island, dedicándose intensamente a los problemas del ajedrez. Si en 1929 modeló piezas de ajedrez, que terminaron convirtiéndose en esculturas, ahora las mismas dieron lugar a obras plásticas, cuya significación y resultados trascendían ampliamente los problemas técnicos del juego. A diferencia de Marcel Duchamp, quien a partir de 1923 se dedicó apasionadamente al ajedrez y en 1932 dio a conocer su opinión sobre determinadas cuestiones específicas del mismo, este tema adquirió en las obras de Max Ernst una calidad literaria y mágica. Cabría comparar el mundo que sus figuras de ajedrez descubrían al espectador con el reino de «detrás del espejo» de Lewis Carroll, autor muy del gusto de Ernst, que traslada a su pequeña heroína Alicia a una realidad distinta, a un mundo de ajedrez situado al otro lado del espejo.

La escena compuesta por Max Ernst se desarrolla sobre un tablero de mesa dominada por el busto del rey. El soberano es al

mismo tiempo figura y jugador. Sus dos largos brazos aparecen en movimiento, están a punto de desplazar las demás piezas. Su derecha protege a la reina, que es relativamente grande, en tanto que las otras figuras, más pequeñas, se sitúan a su izquierda. Su mano izquierda, que acaba de recoger un peón, sugiere que el rey actúa con ellas más desconsideradamente que con la dama a la que protege.

La especial relación entre el rey y la reina aparece en el mismo título de la escultura, *El rey jugando con la reina* (*Le Roi jouant avec la Reine*), que despierta asociaciones eróticas además de románticas, dada la circunstancia de que el monarca, que protege a la reina y la abraza posesivamente, lleva cuernos. Evoca al Minotauro con su violencia sensual, el terror de la bella desnuda de la obra de Picasso, aunque la escultura de Max Ernst se caracteriza más bien por sus formas rígidas y abstractas. Sin embargo, el aspecto demoníaco del rey de su ajedrez, el autoritarismo ejercido sobre las figuras más pequeñas y la posición de abrazo y de marco de sus brazos hacen pensar al contemplar la escultura en un soberano todopoderoso, en un déspota o en una divinidad prehistórica que dirige y manipula el teatro del mundo.

Cabe interpretar *El rey jugando con la reina* como una imagen del juego del poder en el gran escenario de la historia. El año de su realización, la escultura se presentaba marcada por enfrentamientos dramáticos y bélicos, y proyectó su sombra incluso en la vida del artista, que tuvo que abandonar Francia y exiliarse en Estados Unidos. No obstante, esta escultura de Max Ernst parece tener una significación mucho más compleja. Teniendo presente la estrecha vinculación del artista con el surrealismo, *El rey jugando con la reina* se puede entender como una representación simbólica del «otro lado» de la vida del individuo, como la imagen de un poder superior no controlable racionalmente, que dirige y decide sin que la conciencia individual advierta esta manipulación radical.



Capricornio, 1948/1964



Hombre y mujer

Bronce, 40 x 40 x 16,5 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou



n. 1901 en Borgonovo (Suiza),
f. 1966 en Chur

Alberto Giacometti, que había cursado un año de arte en la École des Arts et Métiers de Ginebra, residía desde 1922 en París, donde fue alumno del escultor francés Antoine Bourdelle. Tras su primera exposición pública —participación en el Salon des Tuileries de 1926—, en 1930 estableció contactos con los surrealistas Louis Aragon, André Breton y Salvador Dalí. Evocando una visita suya al taller de Giacometti en París en aquellas fechas, el

diversos niveles de percepción. Por un lado es una composición extraordinariamente dinámica, en la que la energía suave de la figura femenina, que se refleja en la línea quebrada del tronco, responde al arco tenso desde el que se proyecta la flecha masculina y por otro, las dos formas que representan al hombre y a la mujer componen una figura estática e indisoluble, que parece sellar para siempre la unión impuesta por el destino.

En *Mujer degollada* (*Femme égorgée*) esta unión se expresa supuestamente de una manera violenta: la mujer muerta está tendida en el suelo como un gigantesco insecto. Los brazos y las piernas, desproporcionadamente largos y delgados, recuerdan una araña; las enormes vértebras evocan el caparazón de un escarabajo y tanto el cuello, largo y acanalado, como la cabeza, que es pequeña, podrían ser de un gusano. Sólo los pechos arqueados sobre un talle esbeto forman parte de un cuerpo humano. ¿Alude Giacometti con esta compleja figura, que presenta formalmente a la víctima como agresora, al caso biológico de la mantis religiosa, mitificada por el surrealismo, que devora al macho tras el apareamiento?

fotógrafo Brassai escribió: «Entonces se parecía a una gruta de yeso llena de estalagmitas, las esculturas de Giacometti [...] objetos con función simbólica, que debían representar imágenes de sueños, sentimientos subconscientes, deseos reprimidos...».

De hecho, las obras plásticas de Giacometti de aquella etapa creativa pueden contemplarse desde el ángulo visual adoptado por Brassai. *Hombre y mujer* (*Homme et femme*) viene a ser como una reducción, realizada con medios formales, de la relación entre el hombre y la mujer respecto del deseo físico que, según Freud, es el motor inconsciente del comportamiento humano. Giacometti desarrolla su pequeña escultura a partir de dos elementos claramente identificables como masculino y femenino; se trata de características exclusivas en el sentido de que aparecen como personificaciones de los órganos sexuales correspondientes.

La parte masculina de la escultura evoca el arco y las flechas, en tanto que el elemento femenino adopta la forma de una concha que acoge el agujón que se dirige hacia ella. En *Hombre y mujer*, Giacometti creó con un rigor y una abstracción extremados un símbolo plástico que, a la vez que se entiende intuitivamente, propone



Mujer degollada, 1932-1940



Perspectiva interior con gente, 1921, 24

Calco de óleo y acuarela sobre papel sobre cartón, 48,5 x 31,7 cm
 Berna, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung



n. 1879 en Münchenbuchsee (cerca de Berna), f. 1940 en Muralto (cerca de Locarno)

En su *Primer manifiesto del surrealismo*, de 1924, André Breton citaba una lista de poetas y escritores que, en su opinión, se aproximaban al surrealismo. Sólo en una pequeña nota aludía Breton a artistas plásticos, entre ellos, junto a distintos pintores modernos y de épocas pasadas, a Paul Klee. De hecho, Klee expuso en 1925 en la galería Pierre de París con los surrealistas, Hans Arp, Pablo Picasso, Man Ray y Pierre Roy. En aquella

Bauhaus de Dessau, donde entonces daba clases, Klee se proponía dotar a su arte de un espacio más amplio y liberar al espectador de la banalidad de una realidad que para él constituía simplemente la superficie de infinitos mundos ocultos tras ella. Se acercó a las concepciones surrealistas con la intención, profundamente romántica, de reflejar las ideas «verdaderas» subyacentes tras las cosas visibles.

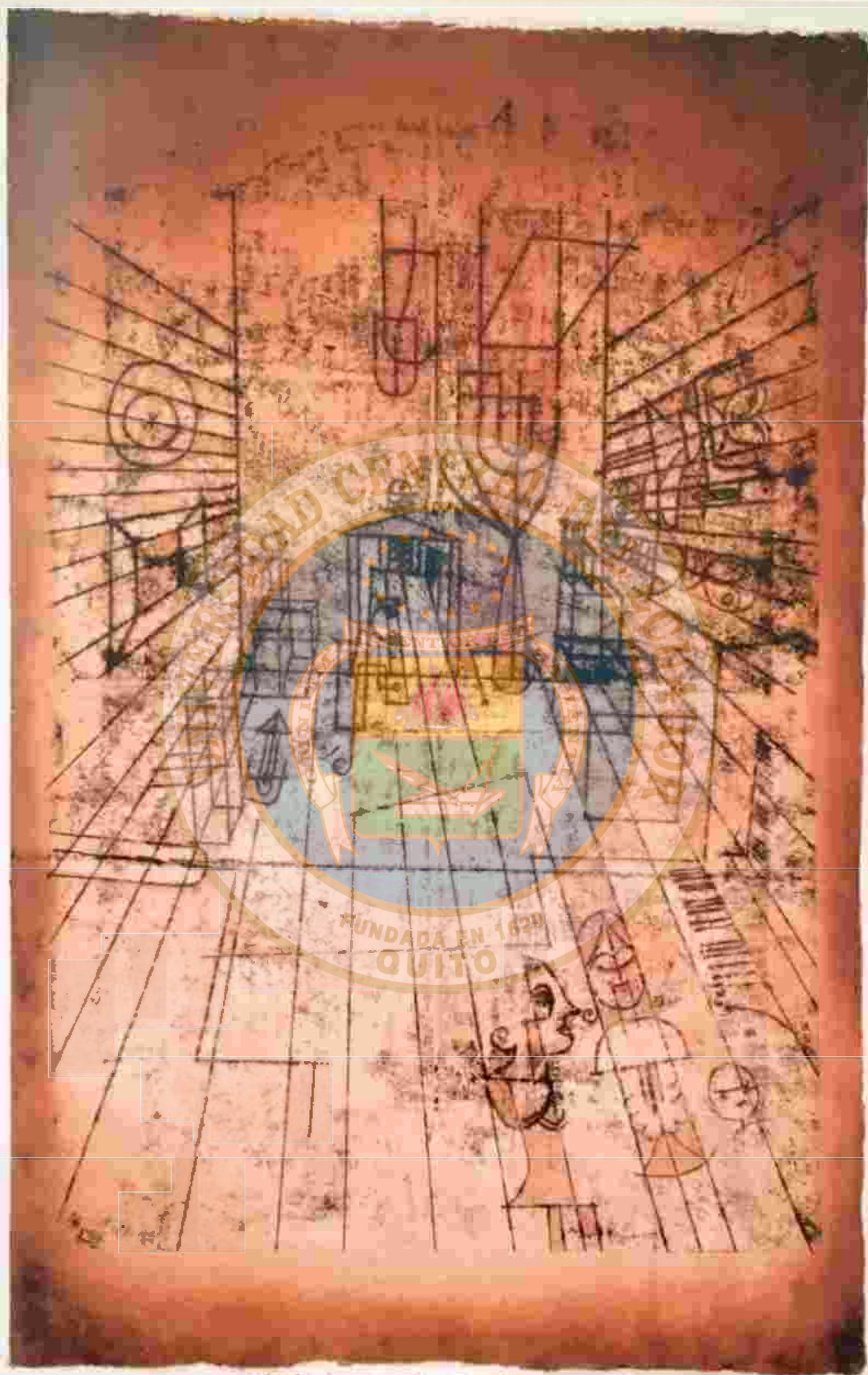
Las variaciones perspectivistas de Klee constituyen toda una serie de láminas concebidas de manera similar a principios de la década de 1920 y dirigen la mirada hacia espacios enigmáticos. Como a través de la boca de un túnel, divisamos un espacio que se prolonga infinitamente hacia el fondo, y en el que las paredes, el techo y el suelo están cubiertos por líneas de fuga. En esta estructura, que deja de ser una construcción auxiliar para el artista y se convierte en reja y en red, las personas, los muebles y los objetos quedan atrapados como en una telaraña. Klee descubrió las

obras de De Chirico en 1919 a través de Max Ernst, que le visitó en Múnich. Habían aparecido en la revista *Valori plastici* y fueron, sin duda, una fuente de inspiración muy importante para sus experimentos perspectivistas.

oportunidad, Klee no seleccionó ninguna de sus obras del momento, sino que presentó dos acuarelas pintadas en 1920 en el contexto de su recepción de De Chirico. La primera de estas dos láminas, *Perspectiva interior con gente* (*Zimmersperspektive mit Einwohnern*), se reprodujo en el catálogo de la exposición de París y significativamente fue designada con el nombre nuevo de *Sala espiritista*. El nuevo título no sólo se adecuaba más al mundo imaginativo surrealista que el lacónico «epígrafe» concebido por Klee para la obra, sino que era más acorde con el espacio sombreado y representado con una extrema reducción perspectivista en cuyas líneas de fuga se fijaban sin apoyo alguno varias figuras. El prólogo del catálogo, escrito por André Breton y Robert Desnos, facilitaba en un estilo entre asociativo y poético un nuevo acceso al cuadro, cuyo angustiante carácter de túnel se interpretaba como la abertura a una montaña: «En la lejanía un hombre se dispone a escalar una montaña». Actualmente es muy difícil saber hasta qué punto Klee estaba de acuerdo con esa interpretación de su pintura. Lo cierto es que por aquellas fechas hizo un esfuerzo para relacionar su obra con concepciones distintas a las tendencias constructivistas y funcionales que se imponían en la

«Las cosas se presentan en un sentido ampliado y diverso, a menudo contradiciendo en apariencia la experiencia racional de ayer.»

Paul Klee



La jungla

Aguada sobre papel sobre lienzo, 230,4 x 229,9 cm

Nueva York, The Museum of Modern Art, Inter-American Fund. 1



n. 1902 en Sagua la Grande (Cuba),
f. 1982 en París

La obra de madurez de Wifredo Lam, surgida en los años cuarenta, refleja tanto el arraigo del autor en la cultura de su patria cubana como sus diferencias con la vanguardia europea. Bajo la influencia de los movimientos del viejo continente redescubrió sus impresiones infantiles ligadas a la naturaleza de todo lo orgánico (descompuesto ante en el espejo del arte).

Después de terminar su formación en la Escuela de Bellas Artes de La Habana, en

visiones monstruosas muy ligadas a las creaciones surrealistas de Picasso, de la misma época. Sin embargo, a diferencia del malagueño, Lam no confiere a esas apariciones inspiradas en la escultura africana y en el arte primitivo un efecto monumental, sino que subraya su multiplicidad y su omnipresencia entre la densa vegetación, en la que parecen imponer sus incesantes murmullos.

«Mientras lo pintaba [el cuadro *La jungla*], tenía las puertas y ventanas del taller abiertas. Al pasar, la gente lo veía y gritaba: no miréis dentro, es el diablo. Y tenían razón. Uno de mis amigos ha descubierto en la obra un espíritu parecido a cierta representación medieval del diablo. Sea como sea, el título no hace referencia a las características paisajísticas de Cuba, donde no existe jungla, sino bosque, monte y manigual; en el fondo del cuadro aparece una plantación de caña de azúcar. Mi pintura debería transmitir un estado psíquico.»

1928 Lam se inscribió en una escuela de pintura independiente en Madrid y completó su educación estudiando a los antiguos maestros en el Prado. Con todo, el factor realmente decisivo para su desarrollo como pintor fueron los cuatro años que pasó en París, de 1938 a 1941. Allí frecuentó la compañía de Pablo Picasso, con quien expuso en Nueva York en el año 1939 en las Perls Galleries.

Como es natural, en París Lam entró en contacto con el círculo prescrito de los surrealistas, cuyo interés por lo sobrenatural, lo irracional y lo mágico cayó sobre suelo fértil en el caso del pintor: «Cuando era pequeño, me asustaba mi gran imaginación. A las afueras de Sagua la Grande, cerca de nuestra casa [...] empezaba la jungla [...] nunca vi espectro alguno, pero los inventé. Cuando de noche salía a pasear, tenía miedo de la luna, del ojo de la sombra. Me sentía ajeno a todo, diferente de los demás. No sé por qué. Soy así desde la infancia».

La jungla de su infancia resurge en los cuadros sobre la selva que Lam pintó a principios de los años cuarenta, tras huir del fascismo y regresar a su país. En su composición de mayores dimensiones, *La jungla*, de 1943, entremezcla la caña de azúcar con apa-

Los seres vivos y las plantas de esa «jungla» se presentan con la misma materialidad metálica, sumidas en una luz lúgubre que los caracteriza como seres originados por la fantasía, una fantasía muy cercana al interés de los surrealistas por la sexualidad y la violencia. La estilización con que Lam reviste las formas vegetales y orgánicas está muy lejos del ilusionismo propio de los maestros consagrados que practicaba, por ejemplo, Salvador Dalí, y tampoco tiene demasiado que ver con los cuadros de bosques de Max Ernst. Por el contrario, su estilo se encuentra más próximo a la pintura de Matta, que como la de Lam, pese a todos sus elementos figurativos y gracias a la rítmica repetición de determinadas formas abstractas, parece anticipar ya el expresionismo abstracto.



La llave de los sueños

Óleo sobre lienzo, 38 x 53 cm

Múnich, Pinakothek der Moderne



n. 1898 en Lessines (Bélgica),
f. 1967 en Bruselas

René Magritte pintó la serie *La llave de los sueños* (*Clef des songes*), que desempeña en su obra una función especial y al mismo tiempo central, entre 1927 y 1930. La idea de lo misterioso, de lo indecible, de lo innombrable, presente de una manera decisiva sobre todo en los paisajes del pintor, se trata en los cuadros con texto en un plano mucho más intelectual. No obstante, al principio estos cuadros dan la impresión de ser simples y

Ya durante su estancia en París, Magritte tuvo mucho interés en fundamentar teóricamente la relación entre la palabra, el cuadro y el objeto, y establecerla como tema del arte plástico. En su obra pictórica, este interés quedó reflejado en las numerosas variantes de los cuadros con texto de aquellas fechas. En el plano teórico, Magritte dio a conocer el resultado de sus reflexiones en su primera colaboración con la revista *La Révolution surréaliste* en el mismo número que incluía el *Segundo manifiesto* de André Breton. En esta ocasión presentó sucesivamente dieciocho proposiciones, cada una de ellas ilustrada con su cuadro correspondiente, sobre la relación existente entre la palabra y la imagen. Hacían referencia a la diferencia entre lenguaje verbal y lenguaje plástico que, como dice en una carta a Camille Goemans, es una condición del espíritu: «Señalándolas, las diferencias entre las palabras y las cosas, entre el espíritu, nuestro cuerpo y nuestras ideas, se agrandarán. PERO PARA VERLAS, TENEMOS QUE ESTAR ALLÍ. Negarlas significa negar el espíritu».

De las dieciocho proposiciones de Magritte se deduce que un objeto, «su» imagen (esto es, la atribuida por las convenciones) y «su» designación lingüística (atribuida por otra convención) desempeñan en la realidad funciones distintas. Conociendo estas diferencias —que, por otra parte, significan autonomía e igualdad de derechos—, una palabra o una imagen pueden ocupar el lugar de un objeto, remitir a un elemento de la realidad. Esto sucede a través de la evocación selectiva de una *image mentale* (imagen mental). No obstante, las palabras y las imágenes pueden responder sólo de sí mismas y no remitir a nada fuera de ellas. Su significación dependerá por tanto de su uso y de su combinación.

banales, como lo revela la descripción de la obra que se muestra. Así, la pintura *La llave de los sueños* aparece en forma de composición estructurada en cuatro partes iguales por un marco de ventana pintado. En cada uno de los cuartos —éstos producen el efecto de pequeñas pizarras—, Magritte pintó un objeto que parece extraordinariamente realista y con una caligrafía de escolar escribió bajo el mismo un título que sólo en un caso —«L'éponge» (esponja)— corresponde al nombre habitual; los tres objetos restantes se designan con un nombre falso. A una bolsa se le da el nombre de «Le ciel» (El cielo), bajo una navaja abierta se escribe «L'oiseau» (El pájaro) y finalmente una hoja se denomina «La table» (La mesa).

Frente al cuadro, que despierta asociaciones con una pizarra llena de rasgos esmeradamente trazados o con las representaciones precisas de una enciclopedia, el espectador pensaría que estas designaciones equivocadas son errores, si no fuera por la relación correcta entre «L'éponge» y la esponja pintada. Se quiebra el principio de coordinación «falsa», de forma que involuntariamente se acude a una nueva estructura articuladora. La fractura del sistema, la fina grieta aparecida en lo normal y habitual, provoca la reflexión prevista por el pintor.

**«un objeto hace suponer
que detrás de él hay otros.»**

René Magritte



La llave del campo

Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

En 1925, René Magritte, que tras haberse formado en la Academia de las Artes de Bruselas venía trabajando como cartelista y publicitario, pintó sus primeros cuadros surrealistas bajo la impresión que le produjo la obra de Giorgio de Chirico. En París se integró en el grupo surrealista presidido por André Breton y de 1927 a 1930 vivió en Perreux-sur-Marne, cerca de la capital francesa. Tras ese corto lapso de tiempo volvió a Bruselas, donde permaneció hasta su muerte llevando una vida retirada y nada espectacular, manteniendo hacia fuera un aspecto de normalidad y cierto aburguesamiento.

La vida del pintor, cuyas apariciones en público desviaban de forma consciente la mirada hacia su auténtica existencia, dedicada exclusivamente al arte, se percibe como un reflejo de su obra, como un espejo de sus cuadros, cuyo verdadero objetivo, a pesar de todas las apariencias de banalidad, es la referencia a algo oculto, la inseguridad frente a lo secreto, la evocación de lo misterioso. Los paisajes de Magritte que constituyen buena parte de su obra, se centran justo en esta cuestión y en un primer momento dan la impresión de ser más fácilmente comprensibles que los tradicionales. El mismo modo de pintar de Magritte, «realista» y propio de la pintura de carteles, su manera de componer, clara y sencilla, y su concentración en lo esencial actúan como un lenguaje obvio y sin sentido oculto. Ahora bien, un análisis más detenido revela la ambigüedad de sus hallazgos pictóricos.

La llave del campo (*La clef des champs*) es un ejemplo singularmente notable de esta presencia oculta de lo misterioso. A través de una ventana se divisa un paisaje ondulado y suave. Al final de un prado amplio y levemente ascendente hay unos árboles frondosos; sobre ellos, la bóveda de un cielo débilmente azul. Nada turbaría la serenidad de este cuadro si no diese la impresión de quebrarse ante nuestros ojos: el cristal de la ventana por la que miramos salta en mil pedazos en el momento mismo de nuestra contemplación. Se deshace en minúsculos trozos que misteriosamente permanecen fieles al cuadro delante del cual se encontraban en forma de lámina transparente. Los fragmentos caídos al suelo no son transparentes;

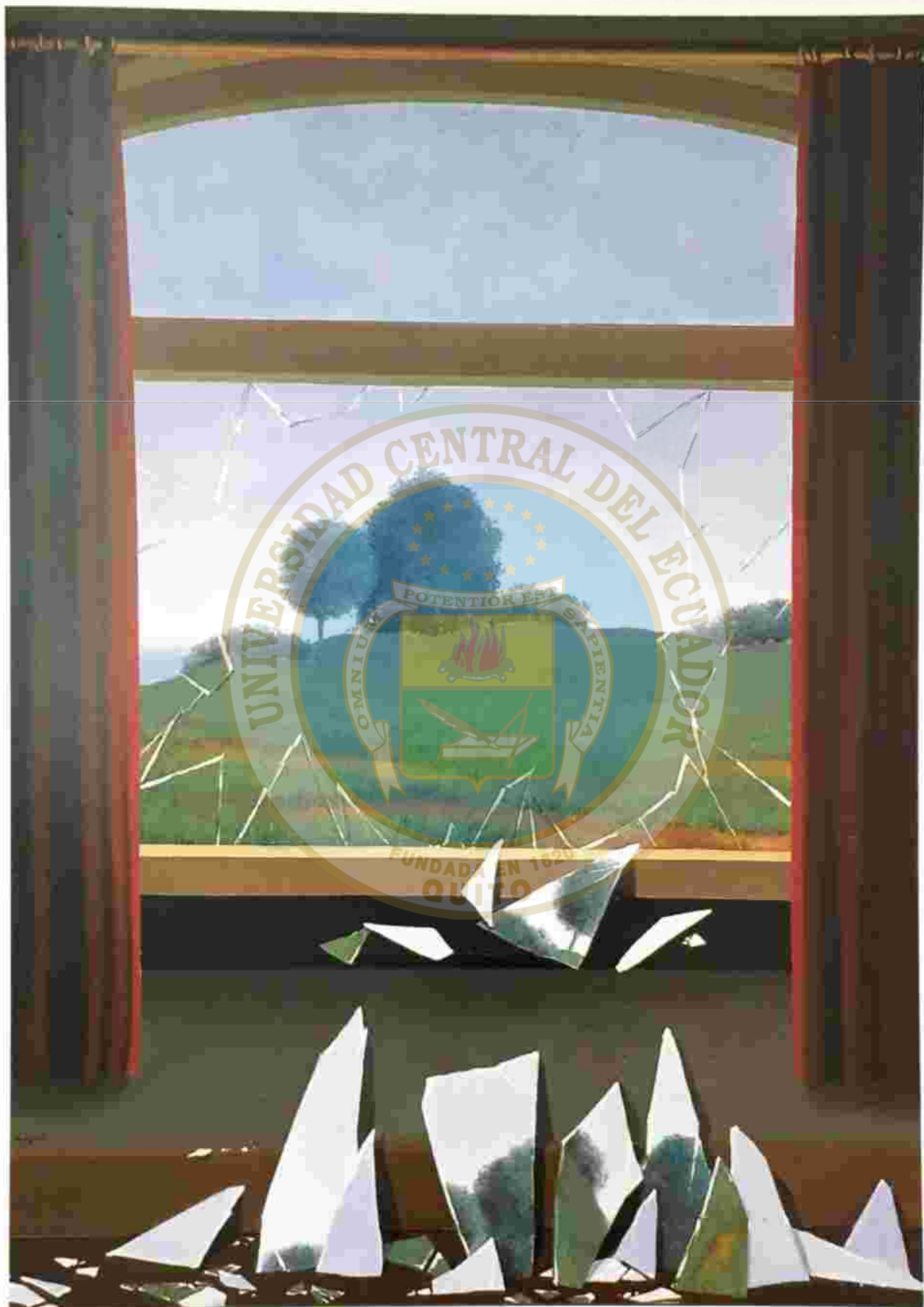
actúan como elementos de un rompecabezas que reproduce el paisaje visto a través de la ventana.

¿Estaba por tanto la perspectiva paisajística pintada sólo en el cristal de la ventana? ¿O no se trataba de un vidrio transparente, sino de un cuadro? Comprobamos que no existe una explicación unívoca, pues los trozos de cristal son contradictorios; el paisaje continúa intacto y es perfectamente visible tras el cristal roto. Al mismo tiempo, los trozos caídos al suelo se vuelven opacos y reflejan partes del paisaje, en tanto que los pedazos del cristal roto que continúan en el marco de la ventana siguen siendo transparentes. El espectador se ve obligado a realizar una labor de reconstrucción óptica que, a pesar de todos los esfuerzos, no transmite una seguridad ajena a cualquier duda.

La relación entre la realidad y la pintura se ha alterado rotundamente; aunque pintada al modo ilusionista, la obra de Magritte no transmite una fe segura en la identidad del cuadro y de la copia. Esta seguridad, garantizada en la pintura antigua a través de los siglos y evocada como *trompe-l'œil* por las cortinas desplazadas lateralmente delante de la ventana, ya no existe.

«Mi pintura consiste en imágenes visibles que no ocultan nada; evocan el misterio ... El misterio tampoco quiere decir nada, es incognoscible.»

René Magritte



La duración apuñalada

Óleo sobre lienzo, 147 x 99 cm

Chicago, The Art Institute of Chicago, Joseph Winterbotham Collection

«La edad de plomo»: si fuera posible formular con palabras la expresión y las sensaciones a ella vinculadas, Magritte lo habría logrado en *La duración apuñalada* (*La durée poignardée*). Su escenografía, que presenta características de museo, refleja en cada detalle la duración de los minutos contados por el reloj de la mesilla de la chimenea. El espacio sin gente, reproducido de forma parcial con gran precisión por Magritte en su cuadro, parece marcado por la falta total de acontecimientos que supuestamente será eterna. Entre los dos candeleros y delante de un espejo impenetrablemente gris, sólo el tic-tac del reloj rompe el silencio, aunque con una monotonía que a su vez no genera más que hastío. ¿Qué esperamos? ¿Ha pasado algo? ¿Qué va a suceder?

En esta atmósfera cargada de tensión, el hecho de que una locomotora atraviese la pared de la chimenea, aunque totalmente absurdo, no deja de representar un alivio. Sólo un acontecimiento de esta magnitud, de tal fuerza irresistible y de tal intensidad sonora

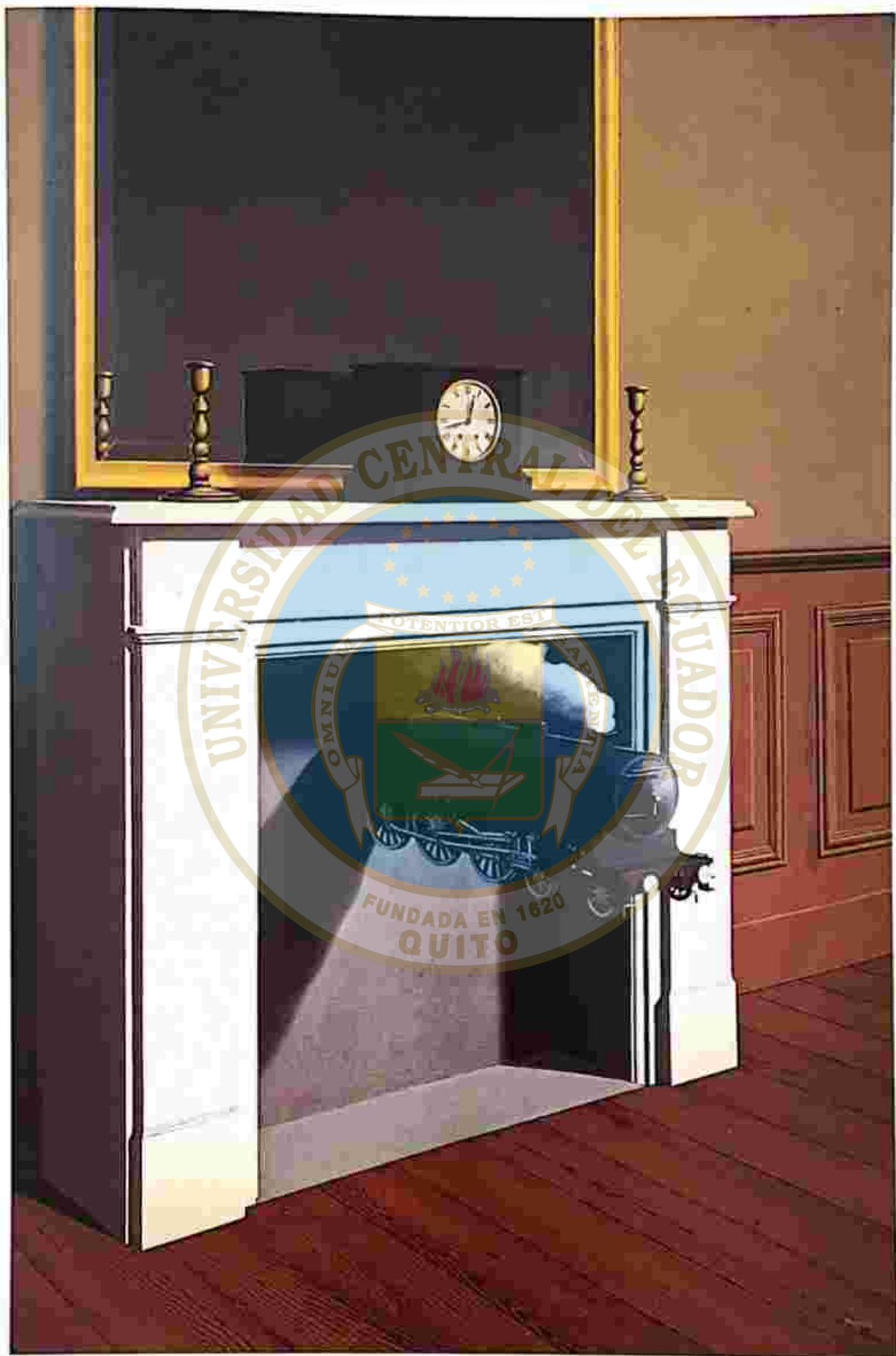
podría alterar el inquietante silencio del espacio ajeno y hostil. Además, el espectador tiene la extraña impresión de que la proporcionalmente pequeñísima locomotora, cuyo humo sale por la chimenea, encaja en este espacio. Su forma, caracterizada por la precisión técnica, presenta cierta afinidad con los restantes objetos y estructuras del mismo: el reloj negro, la chimenea clasicista, el sencillo marco del espejo y los modestos candeleros. Se trata de una realidad potenciada todavía más por el carácter enigmático del acontecimiento.

«Teatro dentro de la vida» fue el título que Magritte asignó a este fenómeno utilizando un texto suyo de 1928, en el que describía su pintura como un escenario donde se abolían las leyes naturales del tiempo y del espacio: «Una princesa atraviesa el muro, las frutas sobre la mesa representan pájaros, hay sombras no motivadas, tras las puertas abiertas no hay nada». Una atmósfera surrealista similar se impone también en el cuadro *La voz del silencio* de 1928. Esta obra está dividida en dos mitades. A la derecha se aprecia un confortable salón burgués con un sofá, un cuadro, una estantería y una planta, mientras que la parte izquierda de la pintura permanece sumergida en una oscuridad impenetrable. Se abre así una rendija a la Nada, por la que podemos lanzar una breve mirada a la penumbra de los miedos y peligros de la imaginación con una vaga sensación de amenaza y de desesperanza. De repente, la acogedora habitación de la parte derecha del cuadro no es más que una fachada detrás de la que se esconde algo monstruoso, como si fuera una máscara tras la cual nosotros mismos, temerosos, nos ocultáramos.

¿Cómo se puede vivir con estos enigmas que irrumpen de pronto en la existencia atravesando hasta las escenas más banales y que Magritte ha convertido en tema de su obra? En la concepción de Magritte, el artista fija su conciencia ante todo en la vida, no en el pensamiento como el filósofo, ni en el arte como el que se propone triunfar en el mundo artístico. El pintor surrealista no tiene más finalidad absoluta que la vida; el arte (medio mental) es un subproducto y sus cuadros ya no perturban la vida directa.



La voz del silencio, 1928



El imperio de las luces

Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm

Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

«La nada es la única gran maravilla del mundo.»

René Magritte

El imperio de las luces (*L'empire des lumières*), motivo pictórico que René Magritte desarrolló con numerosas variantes en la década de 1950, presenta un escenario tranquilo. En una plaza silenciosa se alza una casa con un farol encendido delante de ella, en primer plano hay un árbol. Las contraventanas de la casa están cerradas, excepto las de las dos ventanas del piso superior, en las que se ve luz. Todo es silencio. Los oscuros árboles que rodean la casa parecen velar la paz de la noche. Pero poco a poco se advierte que una grieta atraviesa la representación: sobre el edificio y por encima de los árboles se divisa un cielo diurno despejado y lleno de corderos. Es parte del cuadro y, sin embargo, actúa como un cuerpo extraño, como un mundo contrapuesto, pues la luz que irradia no llega a la escena del primer plano. El día y la noche se entrecrocán sin llegar a unirse. Forman parte de un mismo universo y, no obstante, son extraños entre sí, del mismo modo que los estados de vigilia y de sueño aparentemente nada tienen en común.



El imperio de las luces, 1953

Magritte estaba fascinado por esta relación de contrarios, como comentó en un texto sobre *El imperio de las luces*: «La concepción de un cuadro, es decir, la idea, no se visualiza en el mismo: es imposible ver una idea con los ojos. Lo que un cuadro representa es lo visible a los ojos, esto o las cosas que tenían necesidad de tal idea. Esas son también las cosas representadas en el cuadro *El imperio de las luces*. Mejor dicho, lo que aparece es un paisaje nocturno y por otro lado el cielo que podemos ver en un día despejado. El paisaje representa la noche y el cielo, el día. La evocación de la noche y el día tiene, creo yo, el poder de sorprendernos y fascinarnos. Designo este poder con el nombre de poesía. Si atribuyo a esta evocación tal poder es, sobre todo, porque siempre me han interesado el día y la noche, sin que jamás haya sentido preferencia por ninguno de los dos. Este fuerte interés personal por el día y la noche es un sentimiento de asombro y de admiración». Cabría añadir que se trata de un enigma sin solución, que, además de provocar irresistiblemente el interés de Magritte, el pintor del misterio, se situaba en el centro de la ideología surrealista.

André Breton, quien también habló de esta obra, subraya significativamente la estrecha vinculación entre la sombra y la luz: «Abordar el problema de qué es la luz desde la sombra y qué es la sombra desde la luz. En este cuadro se fuerzan tanto las ideas y convenciones por lo general aceptadas que quienes pasan rápidamente creen ver estrellas en el cielo durante el día» (1964). Frente a las «ideas y convenciones comúnmente aceptadas», desde el *Primer manifiesto* suscrito por Breton el surrealismo adopta nuevos puntos de vista. Se trata de concepciones que, en el ámbito de la creación, asignan más espacio a los procesos inconscientes que a la actuación racionalmente controlada. El mundo de imágenes y conceptos del sueño es un factor muy importante en la génesis de las obras surrealistas, aunque cada artista trabaje de una manera totalmente distinta esta «cantera de ideas».



Los aldeanos

Óleo y arena sobre lienzo, 80,5 x 64,5 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

«La mano del pintor ... vuela
... y, enamorada de su propio
movimiento, dibuja formas que
aparecen espontáneamente.

André Breton



n. 1896 en Balagny-sur-Thérain,
f. 1987 en París

Para sus amigos, que a principios de la década de 1920 se reunían con regularidad en su casa de la Rue Blomet de París —entre ellos estaban Antonin Artaud, Robert Desnos y Michel Leiris—, tenía una «clara conciencia de la ambigüedad inherente al ser humano». ¿Qué significa esta expresión en relación con las obras de Masson? Entendiendo la ambigüedad como falta de coherencia entre el pensamiento y la acción humanas, entre el sentir y el actuar, estos

dos conceptos yuxtapuestos, sin unión ni conexión, pueden aplicarse a una pintura que debe interpretarse en dos niveles.

Por una parte, la materialidad de los cuadros de Masson transporta sentimientos, estados de ánimo y una atmósfera específica y por otra, sobre este fondo aparece un dibujo lineal que, aunque parece abstracto, no deja de alumbrar figuras, objetos y cosas reconocibles. Aparentemente, estos elementos figurativos surgen de la misma línea, al margen del control consciente del artista. Se trataría de una definición abreviada del *dessin automatique* imaginado por Breton, una especie de dibujo automático que alumbraba imágenes *cuasisismográficas*, sustraídas al control racional del artista.

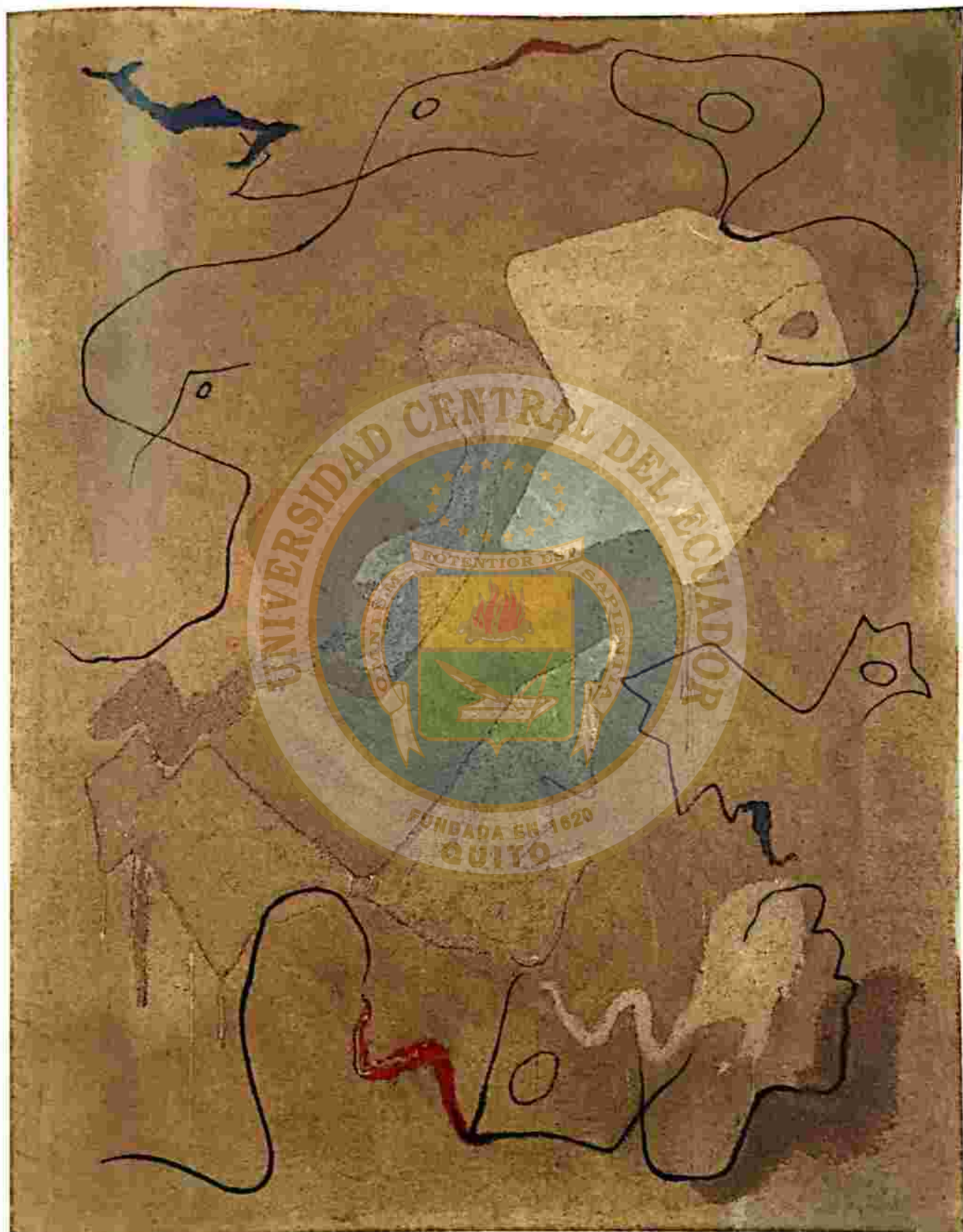
Los dibujos de André Masson calificados de *dessin automatique* (dibujo automático) presentan un tejido de líneas que inicialmente de hecho producen la impresión de una red formada casualmente. Sólo tras una visión más detenida se perciben formas susceptibles de ser nombradas como son, por ejemplo, las extremidades —pies y manos— del dibujo de 1925/1926 aquí reproducido, en cuyos espacios libres, se ven a su vez ojos, rostros y genitales. La impresión de un proceso creador no controlado y espontáneo se resuelve a favor

de una percepción de la representación que parece modificarse ante los ojos del espectador, a quien descubre toda una serie de aspectos siempre nuevos.

Tan decisiva al menos como la influencia del surrealismo en la obra de Masson fueron su precoz vocación artística, su formación académica y su interés por Nietzsche y la literatura y la mitología antiguas. Con esta pasión abordó Masson sus grandes temas: luchas, masacres, imágenes heroicas. Siempre se trata de representaciones de personas no conscientes de su destino, a las que la corriente de la vida arrastra sin posibilidad de defenderse, a merced de sus instintos. Lo mismo cabe decir de los protagonistas de *Los aldeanos* (*Les Villageois*), cuyo perfil, inscrito en su fondo arenoso, abarca todo su mundo vital. La línea que dibuja el ojo de la figura rural del centro del cuadro incluye también otros elementos de su entorno elegidos arbitrariamente: un gallo, cabezas de aves, un pie ancho que proyecta sombra, una marca plástica y roja que sugiere muerte y violencia. La existencia de los «aldeanos» está también marcada por los colores ocres y por la materialidad de la arena. Son parte de la naturaleza que los conforma; a partir de ella el artista los crea, sobre todo, gracias al recurso de cubrir el lienzo con arena.



Dibujo automático, 1925/1926



Año 44

Óleo sobre lienzo, 97 x 127 cm
 Berlín, New Nationalgalerie

«La pintura es un arte
 a caballo entre la arquitectura
 y los sueños.»

Mattà



n. 1911 en Santiago de Chile,
 f. 2002 en Civitavecchia

Mattà (Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren), que había trabajado en el taller del arquitecto Le Corbusier en París, se encontró con André Breton y su grupo en una fase relativamente tardía de la historia del surrealismo parisino. «Me encontré con ellos, de los que no sabía nada y por los que no tenía el menor interés. Pero vieron mis dibujos y me dijeron: "eres un surrealista"». Con estas palabras se refirió Mattà en una entrevista a su primer encuentro con un

Sociedad anónima). Marcel Duchamp dijo en 1946: «La primera y muy importante contribución de Mattà a la pintura surrealista fue su descubrimiento de ámbitos espaciales que hasta entonces no se habían explorado en el dominio del arte. Mattà siguió a los físicos modernos en su búsqueda de este espacio nuevo que, aunque representado en el lienzo, no podía confundirse con otra ilusión tridimensional».

Tampoco *Año 44* (*L'année 44*), obra de 1942, representa el espacio, sino que permite percibirlo. Transmite el sentimiento de un hombre rodeado por un espacio, que aquí se convierte en el eco de sus emociones. Para provocar tal impresión, Mattà combinó diversos efectos pictóricos: estructuras claras y construidas con dibujos dispuestas sobre fondos cambiantes en rojo y negro. Las zonas cromáticas desvaídas alternan con detalles precisos de elementos evocadores de fragmentos anatómicos que parecen reaccionar ante el espacio y dejarse marcar por él.

grupo de artistas que no sólo influyó decisivamente en su evolución hacia la pintura, sino que además le ayudó a articular los problemas intelectuales que le creaba su insatisfactoria aproximación a la arquitectura. «Por tanto la cuestión es: ¿cómo podemos conocer mejor el tipo de casa más apropiado para el cliente? En pocas palabras: ¿para quién construyo el edificio? [...] En lugar de dibujar casas, yo dibujaba la de cada uno en concreto. Puede usted llamarlo psicología. Yo quería saber cómo funcionaba el entendimiento humano. Así, empecé a pintar sin ser pintor. Jamás he estado en una academia. Ahora bien, ¿cómo representar las funciones psicológicas? Califiqué mis primeros cuadro de "morphologie psychologique" (morfología psicológica): morfología de la nostalgia, morfología del miedo, morfología del dolor [...] así son las cosas; en este caso nos faltan palabras...»

La obra pictórica de Mattà se caracteriza por representar al hombre en el espacio. Las figuras de este artista, que parecen desprovistas de su envoltura exterior y cuyos nervios y emociones se muestran al descubierto, se encuentran en un espacio que no ofrece apoyo ni protección y que nada tiene que ver con lo que llamamos casa, habitación o edificio. En un texto escrito para *Société anonyme*

Los dibujos más concretos de Mattà reflejan asimismo una actitud de absoluta entrega e indefensión. En la lámina *Los delitos*, entre estudios de movimiento, dinamismo y forma, aparecen parejas que recorren diversas escenas como si de una tira cómica se tratase. Se ven implicadas en situaciones de inspiración sexual, sádica o pornográfica en las que son víctimas más que verdaderos actores.



Los delitos, hacia 1942



Estrellas en los sexos de los caracoles

Óleo sobre lienzo, 129,5 x 97 cm

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



n. 1893 en Montroig (cerca de Barcelona), f. 1983 en Palma de Mallorca

otros, aparentemente sin conexión ninguna, animales monstruosos y angelicales, árboles con ojos y oídos, incluso un aldeano con barretina y fusil. El elemento unificador era una atmósfera situada íntegramente fuera de la percepción de la realidad. De hecho, los cuadros que Miró pintó en aquella época pueden calificarse de «visiones de ensueño», de obras en la que se abría un espacio para la cita con el mundo onírico, la poesía y la pintura. Las formas concretas de la pintura se disolvían en superficies nebulosas de color en las que los signos mágicos aparecían flotando y uniéndose con versos en una visión soñadora.

Estrellas en los sexos de los caracoles (*Etoiles en des sexes d'escargots*) no es sólo un título añadido a la representación, sino que los versos escritos están íntimamente relacionados con la composición pictórica. El texto se escribe en tres líneas sobre suaves espirales azules, cuyos dinamismo y matices cromáticos pueden evocar una lejana analogía con la concha de un caracol. La última letra de la palabra *escargot* (caracol), la *t* está dentro de un círculo rojo que aparece en el centro de la parte superior del cuadro. En el otro

A partir de 1924, Joan Miró tomó parte activa en las exposiciones y manifestaciones de los surrealistas; fue también entonces cuando empezó a practicar un cambio en su obra. Tras una fase inicial marcada por el cubismo y después de pintar algunos cuadros que podrían incluirse en el realismo mágico, Joan Miró empezó a cultivar un estilo que se proponía expresar los «destellos del alma». Pletórico de entusiasmo se entregó a una pintura en la que aparecían unos junto a

lado, una estrella fugaz atraviesa sus suaves curvas. En la parte inferior lo cruza una línea negra, que recoge varias de las formas blandas y difusas de la mitad inferior de la superficie pictórica. Por su peculiar contenido y por su irregular grafía, el texto recuerda el proceso de la *écriture automatique*; de este modo, con sus cambios entre lo blando y lo duro, entre lo preciso y lo difuso, evoca la indefinible percepción correspondiente al sueño: la vaga sensación de los fenómenos irracionales.

Por su parte, el cuadro *Foto - Este es el color de mis sueños*, pintado el mismo año, plantea la discrepancia entre la racionalidad y el sueño de un modo totalmente diferente. También en este caso se trata de un «cuadro de escritura», de una obra en la que el texto es un elemento constitutivo de la composición. Concienzudamente, Miró trazó esta vez las letras negras sobre el lienzo claro. Una nube vaporosa y azul ilustra la frase y da pie a una serie casi interminable de preguntas: ¿Tienen color los sueños? ¿Pueden fotografiarse? ¿Qué hay tras la nube azul? ¿O se trata simplemente de la broma de un alumno aburrido a quien se le ha ocurrido un comentario y lo escribe bajo una mancha de tinta?



Foto - Este es el color de mis sueños, 1925



collage

Carbón sobre papel, cartón alquitranado, papel pintado, 99 x 69,5 cm
Münich, Pinakothek der Moderne, Sammlung Anette und Udo Brandhorst

«más importante que la obra de arte en sí es su efecto. El arte puede perderse, una cuadro puede destruirse. Lo que cuenta es la simiente.»

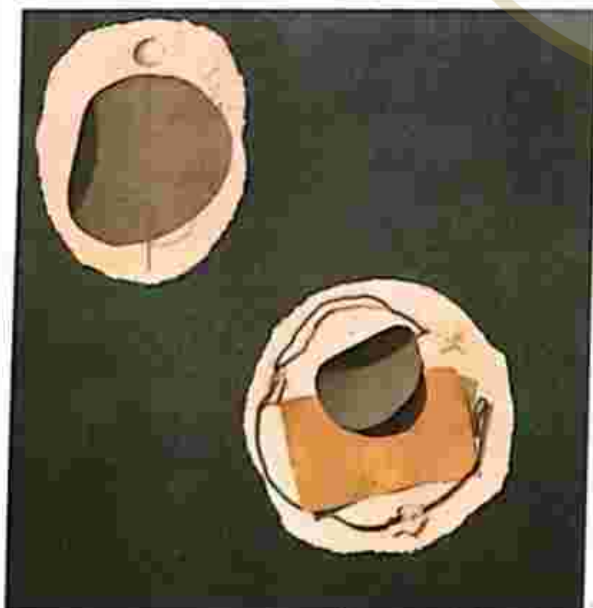
Joan Miró

A partir de 1926, Joan Miró tomó parte activa en muchos campos ajenos a la pintura. Realizó decorados, trabajó en objetos formados por los elementos y los materiales más diversos y finalmente, creó una serie de *collages* entre los que, sin duda alguna, destaca la muestra aquí presentada. Aunque en su pintura ya se habían registrado un lenguaje formal lapidario y la restricción a unas pocas formas abstractas en pardo, blanco y negro, el *Collage* de 1928 combina la simplicidad de la forma con una pobreza de materiales que llega a resultar escandalosa sobre un fondo claro y ovalado enmarcado por cartón alquitranado negro aparecen en forma de reja gruesas vigas de papel aceitado y un viejo papel pintado. Si sobre esta composición compacta no serpentease el dibujo grácil y delicioso de una bailarina, la obra resultaría sombría y pesada. Pero tal como es, aparece como un juego refinado con las condiciones del cuadro. En efecto, el dibujo se extiende sobre la reja como un

tejido suave; el fondo del cuadro propiamente dicho está clavado y vacío. La bastedad del material se sublima en la fragilidad y en la elegancia del trazo, que se confirma como un objeto del cuadro. El cuerpo de la bailarina parece cubierto por una zona de sombra y la materialidad de los elementos del *collage* se disuelve en valores de atmósfera. Este efecto paradójico otorga más relevancia a las palabras de Louis Aragon, poeta y amigo de Miró, sobre sus *collages* surrealistas: «Independientemente de lo que sea y por fugaz que pueda parecer, todo sirve a este pintor para expresarse; tanto más cuanto menos valor tenga y menos encaje en su entorno».

Otros *collages*, por el contrario, juegan menos con la cotidianidad y la banalidad de los materiales empleados que con el efecto poético originado por el choque de diferentes planos de la realidad. En una obra similar de Miró de 1929 aparecen cuatro formas circulares de diferentes papeles en beis, pardo y blanco sobre un fondo claro, un universo agitado que incorpora estos elementos «más pesados» integrándolos en el movimiento circular.

Diversas formas dibujadas dan vida al espacio del cuadro con su dinamismo: en el centro, un sombrero puntiagudo girando alrededor de un bastón; debajo, una flecha cruzando el cuadro de izquierda a derecha; en la parte izquierda, dos esferas parecidas a planetas y, finalmente, en la parte superior derecha, una pluma pequeña suspendida en el aire. También produce impresión de ligereza, casi de ingravidez la línea transversal que el pintor traza sobre la hoja, y, por tanto, sobre toda la composición. Con las puntas en forma de hilos sujetas en ella parece balancearse con el viento y recoge una vez más el motivo del movimiento. No obstante, podría interpretarse el dibujo trazado sobre la hoja como una especie de costura que une los diferentes elementos de la composición con un guiño irónico.



Papier collé, 1929



Mujer

Pastel, 109 x 73 cm

Propiedad privada

«Para mí, la forma nunca es algo abstracto, siempre es una señal de algo.... para mí, la forma nunca es una finalidad en sí misma.»

Joan Miró

Desde 1934 y coincidiendo con el comienzo del período «salvaje» de su obra, la representación de la figura humana en Joan Miró se caracteriza por una crueldad y una desesperación que generalmente se relacionan con la situación histórica, que presagiaba la Europa fascista y la Segunda Guerra Mundial. Pero a la vez parece expresarse una visión de la mujer claramente misógina, una perspectiva caricaturesca y deformadora que da lugar a figuras equiparables a las criaturas femeninas que por las mismas fechas aparecen en los cuadros de Picasso.

Miró, que en esta fase de su obra pintó muchos de sus cuadros al pastel sobre papel de arcilla blando, no sólo sometió sus figuras a la misma metamorfosis cruel que Picasso, sino que además acentuó su deformidad con colores estridentes, cuya encendida intensidad se subrayaba mediante la técnica del pastel. El cuerpo de la mujer contemplada se representa blando y poco

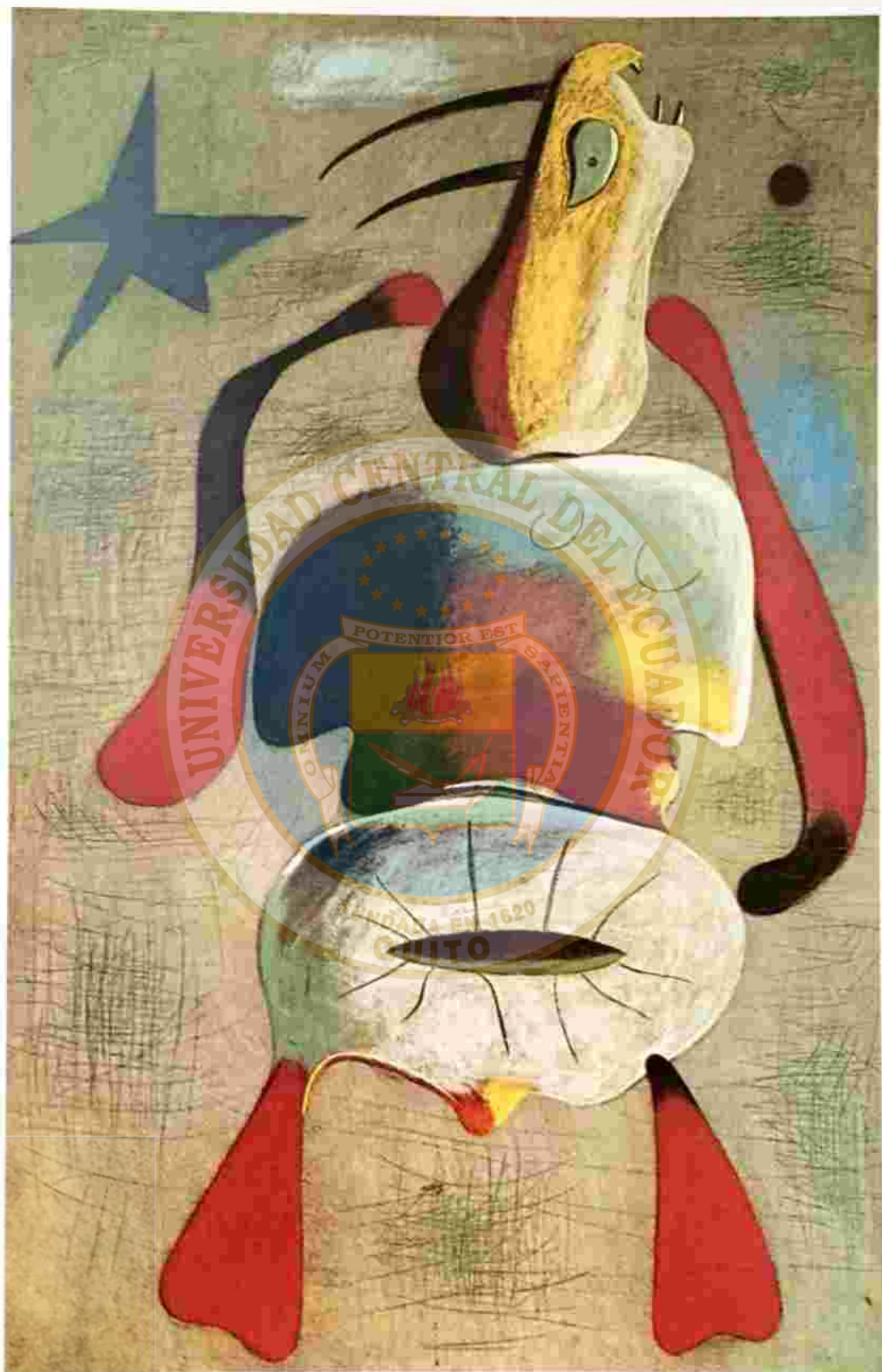
consistente excepto por el firme eje horizontal en el que a derecha e izquierda se sujetan las manos, que parecen garras. Por su materialidad y su forma el eje se asemeja a las formas óseas utilizadas por Picasso para los cuerpos de sus *Bañistas* a principios de la década de 1930. También es similar la cabeza, minúscula en relación con el cuerpo, aunque los colores de la criatura de Miró hacen pensar en un pájaro. No obstante, es posible que se trate también de un insecto enorme con antenas que evoca una mantis religiosa, el ortóptero horrible devorador del macho tras el apareamiento, que tanto fascinaba a los surrealistas. La *Mujer (Femme)* mironiana es también una seductora de funestas consecuencias. Aunque deforme, su amplio cuerpo ejerce una atracción intensa y envía señales a las que aparentemente el hombre no puede resistirse: senos y pubis, curvas de la cadera y abertura amplia de un cuerpo, eso sí, rectangular, todo lo cual ofusca la mirada e impide advertir los peligrosos atractivos de la figura.

Si la mujer mironiana de 1935 es angustiosa y obsesiva, la imagen de la *Mujer desnuda subiendo la escalera* en el dibujo a lápiz de 1937 resulta en verdad caricaturesca. Sobre un cuerpo de proporciones más o menos regulares, aunque poco atractivo, aparece una cabeza calva con una nariz enorme y además, cargada con peso. La mujer desnuda sube una escalera y con su postura artificial recuerda difusamente los desnudos académicos. No obstante, la fémina de Miró carece totalmente de belleza y de idealización. Lo único que retiene son sus atributos sexuales.

Si la concepción extremadamente negativa que Picasso tiene de la mujer a principios de la década de 1930 se explica por sus temáticas relaciones con Olga, su primera esposa, en Miró no hay ningún tipo de motivos biográficos. «La palabra "amor", no así el "acuerdo", es una idea abstracta —dijo el propio artista en 1977 en una entrevista con Georges Rallard refiriéndose a la relación entre los sexos— pero la palabra "enamorado", eso sí, los enamorados son formas que luchan, que se desquiebran mutuamente. Ahora bien, desconfío instintivamente de las ideas abstractas.»



Mujer desnuda subiendo la escalera,
1937



Juego de desayuno de piel

Taza, platillo y cuchara recubiertos de piel, altura 7 cm
Nueva York, The Museum of Modern Art, Purchase. 130.1946.a-c

«La libertad no se concede.
uno tiene que tomársela.»

Meret Oppenheim



n. 1913 en Berlín, f. 1985 en Basilea

Meret Oppenheim tenía dieciocho años cuando marchó a París en 1932 para ser artista. Por su amistad con Hans Arp y Alberto Giacometti entró en contacto poco después con los surrealistas del círculo de André Breton, quienes la invitaron a tomar parte en sus exposiciones colectivas.

Así, y también a raíz de su breve relación amorosa con Max Ernst en 1934, se vio integrada en el grupo de poetas, pensadores y artistas que man-

idea de un extrañamiento de los objetos y de su consiguiente distanciamiento de la realidad se realiza en *Juego de desayuno de piel* de una manera tal que provoca el efecto absurdo y de sorpresa buscado por los surrealistas.

Como lo hizo con el título, en sus diversas referencias a la génesis de *Juego de desayuno de piel*, Oppenheim pretendió supuestamente banalizar la obra y, por tanto, debilitarla respecto de sus efectos misteriosos y al mismo tiempo populares. La artista situaba las raíces de su obra en una conversación con Picasso, a quien conoció casualmente en un café, muy importante este último como lugar del encuentro al que se refiere directamente *Juego de desayuno de piel*. En efecto, para los surrealistas el café no sólo significaba convivencia social y continuación de la tradición bohemia, sino también la manera ideal de «conjurarse» y de trabajar colectivamente.

tenían en su arte posiciones próximas al surrealismo. Es indudable su adscripción al grupo hasta 1935; después, a partir de la creación de la obra que representa la verdadera vinculación de Oppenheim con el surrealismo, sus relaciones con el grupo fueron menos estrechas. *Juego de desayuno de piel* (*Déjeuner en fourrure*), presente en 1936 en la «Exposición surrealista de objetos» junto a otras obras suyas, encontró un eco muy positivo entre los miembros del movimiento. El título, que hace referencia a la taza y a la cuchara envueltas en piel, es de André Breton y parodia el famoso cuadro de Manet *Desayuno en la hierba*. Oppenheim había nombrado a sus objetos simplemente *Taza, platillo y cuchara forrados de piel*.

La alta valoración que *Juego de desayuno de piel* alcanzó entre los surrealistas se debió probablemente, entre otras cosas, a que con su objeto, Oppenheim consiguió traducir en arte las concepciones teóricas de los surrealistas. En su ensayo *Crise de l'objet* (Crisis del objeto), publicado poco después de la exposición de objetos de la galería Ratton, André Breton resumió el subversivo cambio de funcionalidad de los objetos de uso y su transformación en enigmas, que él proponía, hablando de «acosar el animal rabioso del uso». La

En la exposición, también célebre, «Arte fantástico, Dadá, Surrealismo», organizada en el invierno de 1936/1937 en el Museum of Modern Art de Nueva York, *Juego de desayuno de piel* tuvo, tal vez, una repercusión mayor que en la anterior «Exposición surrealista de objetos» de París. Alfred H. Barr, que organizó la muestra de Nueva York en colaboración con los surrealistas y que a término de la misma adquirió la obra por encargo del Museum of Modern Art, escribió sobre ella: «Pocas obras de arte han estimulado tanto en los últimos años la fantasía del pueblo como el objeto surrealista de Meret Oppenheim, la taza envuelta en piel, el platillo y la cuchara. Como la famosa metáfora de Lautréamont, el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección, y los rejos blandos de Dalí, la taza envuelta en piel hace real de una manera concreta la inverosimilitud más extravagante. La tensión y excitación que produjo este objeto en decenas de miles de norteamericanos se tradujeron en ataques de rabia, carcajadas, hastío y éxtasis».

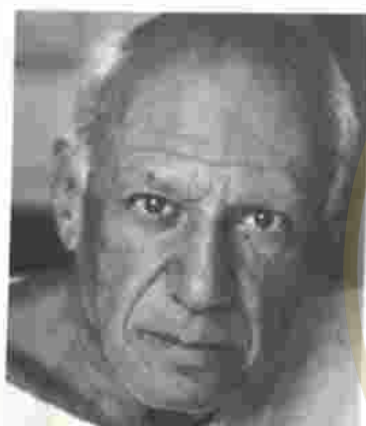


composición con guante

Arena, guante, cartón y plantas sobre lienzo en la parte posterior de un marco trapezoidal montado en lienzo, 27,5 x 35,5 cm
París, Musée Picasso

«El arte quita el polvo a lo cotidiano del alma.»

Pablo Picasso



n. 1881 en Málaga, f. 1973 en Mougins (cerca de Cannes)

Durante su fase de orientación surrealista, la obra de Pablo Picasso presenta transgresiones de los límites en todos los planos: el cuerpo humano se convierte en un esqueleto de piedra y el rostro de la joven amante del pintor aparece como un armazón de alambre. No sólo sufre metamorfosis inesperadas la materialidad de lo representado, también se vuelven fluidas las transiciones entre los mismos medios de representación: la

pintura imita a la plástica, la escultura se constituye a partir de las cosas cotidianas, el dibujo y el grafismo simulan las más diversas estructuras de superficies y operan con una ingente variedad de medios técnicos. La superficie de ataque efectiva de todos estos experimentos y transformaciones es el cuadro sobre madera tradicional con su carácter ilusorio y su función de representación. Se fuerzan las unidades estilística y formal de la obra de arte, y los hábitos visuales convencionales cambian, de modo que el espectador tiene que enfrentarse a su creación de una manera nueva y más directa.

Son muy pocas las obras que cuestionan estas premisas tan directamente como los relieves con recubrimiento de arena que Picasso creó en 1930 y de los que forma parte *Composición con guante* (*Composition au gant*). En este caso, el artista dio la vuelta al lienzo y dispuso los distintos elementos de su relieve en la cavidad cercada por el marco trapezoidal. No obstante, también esta vez se transgreden los límites: un guante repleto que parece una mano y un trozo de tejido similar a un manojo de algas desbordan el margen y completan una fisonomía peculiar en el centro. Esta máscara recordada en cartón consistente se corresponde con los rostros pintados

por Picasso en esta etapa de su producción; las aberturas de la boca, los ojos y la nariz no se ordenan simétricamente a la manera habitual, sino que se yuxtaponen de un modo en apariencia arbitrario. Se transmite una vaga idea del rostro, del cuerpo y de la presencia humana que al mismo tiempo se traslada a gran distancia recubriendo la representación con una capa de arena gris. Este revestimiento, que parece de ceniza, hace que el relieve produzca la impresión de ser un hallazgo arqueológico, un vestigio de épocas pasadas que llevaba mucho tiempo sepultado, un fragmento recuperado de las cenizas de Pompeya.

También los efectos producidos por *Composición con mariposa* descansan en los signos de la decadencia: la hoja seca, cuya afiligranada estructura se concibe en procaso de disolución, y la mariposa, cuya fragilidad se expresa con singular intensidad en su inmovilidad, aparecen flanqueadas por figuritas hechas de cordones, tejido, un tornillo y cerillas. También aquí la composición —exceptuadas la hoja y la mariposa— se caracteriza por un revestimiento unificador y al mismo tiempo alienante; una capa lechosa de pintura que aparentemente se lleva las cosas consigo tras arrebatárselas al flujo del tiempo y reunir las.



Composición con mariposa, 1932



Mujer en sillón rojo

Óleo sobre lienzo, 130,2 x 97 cm
París, Musée Picasso

«Pinto las cosas
como las pienso,
no cómo las veo.»

Pablo Picasso

Es muy difícil reconocer una figura humana en *Mujer en sillón rojo* (*Femme au fauteuil rouge*); sólo la composición, la aglomeración de un sillón con varias figuras amorfas dispuestas encima, permite asociar la obra con un retrato. No obstante, en el contexto de los esbozos, dibujos, esculturas y cuadros de Pablo Picasso de la misma época, *Mujer en sillón rojo* no sólo se explica como parte de un proceso de evolución estilística en la obra del artista centrado en el tema de las relaciones recíprocas entre la pintura y la escultura, sino que constituye el punto final de una serie de retratos de Marie-Thérèse Walter realizada por el pintor en el espacio de pocos días.

El 14 de enero de 1932 creó el primer cuadro de su joven amada, que aparece graciosamente sentada en un sillón con la cabeza hacia atrás. Picasso construyó su retrato, que le sirvió de base para pintar el 26 de enero una obra de carácter totalmente distinto, que puede considerarse, a su vez, el anteproyecto de *Mujer en sillón*

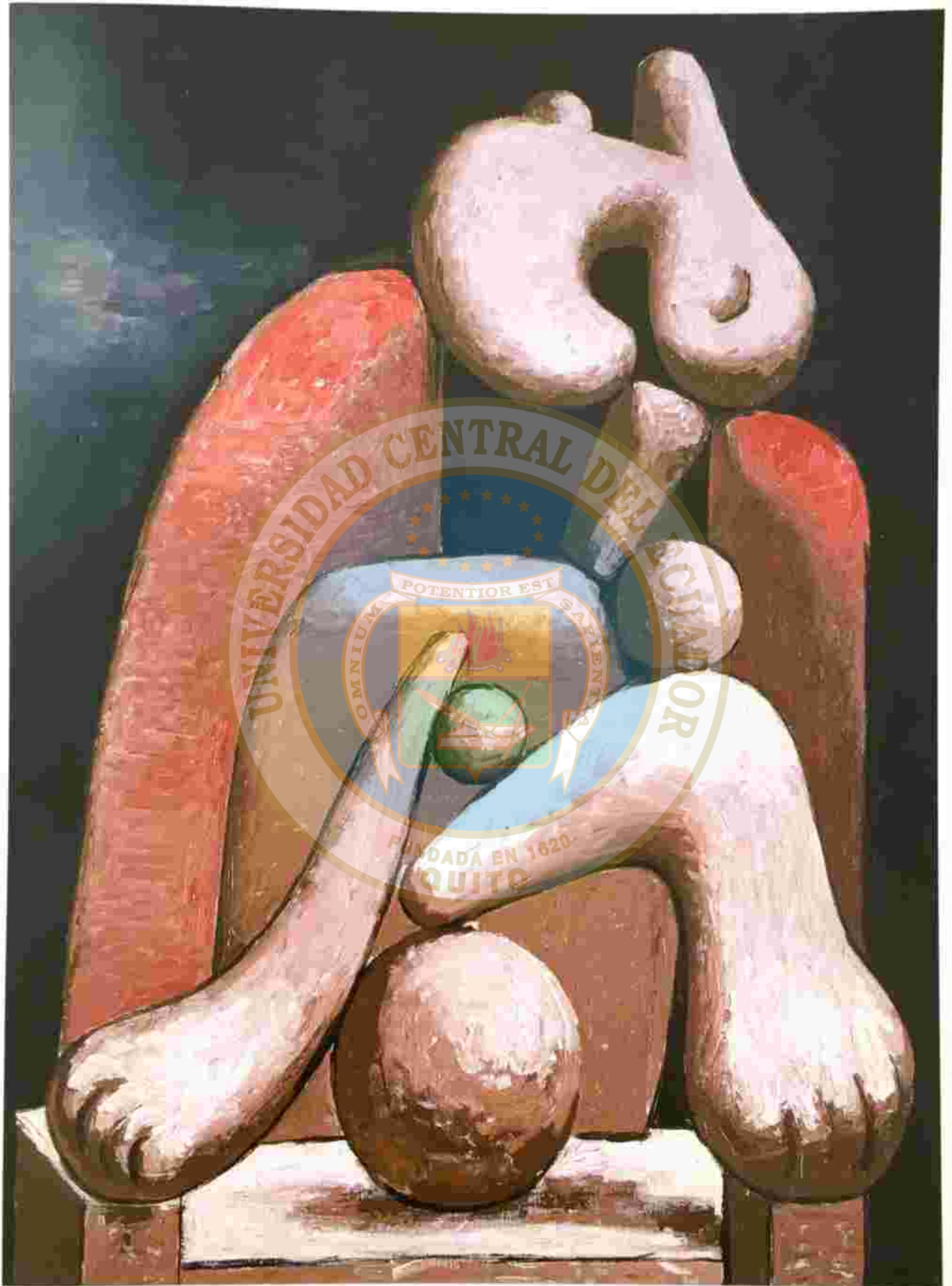
rojo, utilizando suaves líneas decorativas dispuestas en el lienzo a modo de ornamento. El pintor transformó las diversas partes del cuerpo de la joven mujer —cabeza, brazos, cuello, pechos y vientre— en elementos abstractos y plásticos que, reflejando la estructura básica del anterior retrato, se acoplan en un esqueleto extraño.

Tras la fase marcadamente clasicista de principios de la década de 1920, en la que Picasso experimentó con las formas tradicionales de la imagen y con los temas clásicos, a partir de 1926 se observa en su obra una tendencia absolutamente nueva. La equilibrada belleza de sus figuras sufre una metamorfosis y evoluciona gradualmente hasta dar lugar a cuerpos monstruosos, deformes y fragmentarios como los que aparecen en la serie *Bañistas del verano* de 1927, para cuya corporalidad Picasso recurrió a dos modos de representación diferentes. Por un lado pintó cuadros en los cuales los cuerpos parecen incrustarse en la superficie, como si las diferentes partes no perteneciesen a un todo plástico y orgánico, sino que se alineasen sucesivamente. Por otra parte, Picasso desarrolló formas marcadamente plásticas, las cuales, sin embargo, se unían en un todo desproporcionado y hasta muy deformado en muchos casos.

Esta tendencia, observable también en la escultura picasiana, se une en la pintura con una materialidad extraordinariamente sugestiva que produce la impresión de suave sensualidad, aunque en otros casos simula una materia dura, como piedras o huesos. Picasso experimenta con el cuerpo y además de integrar en su representación ideas analíticas relacionadas con su estructura interna, trata de expresar —y aquí radica el carácter específicamente surrealista de sus cuadros de aquella época— sensaciones, deseos y proyecciones vinculados al cuerpo femenino y sobre todo, a su irradiación sexual.



Mujer dormida, 1932



corrida

Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm

Propiedad privada

**«si sólo existiese una verdad,
sería imposible pintar cien
cuadros sobre el mismo tema.»**

Pablo Picasso

En 1934, Pablo Picasso abordó la corrida en trabajos que van desde una visión poco menos que naturalista hasta la extrema estilización del tema, sin que quepa interpretar sus obras como una descripción directa de las corridas de toros. Responden más bien a un punto de partida alegórico, a una visión mítica que se refleja también en los poemas escritos por el pintor en aquella época. Picasso entiende la corrida de toros como un sacrificio ritual y lo sitúa al mismo nivel que el culto de Mitra o la Crucifixión. Asimismo todas sus imágenes pictóricas encuentran su expresión en la única surrealista del pintor: «Cuando el toro abre con su cuerno la puerta del vientre del caballo» (15 de noviembre de 1935), «el caballo se destripa para que las flores doblen la plaza que estalla ante la arena de los relojes» (18 de abril de 1935). Picasso señala asimismo «el dolor en mayúsculas existente alrededor de la plaza» (7 de noviembre de 1935), «el fino y delicado festín de la muerte» (20 de enero de 1936). La corrida de toros revela un misterio que debe descifrarse en las entrañas del caballo y es una comunión: «El hedor y el horror de las entrañas reventadas entre las manos asesinas, brota la sangre sobre el vien-

tre del caballo y comienza la misa...», el deseo erótico de todo un pueblo que hurga en las entrañas y busca con sus manos el corazón que se apaga con la vida del toro» (7 de noviembre de 1935).

También en *Corrida*, cuadro de 1934, predominan ideas y sentimientos opuestos: la brutalidad incontrolada y la estilización deliberada, la crueldad de la naturaleza y su sublimación en la belleza del arte. Colores fuertes —blanco, negro, amarillo, rojo y verde— chocan entre sí en la lucha entre el caballo y el toro. El drama culmina en el vientre abierto del caballo, una enorme herida sangrante en el centro del cuadro. Alrededor de ella se retuercen los cuerpos de los dos animales; la forma oscura y pesada del toro representa el mal, en tanto que el cuerpo blanco del caballo expresa la inocencia. Esta distribución de funciones reaparece en todas las representaciones picassianas con el toro y el caballo como protagonistas, y se observa todavía mejor en el dibujo *Toro y caballo* realizado un año después que el cuadro. El toro, cuya cabeza presenta rasgos antropomórficos, destripa al caballo, en cuyo vientre abierto planta sus dos patas delanteras. Mientras Picasso dibujó con absoluta precisión y detalle la fisonomía del toro y su expresión de furor ilimitado, se limitó simplemente a señalar el perfil del caballo, degradándolo así a la condición de víctima anónima.

En este contexto, el caballo y el toro no sólo representan la víctima y el verdugo, sino también la mujer y el hombre y, en definitiva, la inocencia y la maldad, antítesis sobre las cuales construirá Picasso *Guernica*, su obra capital. En este cuadro monumental, pintado bajo la impresión que le produjo el brutal bombardeo de la pequeña ciudad de Guernica, uno de los últimos centros de la resistencia republicana, también se presentan el caballo y el toro como figuras centrales; en este caso el toro aparece simplemente como la criatura perversa e indómita.



Toro y caballo, 1935



Mujer con follaje

Escayola, 39,5 x 21,5 x 26,5 cm

Propiedad privada

En la obra de Pablo Picasso, el período surrealista se caracteriza por mostrar un interés muy fuerte por la literatura y la escultura. En 1930, el artista compró el castillo Boisgeloup, cerca de Gisors, en el departamento del Eure, donde pudo disponer de amplias salas para sus trabajos escultóricos. Las fotografías tomadas aquellos años permiten descubrir la atmósfera mágica y surrealista que dominaba en el taller, donde se recogía material plástico —piezas de hierro, utensilios de cocina, objetos de uso cotidiano— para integrarlo, con las esculturas ya terminadas colocadas al lado, en una «obra de arte total» sorprendente, formada por los elementos más heterogéneos.

La estatuilla *Mujer con follaje* (*Femme au feuillage*) refleja la diversidad de los materiales utilizados por Picasso en su escultura y su carácter de collage surrealista. Destacan sobre todo dos elementos heterogéneos: la rama con hojas que la mujer sostiene en su mano derecha y la caja rectangular que Picasso coloca como rostro.

Precisamente este objeto de uso cotidiano, que lleva como una máscara, dota a la mujer de un profundo dramatismo. Es portavoz de poderes extraños, vidente como Casandra quien, a pesar de conocer el futuro, no puede evitar la desgracia inminente. Los gestos ampulosos y retóricos de la representada y su vestido, largo y con pliegues, cuya estirfuctura se crea comprimiendo cartón ondulado, refuerzan estas asociaciones

con la Antigüedad. También el relieve extraordinariamente realista de las hojas es efecto de este procedimiento del labrado. Como el ramo de palma o las hojas de laurel, son portadoras de símbolos cuya significación concreta resulta indescifrable. En efecto, desconocemos la identidad de la mujer del follaje y el mito y la tragedia con que debe relacionarse, de modo que sus palabras son incomprensibles y sus gestos, vacíos. Por su falta de contenido, lo imponente de su presencia quedará en cualquier momento a merced de lo ridículo.

Cuatro años antes, en 1930, Picasso había creado en *Cabeza de mujer*, una figura femenina que presenta un aspecto ridículo de un modo totalmente diferente. También en este caso se trataba de un collage, de la combinación de los objetos más diversos cuya función y significación originarias seguían siendo reconocibles, aunque producían un efecto distinto y absolutamente inesperado en el nuevo conjunto. Soldadas entre sí, las diversas piezas de hierro, entre las cuales puede reconocerse una centrifugadora de lechuga, conforman la imagen de una figura a la vez monstruosa y agresiva, cuyo carácter ridículo deja un resabio de trivialidad. La disolución y el desmembramiento de la figura humana y su evidente recomposición con recambios procedentes del mundo material alumbró un campo amplio e inexplorado para las proyecciones mentales que, paralelamente a la desintegración de la forma exterior, se mueven en el ámbito de lo irracional y de lo visionario.

**«El arte es una mentira
que nos permite reconocer
la verdad.»**

Pablo Picasso



Cabeza de mujer, 1929/1930



El violín de Ingres

Papel gelatinado de plata, retocado con lápiz y tinta china, 31 x 24,7 cm
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

«Fotografío las cosas que
no quiero pintar, cosas
que de por sí existen.»

Man Ray



n. 1890 en Filadelfia.
f. 1976 en París

Man Ray fue uno de los fundadores del dadaísmo en Estados Unidos y se unió a los surrealistas en París, a donde llegó en el verano de 1921. Primero se dedicó como fotógrafo a inmortalizar a sus colegas y amigos en retratos a los que sus efectos de luz especiales dotaban de una atmósfera mágica. Por mediación de Jean Cocteau se convirtió en el fotógrafo oficial de las personalidades intelectuales y artísticas más destacadas. Retrató, entre

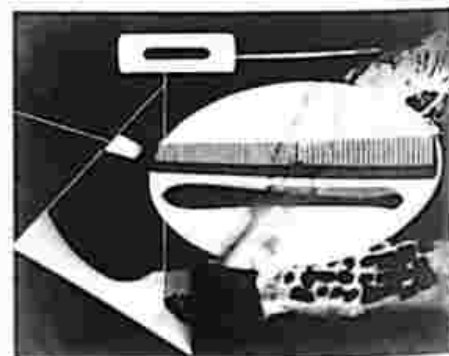
objeto envuelto y alado, mientras que el título de *El violín de Ingres* (*Le violon d'Ingres*) hace referencia a las dos aberturas que Man Ray dibujó en la toma de un desnudo femenino de espaldas. Man Ray da a las formas redondas de la joven el sentido del cuerpo sonoro de un instrumento, alumbrando al mismo tiempo toda una cadena de asociaciones condicionada, y no en último término precisamente, por el título de la obra.

Es inevitable pensar en la importancia de los instrumentos de cuerda para los cubistas, quienes en sus naturalezas muertas incluían mandolinas, violines y guitarras. No obstante, en estos estudios analíticos del espacio, los instrumentos eran simplemente material muerto, sin ningún efecto sensual, en tanto que Man Ray dota a su fotografía de una especial capacidad erótica, como lo subraya la referencia al pintor clasicista Jean Auguste Dominique Ingres, cuyo famoso desnudo de espaldas *Baño turco* irradia sensualidad precisamente por la absurda precisión de su perfil. En su fotografía, Man Ray recoge a través del turbante de la modelo el ambiente oriental pretendido por Ingres, aunque ironiza sobre la excesivamente fría atmósfera erótica de sus escenas orientales. El título de *El violín de Ingres* evoca la larga tradición de la ejecución musical como alegoría del juego amoroso, aunque desde la perspectiva de Man Ray el instrumento está en este caso directamente a disposición del solista.

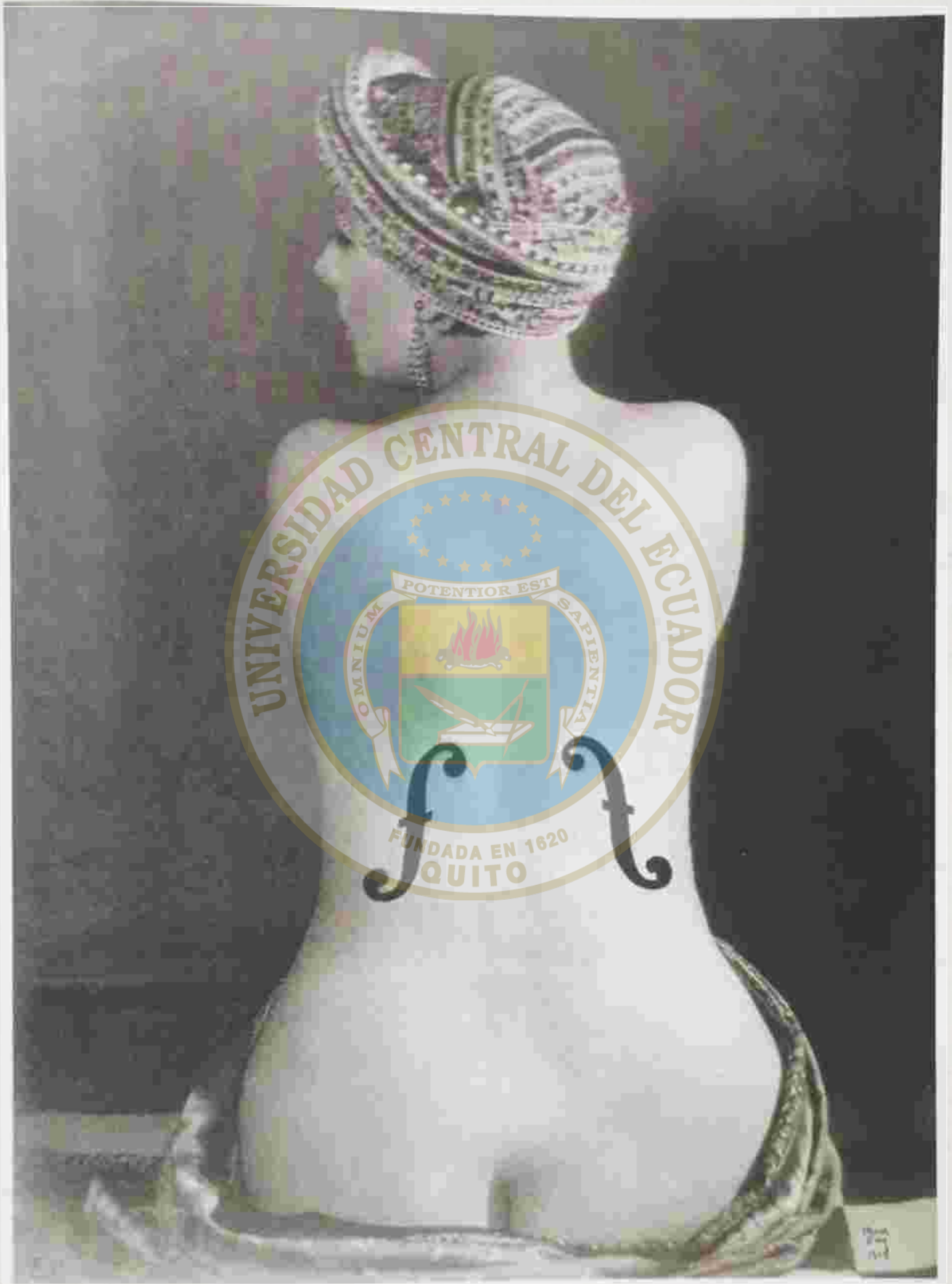
otros, a Gertrude Stein, Constantin Brancusi y Marcel Proust. A raíz de su traslado a la Rue Campagne-Première, donde también residía su colega Eugène Atget, Man Ray descubrió una especie de fotografía *ready made*, procedimiento de producción de imágenes de la realidad a través de los mismos objetos, sin intervención del artista e incluso sin cámara. Man Ray expuso por primera vez sus rayografías, consistentes en impresiones de un objeto sobre un papel fotosensible, en la primavera de 1922.

La rayografía con su objeto —éste sólo dejaba su impresión— se limitaba a ser un efecto de la propia luz. Aparentemente era una obra casual que se creaba a sí misma. Era una imagen de la inversión y del extrañamiento, concepto que respondía de una manera ideal a la ideología surrealista. Así, entre las primeras publicaciones de ese nuevo procedimiento fotográfico estaba una carpeta con doce rayogramas de Man Ray que acompañaban el texto de Tristán Tzara *Les champs délicieux* (Campos deliciosos).

Por el contrario, el efecto de extrañamiento de otras fotografías de Man Ray tenía su origen en el juego recíproco entre la imagen y el título. *El enigma de Isidore Ducasse* es la fotografía de un



Champs délicieux, 1922



El jardín sombrío

Óleo sobre lienzo, 91,4 x 71,1 cm

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



n. 1900 en París,
f. 1955 en Woolbury (EE.UU.)

Yves Tanguy descubrió su vocación de pintor a los veintidós años. En París vio desde la plataforma de un autobús dos cuadros de Giorgio de Chirico, entre ellos *El cerebro del niño*, que estaban expuestos en el escaparate de la casa de objetos de arte Paul Guillaume de la Rue de la Boétie. Poco después de esta experiencia empezó a realizar acuarelas y a pintar, aunque, sin someterse a un aprendizaje sistemático. Artísticamente, Tanguy fue un autodi-

Las superficies, brillantes por la humedad, de estas figuras y la impresión de lo blando y moldeable recuerdan a Dalí, en cuyos cuadros de miembros del cuerpo sin huesos se inspiró probablemente Tanguy. *El jardín sombrío* (*Le jardin sombre*) está también poblado por seres sin rostro, que, sin embargo, parecen demasiado móviles para dejarse reducir a las piedras de una costa bretona, de donde era el artista. Los elementos, fálcos en su gran mayoría, conforman una tropa que irrumpe desde la izquierda en las ordenadas estructuras del cuadro y las altera. En el caso de esta estructura se trata de líneas onduladas trazadas de forma mecánica que dan lugar a una superficie del mar intensamente oscura y terminan en un cielo turquesa desarrollado en forma de bandas.

Aunque estas estructuras trasladadas al lienzo mediante diversas técnicas evoquen circunstancias reales —cielo y mar—, lo artificial de su aparición es justo la condición que hace posible la atmósfera específica y amenazadoramente extraña que domina la obra. Tanguy nos invita a dirigir la mirada a un universo muy alejado del mundo real, que no admite ni los guiños poéticos de Miró ni las pesadillas concretas de Dalí.

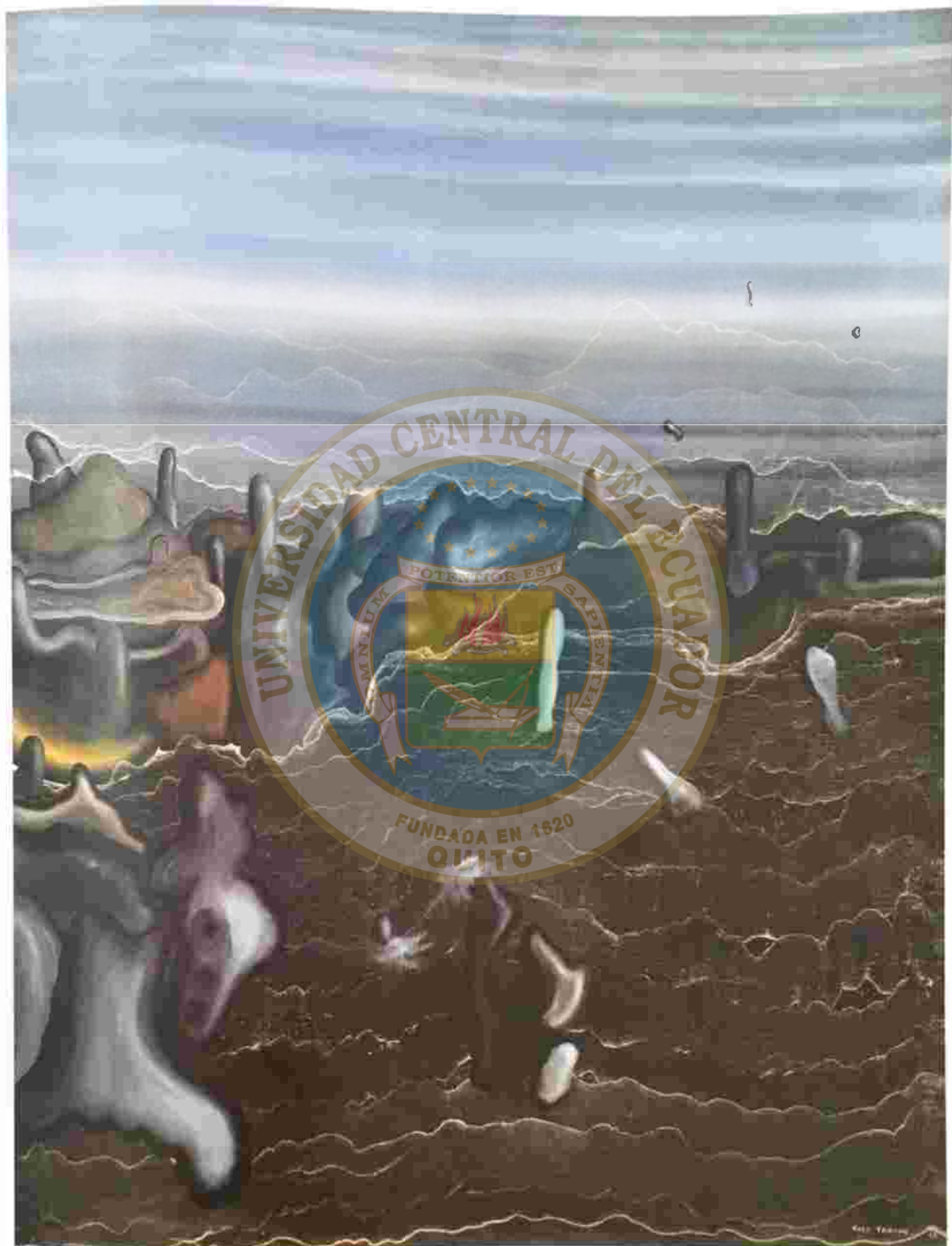
dacto puro y desarrolló su estilo y su técnica a través del trato con otros artistas; en este caso, las obras de Giorgio de Chirico y de Max Ernst tuvieron especial importancia en su primera época.

No obstante, también fue importante su relación con el grupo surrealista, al que permaneció fiel, sobre todo a André Breton, hasta su marcha a Estados Unidos en 1939. Fue amigo íntimo de Jacques Prévert y de Marcel Duhamel, y vivió con ellos en una pequeña nave de la Rue du Château, en la que se reunían con regularidad muchos surrealistas a principios de la década de 1920, entre otras cosas para dedicarse al juego del *cadavre exquis*.

Los primeros cuadros de Tanguy incorporan motivos de De Chirico y de Ernst, los cuales, sin embargo, se insertan en una atmósfera cercana a los fondos abstractos y luminosos de Miró. Es la misma luz indefinible y sobrenatural que domina desde el principio los cuadros de Tanguy extendiendo sobre ellos una frialdad mágica. En el transcurso de la década de 1920, Tanguy terminó renunciando en su pintura a todos los elementos figurativos y desarrolló sus cuadros desde la contradicción de un fondo que sugiere paisajes extraños y está animado por formas que dan la impresión de ser orgánicas.

«Pero con Tanguy surge un nuevo horizonte, uno ante el cual se extiende un paisaje que ya no es corporal.»

André Breton



Día de apatía

Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

Existe la tendencia a comparar los paisajes de Yves Tanguy con fotografías de una estrella lejana, pues es difícil encontrar conceptos para definir las escenografías, al mismo tiempo mágicamente frías y latentemente amenazadoras, que el pintor proyecta. El universo que pinta, sorprendentemente próximo en muchos casos al de los cuadros de Salvador Dalí tanto por la luz como por la figuración, refleja, sin embargo, una diferencia decisiva. Mientras Dalí traduce sus obsesiones personales en visiones muy precisas, la pintura de Tanguy puede calificarse de distanciada y nada apasionada.

Sus visiones, que sólo se revelan como pesadillas tras ser analizadas con detenimiento, nos afectan a todos, como nos indica la sensación difusa que percibimos ante estos cuadros. A ello se refería, tal vez, Breton al predecir que la obra de Tanguy únicamente sería descifrada por las generaciones futuras. Para Breton, la importancia de Tanguy radicaba en una cierta falta de obligaciones para con el carácter surrealista y misterioso de su obra. En su opinión, Tanguy no adquiriría ningún tipo de compromiso en cuanto a cualquier aproximación a la realidad.

Lo nuevo y absolutamente singular de Tanguy se funda, sobre todo, en una cierta elegancia, en la belleza excéntrica de lo feo que define sus cuadros. Esta característica especial se acentúa cada vez más en sus obras de finales de la década de 1930, entre las cuales se incluye *Día de apatía* (*Jour de lenteur*). En esta ocasión, Tanguy separa con precisión los diferentes elementos figurativos del fondo en que se insertan. Como en sus cuadros, hace que sus peculiares figuras surjan desde el agua o desde una materia blanda. Está, además, el hecho de que en las obras posteriores las figuras surrealistas proyectan sombras intensas, creándose un espacio que en realidad no existía antes. En efecto, las líneas del fondo, que se desvanecen como vistas a través del objetivo flou de una cámara, se convierten en una estructura abstracta y plana, y despiertan asociaciones todavía vagas relacionadas con un paisaje. En cualquier caso, la transición de la oscuridad a la claridad constituiría el lugar de una línea del horizonte. Sobre este fondo abstracto sitúa Tanguy dos figuras principales,

una de las cuales evoca un caballo con jinete y armas, mientras que el ser que se le acerca a la velocidad de un caracol desde la derecha se parece a una torre a la que se asoma un combatiente. En el fondo aparece una tercera figura deslizándose por encima sobre un soporte rojo. El escenario en su conjunto es tan silencioso como peculiar. Imposible saber dónde situar la representación, si en el pasado más recóndito o en el futuro más lejano.

Volvemos así a la evaluación de Breton del arte de Tanguy, cuya integridad subrayaba el poeta y portavoz del surrealismo. Pero esta vez, Breton no sólo pensaba en la lealtad artística del pintor, pues durante la década de 1930 Tanguy fue uno de sus amigos más fieles, que siempre estuvo a su lado en los conflictos que sacudieron el movimiento surrealista. No obstante, sus caminos se separaron en 1939, cuando Tanguy fue a Estados Unidos para casarse con la pintora norteamericana Kay Sage y ponerse a salvo ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial.

«La pintura se consume ante mis ojos, descubre sus sorpresas a lo largo de su evolución. Y es eso mismo lo que me aporta una sensación de completa libertad.»

Yves Tanguy



Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escribanos a TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1-2º Dcha, E-28004 Madrid, España, fax: +34 91-3605064. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2004 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

Redacción: Sabine Bleßmann, Colonia

Diseño: Sense/Net, Andy Disl y Birgit Reber, Colonia

Producción: Ute Wachendorf, Colonia

Traducción del alemán: Ambrosio Berasain Villanueva y Mariona Gratacós

1 Grau para LocTeam, S.L., Barcelona

Redacción y maquetación de la edición española: LocTeam, S.L., Barcelona

Printed in Germany

ISBN 3-8228-2307-4

Copyright

© de las obras de Hans Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, André Breton,

Giorgio de Chirico, Max Ernst, Alberto Giacometti, Jacques Hérold, Paul Klee,

Wifredo Lam, René Magritte, André Masson, Matta, Meret Oppenheim y

Yves Tanguy: VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

© de las obras de Brassai: Estale Brassai - R.M.N., París, 2004

© de las obras de Salvador Dalí: Demart Pro Arte B.V./VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

© de las obras de Paul Delvaux: Fond P. Delvaux, S. Idesbald, Bélgica/VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

© de las obras de Marcel Duchamp: Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

© de las obras de Joan Miró: Successió Miró/VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

© de las obras de Pablo Picasso: Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

© de las obras de Man Ray: Man Ray Trust, París/VG Bild-Kunst, Bonn, 2004

Créditos fotográficos:

La editorial desea agradecer a todos los archivos, museos, colecciones privadas, galerías y fotógrafos su amable colaboración durante la realización de este libro, así como la autorización para reproducir las imágenes. A menos que se especifique lo contrario, las reproducciones fotográficas proceden del archivo de la editorial. Además de las instituciones y colecciones nombradas en las leyendas de las ilustraciones, cabe mencionar especialmente a:

© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlín: páginas 19, 29, 34, 43, 49, 84

Artotäck: páginas 36, 50, 51, 52, 63, 68

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín: página 73

Bridgeman Gaudori: páginas 26, 27, 33, 47, 54, 66, 87

Fondation Beyeler, Riehen/Basilea: página 56

Fundació Joan Miró, Barcelona: página 78

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern: página 59

Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Ginebra: página 53

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf © de las fotografías:

Walter Klein: páginas 75, 93

Moderna Museet, Estocolmo © de la fotografía: Åsa Lundén: página 12

Öffentliche Kunstsammlung Basel: página 10 (izquierda + derecha)

París, Musée Picasso © de la fotografía: RMN - Franck Raux: página 20

Béalrico Hatala: páginas 82, 83, 86, 88, RG. Ojeda: página 85

Centre Georges Pompidou - MNAM-CCI, París © de la fotografía: CNAC/MNAM

Dist. RMN: página 30 (a: fotografía de Michèle Bello), 30 (ab: fotografía de:

Jacques Faujour), 56, 57, 70, 71, 72, 90, 95

Centre Georges Pompidou - MNAM-CCI, París © Photothèque: págs. 8, 11, 13, 17 (a)

© de la fotografía SCALA, Florencia/The Museum of Modern Art, Nueva York,

2004: páginas 39, 61, 81

Obras comparables:

Página 30 (a): Gilberte Brassai, *Brassai con cámara fotográfica*, 1955, propiedad privada

Página 30 (ab): Brassai, *Billete de autobús enrollado (Billet d'autobus roulé)*,

1932, Copia de gelatina de plata, 17 x 23,5 cm, París, Musée National d'Art

Moderne, Centre Pompidou

Página 34: Giorgio de Chirico, *Las dos hermanas (Le due sorelle)*, 1915,

óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Página 40: Salvador Dalí, estudio para *Construcción blanda...*, pluma, tinta y lápiz

sobre papel, 23 x 18 cm, propiedad privada

Página 42: Salvador Dalí, *Venus de Milo con cajones (La Vénus de Milo aux*

trois), 1936/1964, bronce pintado con piel, altura 96 cm, propiedad privada

Página 50: Max Ernst, *En la primera palabra límpida (Au premier mot límpide)*,

1923, óleo sobre escayola trasladado a lienzo, 232 x 167 cm, Düsseldorf,

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Página 52: Max Ernst, *Lótop*, 1932, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

Página 54: Max Ernst, *Capricornio*, 1948/1964, bronce, 245 x 207 x 157 cm,

París, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

Página 56: Alberto Giacometti, *Mujer degollada (Femme égorgée)*, 1932-1940,

bronce con pátina, 21,5 x 82,5 x 55 cm, París, Musée National d'Art Moderne,

Centre Pompidou

Página 66: René Magritte, *La voz del silencio (La voix du silence)*, 1928,

óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm, propiedad privada

Página 68: René Magritte, *El imperio de las luces (L'Empire des lumières)*, 1953,

óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm, propiedad privada

Página 70: André Masson, *Dibujo automático (Dessin automatique)*, 1925/1926,

tinta china sobre papel, 30,5 x 24,1 cm, París, Musée National d'Art Moderne,

Centre Pompidou

Página 72: Matta, *Los delirios (Les délirs)*, hacia 1942, lápices de pintura

encáustica y bolígrafos sobre papel, 57,3 x 727 cm, París, Musée National d'Art

Moderne, Centre Pompidou

Página 74: Joan Miró, *Foto - Este es el color de mis sueños (Photo - Ceci est*

la couleur de mes rêves), 1925, óleo sobre lienzo, 96,5 x 129,5 cm, Nueva York,

propiedad privada

Página 76: Joan Miró, *Papier collé*, 1929, diversos papeles, alambre, bayeta y

cartón alquitranado sobre madera terciada, 107 x 107 cm, propiedad privada

Página 78: Joan Miró, *Mujer desnuda subiendo la escalera (Femme nue montant un*

escalier), 1937, lápiz sobre cartón, 779 x 558 cm, Barcelona, Fundació Joan Miró

Página 82: Pablo Picasso, *Composición con mariposa (Composition au papillon)*,

1932, tela, madera, plantas, cordones, chinchetas, maíosa, óleo sobre lienzo,

16 x 22 cm, París, Musée Picasso

Página 84: Pablo Picasso, *Mujer dormida (Femme endormie)*, 1932

Página 86: Pablo Picasso, *Toro y caballo (Taureau et cheval)*, 1935, lápiz sobre

papel, 17,5 x 25,5 cm, París, Musée Picasso

Página 88: Pablo Picasso, *Cabeza de mujer (Tête de femme)*, 1929/1930, partes de

hierro y chapa pintadas, coladores y muelle, 100 x 37 x 59 cm, París, Musée Picasso

Página 90: Man Ray, *Champs délicieux*, 1922, rayografía, 22,1 x 17,3 cm, París,

Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

Página 1

RENÉ MAGRITTE

La creación de las imágenes

1928/1929, óleo sobre lienzo, 62,2 x 81 cm

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

Página 2

MAX ERNST

Mujer oscilando

1923, óleo sobre lienzo, 130,5 x 97,5 cm

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Página 4

RENÉ MAGRITTE

Intentando lo imposible

1928, óleo sobre lienzo, 105,6 x 81 cm

Propiedad privada

En esta serie

POP ART — Klaus Honnef
EXPRESSIONISMO — Norbert Wolf
SURREALISMO — Cathrin Klingsöhr-Leroy
REALISMO — Kerstin Stremmel
DADAÍSMO — Dietmar Elger
CUBISMO — Anne Garteuführer-Trier
ARTE MINÍMO — Daniel Marzona
FUTURISMO — Sylvia Martin
ARTE FANTÁSTICO — Walter Schurian
EXPRESIONISMO ABSTRACTO — Barbara Hess
VIDEO ART — Joshua Decter
ARTE CONCEPTUAL — Daniel Marzona
DIGITAL ART — Joshua Decter

Arte en TASCHEN — selección

ARTE DEL SIGLO XX — Ingo F. Walther (Ed.),
Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef
BRASSAI — Jean-Claude Gautrand
SALVADOR DALÍ. LA OBRA PICTÓRICA — Robert Descharnes, Gilles Néret
MAX ERNST — Ulrich Bischoff
PAUL KLEE — Susanna Partsch
RENÉ MAGRITTE — Marcel Paquet
JOAN MIRÓ — Walter Erben
PABLO PICASSO — Carsten-Peter Warneke, Ingo F. Walther
MAN RAY — Emmanuelle de L'Ecotais

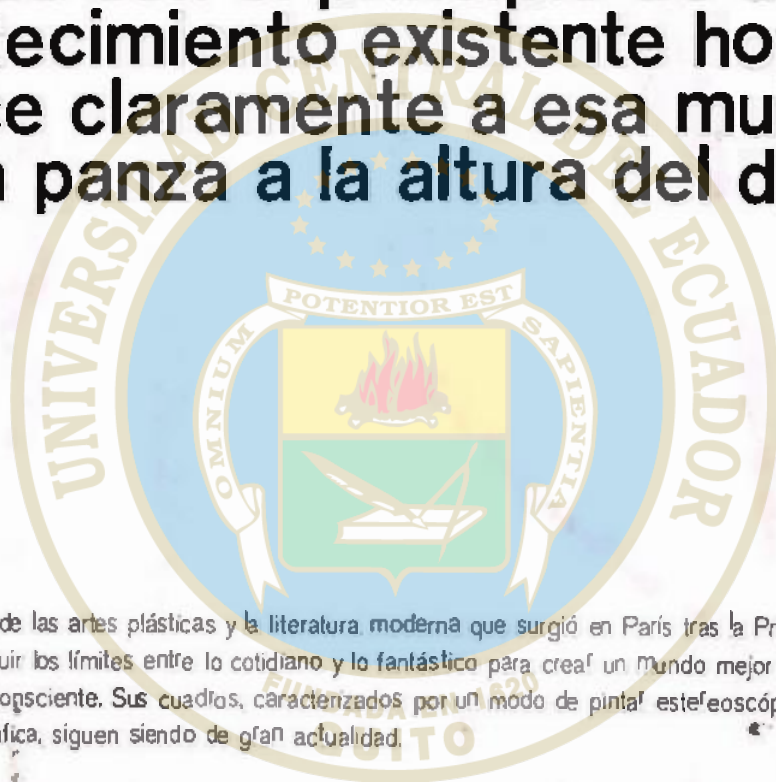
«Back to visual basics.»

International Herald Tribune, Paris

www.taschen.com

«El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud. Quien nunca en la vida haya sentido ganas de acabar de este modo con el principio de degradación y embrutecimiento existente hoy en día, pertenece claramente a esa multitud y tiene la panza a la altura del disparo.»

André Breton



El surrealismo es una tendencia de las artes plásticas y la literatura moderna que surgió en París tras la Primera Guerra Mundial. Los surrealistas querían acabar con la lógica y diluir los límites entre lo cotidiano y lo fantástico para crear un mundo mejor a través del juego libre y asociativo, aprovechando las fuerzas del inconsciente. Sus cuadros, caracterizados por un modo de pintar estereoscópico, centrado en los objetos y de una precisión de detalles casi fotográfica, siguen siendo de gran actualidad.

**HANS ARP HANS BELLMER BRASSAÏ GIORGIO DE CHIRICO SALVADOR DALÍ
PAUL DELVAUX MAX ERNST ALBERTO GIACOMETTI PAUL KLEE WIFREDO LAM
RENÉ MAGRITTE ANDRÉ MASSON MATTA JOAN MIRÓ MERET OPPENHEIM
PABLO PICASSO MAN RAY YVES TANGUY**

