

# US UR REAL ISMOS

guillermo de osma **2003-2004** oriol galeria d'art

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería

Diseño cubierta: Alfonso Melendez

© de los textos: Gavin Parkinson y Arnau Puig

Coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

Fotografía: Joaquín Cortés

Impresión: Artegraf, S.A. (Calle Sebastián Gómez, 5. Madrid) • Depósito Legal: M - 40.614 - 2003

## Gavin Parkinson

# La Historia Natural del Surrealismo

1. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. y ed. Jonathan Mayne, London, 1964, p. 9.
2. Walter Benjamin, 'Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia' (1929), *One-Way Street and Other Writings*, trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, London y New York, 1979, p. 231. La importancia y la posición de las obras de Benjamin por lo general son todavía difíciles de juzgar debido en parte a la reacción emocional ante la poca atención que se les prestó y el trágico suicidio del propio autor, lo que en un principio le confirió un tono elogioso, que continúa presente hoy día, a la acogida por parte de los eruditos en lengua inglesa: Hannah Arendt, 'Introduction' (1968), en Walter Benjamin, *Illuminations*, trad. Harry Zorn, London, 1968, pp. 7-58; Susan Sontag, 'Introduction' (1979), en Benjamin, *One-Way Street*, 7-28; Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981. Para una historia abreviada de la Walter-benjamania en el entorno surrealista, véase Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, 1993, pp. 1-15. Para comentarios similares en la misma línea hermenéutica, véase Rebecca Solnit, 'Paris, or Botanizing on the Asphalt,' *Wanderlust: A History of Walking*, London, 2001, pp. 196-213; Johanna Malt, 'Archaeology, Myth and the Commodity: Walter Benjamin and *Le Paysan de Paris*', *Journal of Romance Studies*, vol. 1, no. 2, 2001, pp. 15-30; Ben Highmore, 'Surrealism: The Marvellous in the Everyday,' *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London y New York, 2002, pp. 45-59.
3. Benjamin, 'Surrealism,' *One-Way Street*, p. 227.

PRESENTADO durante largo tiempo, tanto por sus participantes como por sus críticos, como un fenómeno urbano con una destacada línea modernista, el surrealismo parece hecho a medida de su identidad metropolitana. Los surrealistas, se nos dice, se deleitaban en la complejidad laberíntica de la ciudad moderna, descubriendo misterio e intriga detrás de lo aparentemente banal y cotidiano. No sin razón han sido comparados con esa figura esencial del modernismo temprano, el *flâneur*, del que Baudelaire escribió, "El gentío es su elemento, así como el aire lo es de los pájaros y el mar de los peces. Su pasión y profesión son el llegar a ser uno con la muchedumbre"<sup>1</sup>. Los poemas de Apollinaire, especialmente su ambivalente himno al París moderno, *Zone* (1912), salvan el vacío de las vanguardias entre el hombre errante de Baudelaire y las propias divagaciones de los surrealistas; los collages de los Cubistas, que recuerdan a carteles despegados de vallas publicitarias; y las sugerentes y miticas fotografías de París de Eugène Atget y Brassai.

Relatos de la vida cotidiana del surrealismo Parisino contados por miembros del grupo encuentran su lugar entre estos "documentos", dejando constancia de reuniones mantenidas en cafés, bares, estudios y en el que de forma no oficial era el cuartel general del surrealismo, el *atelier* de André Breton en el número 42 de la calle Fontaine. Las más famosas de estas crónicas, *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon y *Nadja* de Breton, continúan apareciendo constantemente en la conciencia literaria y cultural moderna. Confirmando la visión del surrealismo que a grandes líneas hemos trazado aquí, la reputación de cada uno de estos clásicos del "apogeo del surrealismo", y por consiguiente, su concepción del movimiento y de sus actividades, se ha consolidado en los últimos treinta años gracias a la extraordinaria popularidad alcanzada por las obras del primer historiador del surrealismo, Walter Benjamin. Centrándose en *Nadja* de Breton (aunque también era un ávido lector de Aragon), el texto que Benjamin escribió en 1929 sobre el surrealismo ha adquirido un estatus heroico entre los autores que han escrito sobre el movimiento (junto con su autor). En busca del surrealismo, han seguido su ejemplo Virgiliano para adentrarse en el "pequeño universo" de París para nunca volver<sup>2</sup>.

Sin entrar en discusión ahora con los puntos específicos del argumento de Benjamin, quiero señalar tres áreas de *omisión* que ponen en duda su fiabilidad como una guía crítica del surrealismo: éstas pueden resumirse en contenido, fecha y pruebas contradictorias. Cuando escribía su revolucionaria obra, Benjamin estaba empezando el "proyecto de las arcadas" (*Passagen-Werk*) que empleaba las arcadas de cristal del París del siglo XIX como marco de referencia para un ambicioso análisis marxista, que nunca se completaría, del desarrollo del capitalismo industrial. Inspirado inicialmente por su embriagada reacción a la descripción de Aragon de las arcadas en su "incomparable" *Le Paysan de Paris*<sup>3</sup>, Benjamin caracterizó su interpretación del surrealismo como "un biombo opaco colocado delante del proyecto de las arca-

das”<sup>4</sup>. Sin embargo, el entusiasmo de Benjamin por los notables pasajes de la primera mitad del libro de Aragon desvió su atención de su segunda mitad, titulada irónicamente ‘Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont’. En ella, Aragon transporta a sus lectores al extraño y artificial parque del siglo XIX de ese nombre en el noreste de la ciudad, (todavía, en ese momento) menos de moda. La inspirada fuerza descriptiva de Aragon no se ve disminuida al mantener el comentario histórico y detallado a través de la observación de la disposición y de las características del parque visto de noche. Todavía lejos de los brillantemente (o incluso débilmente) iluminados recintos de las viejas arcadas de estrechas calles de ciudad, los focos temáticos de su narrativa son transformados por el silencio nocturno y los espacios intransitados y abiertos. Ciertamente, *Nadja* de Breton se sitúa casi por completo en las calles de París, como también lo hacen partes de otros dos libros suyos abiertos a interpretaciones Benjaminianas, *Les Vases communicants* (1932) y *L'Amour fou* (1937). Sin embargo, como en *Le Paysan de Paris*, toda la segunda parte de *L'Amour fou* se sitúa fuera de la ciudad y está ocupada en gran parte por la delirante reacción de Breton a la flora y fauna de Tenerife, sede de la exposición internacional de surrealismo de 1935. La distribución de ciudad y naturaleza en *Le Paysan de Paris* y *L'Amour fou*, también apuntada en el título de la primera y en las fotografías de la segunda, sugiere que una dialéctica entre las dos esferas animaba el panorama del surrealismo. Esta relación no se explora en las interpretaciones del surrealismo basadas en el texto de Benjamin porque ni para el mismo Benjamin constituía un tema de importancia. Además de confirmar una lectura limitada de los libros surrealistas que él admiraba, el texto de Benjamin revela un desconocimiento o una marginalización del corpus sustancial de las obras surrealistas que habían concedido un papel destacado a motivos sacados de la naturaleza desde la primera utilización del automatismo hecha diez años antes en *Les Champs magnétiques* (1920), obra coescrita por Breton y Philippe Soupault.

A mi modo de ver, si su selección limita su aplicación como una guía del surrealismo, el precoz texto de Benjamin de 1929, aclamado como adelantado a su tiempo por sus numerosos defensores, se ve perjudicado por su carácter prematuro. Este es su segundo punto débil. Aunque sea discutible la fecha exacta de la muerte del surrealismo, ningún crítico afirmaría que el movimiento ya había desaparecido hacia 1929. El surrealismo todavía era joven en ese año, y a partir de ese momento, las obras de Breton *L'Amour fou*, *Arcane 17* (1945), y *Martinique, charmeuse de serpents* (1948, coescrita junto a André Masson), así como su poesía posterior, muestran una intensificación de la imaginería natural. En *Minotaure*, revista de los años treinta de signo marcadamente surrealista, proliferan las formas naturales, como también lo hacen en la poesía y en los relatos breves de Benjamin Péret y otros. Paul Hammond ha señalado un cambio de dirección en el surrealismo – causado por la fusión de su relación con el comunismo – que se adelanta al artículo de Benjamin, demostrando que su inclusión dentro del paradigma de la era de la reproductibilidad técnica es errónea:

Fue en este momento de máxima rabia, frustración, fatiga y desesperación por la posibilidad de revolución dentro de los polarizados *socius* cuando los surrealistas hicieron primar de nuevo los elementos extraculturales de la naturaleza. Los años comprendidos entre 1933-39 suponen un punto de inflexión,

4. Citado en Cohen, *Profane Illumination*, p. 187.

una llegada gradual del poder de los elementos cognitivos, que, si bien estaban presentes en el surrealismo desde el principio, habían permanecido en un segundo plano durante el apogeo de su periodo freudo-marxista. Estos movimientos tectónicos abrazaban un revisionismo “teosófico” de la naturaleza, los mitos y el lenguaje ligado a un culto a la Diosa, la sustitución del materialismo histórico por la *Naturphilosophie* Romántica, ideas de utopía por encima de las de la lucha de clases, epistemologías anticapitalistas complementadas con otras precapitalistas, un creciente interés por la antropología y otros pueblos, la erosión de intereses “locales” y los intentos de internacionalizar el movimiento<sup>5</sup>.

Mientras que estos ajustes en la filosofía y en la política del surrealismo, junto con la expansión de su radio de influencia, no podían haber sido anticipados por Benjamin en 1929, deberían ciertamente haber sido considerados por los historiadores que han seguido con ansia su huella.

No obstante, mientras que Hammond está en lo cierto al afirmar que a mediados de los años treinta empezaron a destacar nuevos intereses, yo sostendría que “los elementos extraculturales de la naturaleza” nunca estuvieron en los antecedentes del surrealismo. Este supone mi tercer y principal conflicto con Benjamin y sus seguidores y constituye el tema de este ensayo. Porque si Benjamin exagera la importancia de la ciudad en el surrealismo en referencia a las obras de Breton y Aragon, las artes visuales dentro del movimiento, antes y después de 1929, presentan de forma clara argumentos a favor de una historia natural del surrealismo. Mientras que el expresionismo y el futurismo tomaban la ciudad como su motivo principal, ni uno solo de los pintores surrealistas representó de forma consistente espacios urbanos. Esto se cumple incluso en aquellos artistas – Ernst, Tanguy, Magritte, Dalí – que exploraron los profundos espacios heredados de Giorgio de Chirico, el único artista asociado con el movimiento (aunque de otra generación y nunca miembro del grupo) quien trazó el mapa de un paisaje urbano en su obra. Tras tempranos experimentos con partes de máquinas y arquitectura de Chiricoescas, Ernst volvió a las formas de la naturaleza en su serie *Histoire naturelle* de “frottages” (1926) y sus pinturas de bosques realizadas en los años veinte y treinta; el organicismo y el profundo espacio pictórico de Tanguy están en deuda principalmente con el género paisajístico; Magritte, considerado como el pintor de los suburbios, pintó interiores domésticos y edificios sólo de forma ocasional, prefiriendo un universo de metamórfica bestialidad maldororiana representada en un ambiente natural y parcialmente definido muy lejos del alcance de cualquier ciudad; y la inmensa mayoría de los extraños dramas de Dalí se sitúan en llanuras y playas abiertas.

Como Magritte y cualquier otro surrealista, Dalí encontró inspiración en el abrador poema en prosa *Les Chants de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse (‘Conde de Lautréamont’). Una serie de aguafuertes realizados en 1933-34 para ilustrar el libro se inspiraron en las series *Los Desastres de la Guerra* (1810-20) de Goya, la *idée fixe* del tiempo de Dalí, y por el cuadro de Millet *El Angelus* (1858-9). Reproducidos por primera vez en *Minotaure* en 1933, comparten un interés con la revista por el ‘côté nocturne de la nature’ (tal y como fue subtitulado el número siete). En estas obras, Dalí desarrolló un vocabulario demoníaco del cuerpo fragmentado y violado que

5. Paul Hammond, *Constellations of Miró, Breton, San Francisco*, 2000, pp. 92-3.

sería la base de obras mayores de finales de los años treinta, como *Canibalismo de Otoño* (1936-7) y *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil* (1936, fig. 1)<sup>6</sup>. Si la narrativa goyesca de残酷和 perversidad de los grabados de Maldoror actuaba a modo de telón conceptual de estos trabajos, los boquitos preparatorios (figs. 2 y 3) que guardan una relación más clara con el trabajo final muestran a un Dalí más preocupado por los detalles. En el desarrollo de los fálicos dedos de pies y manos, así como en las horas y fechas inscritas en cada uno de ellos a la manera de Picasso, se pueden apreciar de un borrador a otro las horas de trabajo dedicadas.

Una de estas (fig. 4), creada en una tarde de domingo y aunque aparentemente una serie de estudios de un pie osificado, encuentra su resolución en la hoja de papel en un boceto único, reafirmando la atracción que sentía Dalí por la profundidad y la homogeneidad del espacio. Si con frecuencia el inconsciente Freudiano se piensa erróneamente en términos topográficos o espaciales – como área, campo, espacio o dimensión – la obra de Dalí traza el mapa de este “pequeño universo” particular más que la de cualquier otro surrealista. Desarrollando una iconografía que tomaba el subconsciente freudiano como un punto principal de referencia, donde la materia perdía sus propiedades establecidas, se producían encuentros extraños, el tiempo dejaba de ser lineal, y la identidad de los objetos se ponía en duda, Dalí escogió un ambiente empapado de recuerdos de su infancia y de su juventud – de paisajes costeros, la playa y el mar.

De forma similar, Max Ernst también llegó a reproducir sus espacios a través de Freud y de Chirico, si bien estaban modulados por el gusto de Ernst por el Romanticismo Alemán. La fascinación por la morfología de las plantas heredada de Goethe sienta la base de muchas de sus obras de 1920-21 que primero llamaron la atención de los surrealistas, dejando asimismo su huella en su serie *Histoire Naturelle*. Además, el Romanticismo de Caspar David Friedrich supuso una fuente de inspiración clave para sus pinturas de bosques de los años veinte y treinta, lo que se complementaba con su admiración por otros artistas alemanes inspirados por la “tradición de bosque” de ese país, como Albrecht Altdörfer. Cuando Ernst realmente realizó imágenes de la ciudad en los años treinta, como en el cuadro *The Entire City* (1935-6), no presentó la metrópolis de una manera violenta, apocalíptica, o como la raíz de la ansiedad moderna, como hacían los Futuristas Italianos y los Expresionistas Alemanes como Ludwig Meidner. En lugar de ello, Ernst aprovechó su conocimiento del psicoanálisis (con el que había estado familiarizado al menos desde 1913), y, específicamente, de la tan empleada metáfora de la “arqueología” del propio Freud, usada para ilustrar la labor del analista de “desenterrar” del inconsciente recuerdos reprimidos. Pintando la ciudad como una pequeña porción del paisaje, Ernst la mostraba descansando sobre capas de material con las que en comparación apenas parece significativa. En *The Entire City*, la ciudad, el consciente, o ego es una parte cultural habitada y hecha por el hombre de un todo mucho más grande, que obviamente es el inconsciente o id, identificado aquí principalmente con la naturaleza.

La reflexión más larga de Freud sobre el psicoanálisis como un tipo de arqueología se llevó a cabo en su análisis de 1907 del libro de Wilhelm Jensen *Gradiva* (1903). Se trata de un cuento sobre un joven arqueólogo cuyo encuentro con su amor de la infancia Zoe Bertgang en Pompeya desata deseos reprimidos de su niñez y desenca-



Fig. 1. Salvador Dalí, Estudio para *Construcción blanda con judías hervidas*, 1936.



Fig. 2. Salvador Dalí, Estudio para *Construcción blanda con judías hervidas*, 1936.



Fig. 3. Salvador Dalí, Estudio para *Construcción blanda con judías hervidas*, 1936.

6. Véase David Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven y London, 2000, pp. 155-59.



Fig. 4. Salvador Dalí, Estudio para *Construcción blanda con judías hervidas*, 1936.

dena su obsesión con la figura de una mujer caminando vista en un relieve en Roma. En este relato, Freud vio reflejados los procesos del psicoanálisis<sup>7</sup>. Tanto la historia de Jensen como la exégesis de Freud fueron admiradas por los surrealistas, y ayudaron a dar forma a los “petrificados” paisajes de Ernst a partir de 1939, creados mediante la técnica conocida como “decalcomanía”<sup>8</sup>. Sin embargo, en la imaginaria surrealista, el simbolismo natural extraído del psicoanálisis se alineaba con la crítica socio-política. Así, cuadros de Ernst como *Fascinating Cypress* (1939) y *Europe after the rain* (1940-42) son monumentos a la venganza de los poderes “irracionales” de la naturaleza y las incontenibles fuerzas del deseo inconsciente descritos por Freud. Los surrealistas no ven separación entre estos dos elementos y esperan que uno inunde los espacios racionalmente ordenados de la ciudad, y el otro los procesos lógicos de la conciencia. Para ellos, el hecho histórico de la destrucción de la ciudad de Pompeya por el Vesubio cobró una significación especial, como el enterramiento bajo el avance de la naturaleza de la burguesía, la civilización grecorromana que ellos desdeñaban, y como una manifestación de la afirmación de Horacio, a la que en el contexto del texto de Freud se le daba una interpretación psicoanalítica: “Podríamos con una horca obligar a la naturaleza a irse, pero siempre volvería”<sup>9</sup>.

Usando las mismas herramientas conceptuales, Ernst extendió en otra parte su repertorio de imaginaria natural, ligándola a conceptos de la tierra salvaje, primitiva e indómita. Como buenos Freudianos, los surrealistas deseaban explorar el inconsciente como un continente virgen, creyendo que el “hombre moderno” llegaba al comportamiento civilizado solamente a través de la represión de su deseo. Junto con el resto de las vanguardias, los surrealistas tenían una visión romántica de la persona “primitiva”, del demente, y del niño por lo que ellos veían como su rechazo o su incapacidad para someterse a modos racionales de conducta. Así, para los surrealistas, la jungla o la tierra salvaje, además, simbolizaban las bestiales fuerzas antitéticas a los rígidos hábitos, restricciones y leyes establecidas y hechas cumplir por la sociedad occidental. Lienzos de Ernst de los años treinta como *La Joie de vivre* (1936), que contenían insectos semiescondidos y pequeñas criaturas, apuntan a que las fuerzas instintivas del deseo desatado se detienen fuera de las estructuras organizativas de la mente consciente. El mismo Breton estableció la misma conexión confesando, de forma sorprendente, su escasa preparación para un bosque de símbolos: “mis investigaciones siempre se frenaban bruscamente al borde de la jungla de Rousseau, por miedo a perderse en ese inalienable adjunto del inconsciente”<sup>10</sup>.

Dado el papel formativo del darwinismo, de la biología y del romanticismo alemán en el pensamiento de Freud, las conexiones entre estos eran fácilmente establecidas por artistas cuando estos discursos alcanzaron una mayor importancia en el surrealismo en la década de 1930<sup>11</sup>. Más que Ernst o que cualquier otro artista relacionado con el surrealismo, André Masson buscó combinar varias disciplinas en un lenguaje pictórico basado en motivos sacados de la naturaleza. Un tiempo antes, en la época de los experimentos pioneros con el automatismo en 1924 que constituyen sus más tempranas contribuciones al surrealismo, Masson había considerado el mundo natural como un repertorio de imágenes. Gravemente herido durante la primera guerra mundial, encontró el campo más propicio para su salud, y sus raíces y zarcillos sostienen y son el eco de la línea lírica y libre de sus dibujos, unificando su enmarañada iconografía de peces, pájaros, hojas, frutos, semillas, piedras y llamas. Los cuadros de

7. Sigmund Freud, ‘Dreams and Delusions in Jensen’s *Gradiva*,’ *Art and Literature* (Penguin Freud Library, vol. 14), Harmondsworth, 1990, pp. 27-118.

8. Inventada en 1936 por Oscar Domínguez, en la decalcomanía, se coloca guache u oleos en una hoja de papel o en un lienzo, luego se pone encima otra hoja o un cristal haciendo presión, se retira con cuidado, se vuelve e poner y a quitar hasta que la pintura está casi seca. El resultado es una superficie aterciopelada muy agradable al tacto, a menudo con atractivas formas que el artista puede modelar para hacer motivos más reconocibles.

9. ‘Naturam expelles furca, tamen usque recurret,’ citado en Freud, ‘Dreams and Delusions in Jensen’s *Gradiva*,’ *Art and Literature*, p. 60.

10. André Breton, ‘Henri Rousseau A Sculptor?’ (1961), *Surrealism and Painting*, trad. Simon Watson Taylor, Nueva York, 1972, p. 369. me estoy refiriendo, por supuesto, a la afirmación de Breton en *L’Amour fou*, ‘el delirio interpretativo empieza solamente cuando un miedo repentino se apodera del hombre, que no tiene la preparación necesaria, en el bosque de símbolos.’ *Mad Love* (1937), trad. Mary Ann Caws, Lincoln y London, 1988, p. 15.

Masson de esta época como *Poisson et citron* (c. 1924, fig. 5) son obras de transición extremadamente importantes, que parecen oscilar entre una geometría de bodegón cubista ya entrada en años, y un estilo surrealista más orgánico que lucha por nacer.

La labor de convertir la apariencia de inmediatez y elegancia del dibujo automático en pintura le resultó más difícil a Masson que al que en aquella época era su vecino en el nº 45 de la calle Blomet, Joan Miró. La espontaneidad y la economía exigidas por el automatismo le venían de forma natural (por así decirlo) a Miró, que era capaz de trascender el vocabulario cubista de color y forma al tiempo que conservaba de este movimiento su espacio pictórico poco profundo mediante el despliegue de un estilo en deuda con el dibujo, que se componía esencialmente de líneas y puntos sobre un fondo liso. Las posibilidades de este abreviado lenguaje pictórico, aparentemente alcanzadas en un instante en 1923 con su obra llena de madurez *Pastoral* (1923-24), fue encontrado por casualidad bajo el ancho cielo azul de Montroig. Como tal, lleva el sello de la naturaleza, que consecuentemente es la base de la biomórfica imaginaria de Miró para el resto de su carrera, como se reconoce al instante en pequeños dibujos preparatorios de los años treinta, así como en los cuadros de tamaño mural terminados en Palma de Mallorca a principios de los años sesenta.

La relación de Breton con Miró estaba inusitadamente libre de conflictos, aunque la declaración del poeta de que “es al arte de Miró al que el surrealismo le debe la más hermosa de las plumas de su sombrero” era típicamente ambivalente<sup>12</sup>. Con la intención de designar a un tiempo la ingratidez colorida de las formas de Miró y el uso de plumas reales en cuadros como *Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse* (1927), el comentario de Breton podría ser fácilmente interpretado como una manera de tachar de mera decoración el arte principalmente apolítico de Miró. No habría salido de Breton una acusación similar hacia Masson, cuya obra fue siempre motivada de forma abierta por intereses próximos al corazón de Breton, aunque no gozaba del favor de la élite del surrealismo. Siguiendo la estela de Miró en los años veinte, también Masson colocó plumas en las superficies de lienzos. Pero en los cuadros de 1927, todavía se hallaba en la búsqueda de un medio por el cual la espontaneidad y la levedad en el tacto que le ofrecía el lápiz en sus dibujos automáticos pudiera encontrar su equivalente en la pintura. Finalmente, Masson lo encontró en la arena, que lanzaba contra lienzos previamente preparados con cola, tratando de crear formas arbitrarias que más tarde son remodeladas como formas figurativas.

Ambiciosos en su objetivo de forjar formas turbulentas que implicarían la fusión de la vida interior del hombre con los elementos exteriores, los cuadros de arena serían la última contribución importante de Masson al surrealismo en algunos años. Para el momento en el que Breton lo excluyó del grupo en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929-30), el artista había iniciado una estrecha colaboración con Georges Bataille que le conduciría a una práctica más ilustrativa y premeditada, puesta de manifiesto en los dibujos *Massacres* de principios de los años treinta y en los grabados *Sacrifices* que vinieron después. Estos muestran que la preocupación de Masson por los instintos humanos más bajos continuó fuera del grupo surrealista, y su tratamiento antropomórfico de uno de los temas favoritos de los surrealistas, la mantis religiosa, en sus imprudentes cuadros “de insectos” de mediados de los treinta (como *Summer Divertissement* de 1934), revela una creciente fascinación por analogías naturales extraídas de niveles diferentes de vida<sup>13</sup>.



Fig. 5. André Masson. *Poisson et citron*, 1924.

11. Véase principalmente la obra de Lucille B. Ritvo, *Darwin's Influence on Freud: A Tale of Two Sciences*, New Haven y London, 1990; y Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind*, London, 1979.

12. André Breton, *Conversations: The Autobiography of Surrealism*, trad. Mark Polizzotti, New York, 1993, p. 242. la causa de la ambivalencia de Breton reside en la aparente incapacidad de Miró para comprometerse con la doctrina del surrealismo; y sus dos caras, la dulce y la amarga, se pueden encontrar en el párrafo que le dedicó al artista en ‘Artistic Genesis and Perspective of Surrealism,’ *Surrealism and Painting*, p. 70.

13. Véase William L. Pressly, ‘The Playing Mantis in Surrealist Art,’ *Art Bulletin*, vol. 55, no. 4, diciembre de 1973, pp. 600-615.

Masson fue capaz de abrirse un camino más fácil con este material solo tras su retorno a la corriente surrealista en noviembre de 1936 tras el intercambio de cartas con Breton desde la primavera de ese año. La comunicación con el poeta fue vital para el arte de Masson. De la poesía de Breton, Cauvin escribe que “la altísima incidencia de términos botánicos, zoológicos, entomológicos, ornitológicos e ictiológicos es verdaderamente sorprendente”<sup>14</sup>. Además, Breton era aficionado a los lepidópteros y a la entomología, y creo que este conocimiento, junto con su colección de extrañas rocas, raíces, huesos, conchas, plumas y cristales inspiró el arte de Masson de la misma forma que alimentó la imaginación poética del propio Breton.

Además, el eclecticismo de *Minotaure*, que jugó un papel decisivo en la “desmetropolitanización” del surrealismo, ofrece un importante contexto para la obra del segundo periodo surrealista de Masson. Bosques, insectos, plantas, reptiles, monos, búhos y mariposas aparecen en artículos y fotografías que figuran en las portadas a lo largo de sus treinta números de existencia de 1933 a 1939. Entre estos se encuentran textos de Roger Caillois sobre la mantis religiosa (subtitulado “de la biología al psicoanálisis”) y el mimetismo, desde entonces enormemente leídos, en parte por su impacto en las obras de Jacques Lacan<sup>15</sup>. Los intercambios dentro del entorno surrealista sobre la biología evolutiva darwiniana suponen un contexto crucial para los dibujos de Masson de mediados a finales de los treinta, como el espeluznante híbrido de *The Genius of the Species* (1939) y su *Praying Mantis* (1940-41)<sup>16</sup>. La *enquête* de 1939 en *Cahiers d'Art*, que preguntaba, en medio de una situación internacional cada vez más tensa, si el arte podía o debía mantenerse al margen de las convulsiones históricas sociales, obtuvo una respuesta de Masson que de nuevo combinaba esta serie de corrientes discursivas:

La única justificación de una obra de arte, de un poema, de un descubrimiento en el campo de la biología o del psicoanálisis es contribuir a la ampliación del conocimiento humano, a la transmutación de la hipocresía social, moral y religiosa, y consecuentemente a la denuncia de la clase dominante...<sup>17</sup>

Mason recogería la obra desigual de este periodo en su libro *Anatomy of My Universe* (1943), publicado en inglés en una edición de 330 copias durante el exilio del artista en New York<sup>18</sup> en tiempos de guerra. Prestamos atención aquí a esta obra ya que al estar constituida por treinta dibujos numerados, titulados y notados hechos entre 1936 y 1941, este trabajo ha sido descrito como la *summa theologica* de Masson, una completa expresión de sus intereses hasta ese momento, y “un popurrí de ideas a menudo brillantes y sumamente personales adoptadas del ocultismo, la alquimia, la astrología, el neoplatonismo, la cábala y el escolasticismo”<sup>19</sup>. Sus páginas están plagadas de insectos, plantas, y extraños híbridos lo cual resulta más interesante para este trabajo. Dedicado a Lacan y con citas de Darwin y Herbert Spencer, da fe de la inmersión en las literaturas del psicoanálisis, la ciencia natural y la filosofía de la naturaleza.

En el intento de Masson de unir estos campos, la analogía juega un papel importante, así como los maestros de los procesos analógicos: Breton, como he señalado, y Goethe. En el glosario que incluyó en la sexta edición de *The Origin of Species*, Dar-

14. Jean-Pierre Cauvin, ‘Introduction: The Poethics of André Breton,’ *Poems of André Breton*, trad. y ed. Jean-Pierre Cauvin y Mary Ann Caws, Austin, 1982, p. xxxvii.

15. Roger Caillois, ‘La mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse,’ *Minotaure*, no. 5, 1934, pp. 23-6; ‘Mimetisme et psychasthenie légendaire,’ *Minotaure*, no. 7, 1935, pp. 5-10. Aunque Lacana no mencionaba los textos por el nombre, los escritos de Caillois están presentes en algunos de sus postulados teóricos clave. Véase Jacques Lacan, ‘The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience,’ *Écrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan, London, 1977, pp. 1-7; ‘The Line and Light,’ *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan, London, 1994, pp. 91-104. Véase también Denis Hollier, ‘Mimesis and Castration, 1937,’ octubre, no. 31, invierno de 1984, pp. 3-15.

16. La siguiente nota acompaña al último de ellos, ‘Blasón de la épica darwiniana. Totem de la biología triunfante.’

17. *Cahiers d'Art*, no. 14, 1939, pp. 72-3.

18. André Masson, *Anatomy of My Universe*, New York, 1943, n.p.

19. William Rubin y Carolyn Lanchner, *André Masson*, New York, 1976, p. 155.

win ofrecía una definición para la biología de la palabra “analogía”: “El parecido entre estructuras que depende de la semejanza en la función, como las alas de los insectos y de los pájaros<sup>20</sup>”. Aquí, la analogía tiene una función “objetiva” y empírica. En su primera época como biólogo dedicado a la investigación, Freud suscribió plenamente las ideas de Darwin, lo que ayuda a explicar el uso de analogías biológicas en sus obras psicoanalistas<sup>21</sup>. Pero la analogía, indispensable para el psicoanálisis, tiene raíces literarias además de científicas, así como el propio psicoanálisis, y Sulloway ha sostenido que “las obras de los seguidores de la *Naturphilosophie* y la medicina romántica [anticipan] las teorías de Freud de la interpretación de los sueños, el inconsciente, la represión, el ego, el id, el superego así como los conceptos de Eros y Thanatos<sup>22</sup>. Cuando recordamos que Goethe “tuvo un papel dominante en el desarrollo intelectual de Freud”<sup>23</sup>, y que Darwin considera su obra como un precursor de la teoría de la evolución, la serie de retratos imaginarios que Masson hizo del poeta alemán en 1940 asumen una fuerza de constelación, dando sentido a estos disparatados puntos de referencia<sup>24</sup>. Masson introdujo las imágenes de *Anatomy of My Universe* con una cita de Goethe sobre el acto creativo, y dibujos como *Loves of the Plants* y *Combat of Flowers* prácticamente son ilustraciones de la visión antropomórfica de Goethe de la vida de las plantas, especialmente la sexual.

Goethe, al igual que Masson y Freud, admiraba a Leonardo da Vinci, con el que podemos concluir esta breve *histoire naturelle* de las fuentes de Masson. Según la traducción al francés de 1927 del sobradamente conocido texto con errores de Freud sobre Leonardo, el maestro del renacimiento alcanzó una gran consideración en los círculos surrealistas<sup>25</sup>. Dalí reprodujo su obra en *Minotaure*, y la pared con manchas de humedad en la que Leonardo “veía” cabezas humanas, animales fantásticos y batallas es mencionada por Ernst y Breton en la década de los treinta, mientras que Masson la compararía con sus propios “visionarios” cuadros de arena. Seis de los “cuadros del diluvio” aparecieron a lo largo del artículo de Kenneth Clark sobre Leonardo en el mismo número de 1939 de *Cahiers d'Art* en el que figuraban las series de dibujos *Mythologie de la Nature* de Masson, así como otras de sus obras<sup>26</sup> (fig. 6). Los vórtices, espirales y serpentinas barrocos de los dibujos de Leonardo, algunos de los cuales rompen el revestimiento del naturalismo, son la fuente generadora de los études de torrents finalizados por Masson en Auvergne. En el prólogo de *Anatomy of My Universe*, Masson se refería a “los rizos del agua en movimiento observados por Leonardo”, y dos de las ilustraciones del libro contienen formas de laberintos arremolinados.

Si la conocida pose del “hombre vitruviano” de los bocetos de *Anatomy of My Universe* es la inclinación más obvia en la dirección de Leonardo, entonces a nivel de analogía la presencia de este impregna todo el libro. Uno de los capítulos se introduce mediante una cita extraída de los cuadernos de Leonardo (fig. 7), explayándose (bastante detenidamente) en las características antropomórficas de la tierra (carne/tierra; huesos/estratos rocosos; sangre/agua, etc.). En las imágenes de Leonardo, la anatomía comparativa, la historia natural y la botánica aparecen unidas con frecuencia en un solo dibujo. Este método tiene su origen en una forma de especulación permitida (o quizás vinculada) por la relativamente poco desarrollada ciencia de su época, mostrando la habilidad de Leonardo con la imagen analógica experimental en la que el mundo natural es inseparable del hombre. Más tarde, con la crítica de los valores

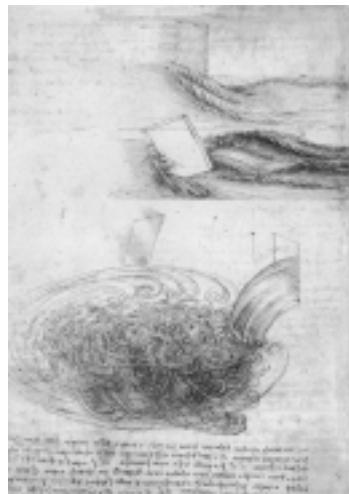


Fig. 6. Leonardo Da Vinci, *Estudio de aguas*, 1508-1509.

<sup>20</sup> Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859), Harmondsworth, 1989, p. 464.

<sup>21</sup> Ritvo, *Darwin's Influence on Freud*, pp. 42-3.

<sup>22</sup> Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind*, p. 146.

<sup>23</sup> Harald Leopold-Lowenthal, ‘Analysis Finite and Infinite,’ *On Freud's 'Analysis Terminable and Interminable'*, Joseph Sandler (ed.), New Haven y London, 1991, p. 70.

<sup>24</sup> Darwin, *The Origin of Species*, pp. 54-5.

<sup>25</sup> Sigmund Freud, ‘Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood’ (1910), *Art and Literature*, pp. 143-231.

<sup>26</sup> Kenneth Clark, ‘Dessins de Leonard de Vinci,’ *Cahiers d'Art*, no. 14, 1939, pp. 40-46.



Fig. 7. Leonardo Da Vinci, *Embrión humano en el útero*, 1510-1512.

positivistas y de la ilustración, había una vigorosa ciencia contra la que rebelarse, o a la que reestructurar mediante las visiones poéticas del romanticismo y del surrealismo. Las analogías formales sexuales y anatómicas extraídas por Goethe y Masson parten de la creencia común en la unión del hombre y la naturaleza, que excluye la clasificación de la ciencia meramente empírica de la ilustración y vuelve a Leonardo. No obstante, allí donde la práctica analógica de Leonardo en sus dibujos y sus escritos era más seriamente razonada que poética, los de Goethe y Masson (y Breton) representaban, a distintos niveles, intentos de reformular una ciencia madura desde una perspectiva poética. Cada uno de ellos combinaba una tendencia hacia un empirismo estricto (empleando un punto de partida observado en la naturaleza) con un deseo de describir de forma lírica la unión de todas las cosas vivientes<sup>27</sup>.

Tanto Leonardo como Masson usaban un método expositivo en sus indagaciones analógicas en las formas y las funciones del mundo natural. Para ello fue crucial el método de transparencia de Leonardo, bien conocido gracias a dibujos de sus cuadernos como *The Foetal Calf in Utero* (1506-08), donde la posición del ternero se muestra mediante una comparación entre la matriz al completo y el útero dibujado cortado a la mitad visto desde un lado. Leonardo hizo uso de este método consiguiendo un efecto extraordinario en el dibujo de un embrión humano en el útero (1510-12) que, al igual que la comparación hecha en algún otro lugar entre el corazón humano y el hueso de un melocotón, se mueve en sus estudios hacia una simplificación de formas de modo que una analogía visual puede confirmar una comparación teorizada de sus funciones. Masson lleva a cabo una operación similar en dibujos como *The Fraternity of the Natural Kingdoms* (1938) y *Hatchings and Germinations* (1938), presentando fruta por la mitad, cuerpos transparentes, cráneos de animales, partes internas de flores y de órganos sexuales humanos, y semillas y crisálidas abiertas. En estos, así como en el gran dibujo perdido *La Pensée* (1938), Masson estableció comparaciones entre los órganos sexuales femeninos y flores que desde entonces se han convertido en algo común. También Goethe buscó estas correspondencias en sus dibujos y en su poesía. Estos niveles de significado se pueden detectar en toda la filosofía de Goethe, de hecho particularmente en la década de 1790, cuando Matthew Bell escribe “hay una implicación sexual representada de forma jocosa en las metáforas de vegetales”<sup>28</sup>. La lógica analítica y comparativa que ilumina los dibujos botánicos de plantas floreciendo y germinando, que están “estrechamente relacionados en el tiempo y en el tema con sus estudios del sistema reproductor femenino”, fue la predecesora del procedimiento analógico del propio Goethe, y además esta línea de investigación recalca su relevancia formativa para la “filosofía de la naturaleza” de Masson<sup>29</sup>.

Mason fue quizás el surrealista cuyo trabajo muestra el lazo más fuerte con la naturaleza, y como tal, se le ha prestado aquí especial atención. Con la intención de desvincularlo de los surrealistas a los que veía como *citadins* empedernidos, en 1958 el anteriormente surrealista George Limbour eligió la imprudente frase ‘Nature et Surrealisme sont ennemis’. Al añadir que el surrealismo era más o menos el telón de Aquiles de Masson, manifestó que ‘il est le peintre non-surréaliste par excellence’<sup>30</sup>. Descaradamente falaces y contradichas a cada momento por el arte y la poesía surrealistas, las afirmaciones de Limbour sólo pueden ser parcialmente explicadas debido a su propia brutal expulsión del grupo surrealista por parte de Breton treinta años antes en el *Segundo Manifiesto*. Otra razón de su ignorancia acerca del estado real de

27. Breton ha descrito la función empírica de la analogía: ‘El proceso de la analogía poética es completamente empírico, ya que solamente el empirismo proporciona la libertad total de movimiento que requiere el salto que da’ Breton, ‘Ascendant Sign,’ *Free Rein*, trad. Michel Parmentier y Jacqueline d’Amboise, Lincoln and London, 1995, p. 105.

28. Matthew Bell, *Goethe’s Naturalistic Anthropology: Man and Other Plants*, Oxford, 1994, p. 221.

29. London: Hayward Gallery, *Leonardo da Vinci*, 1989, p. 81.

30. Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson*, Paris, p. 14.

las cosas es que su marcha del grupo el año del ensayo de Benjamin sobre el surrealismo lo hizo ser menos consciente de los acelerados cambios de la relación del surrealismo con el mundo natural en la década de los años treinta, que ya hemos tratado aquí. Dado que él y otros se fueron en la época de la crisis de 1929, nuevos artistas y escritores se adhirieron al grupo, cambiando inevitablemente el carácter de éste.

El rumano Victor Brauner no se uniría a los surrealistas hasta 1933, realzando el carácter internacional del grupo, y como muchos otros que vendrían después de él, su trabajo estaba inicialmente empapado de estereotipos surrealistas. Para entonces, los experimentos con el automatismo en la pintura surrealista se habían convertido en insostenibles, y dominaba la imaginería onírica más concreta de Dalí y Magritte. La influencia de Chirico en estos dos artistas fue grande, y esto también se cumplía sobremanera en la obra de Brauner. En sus primeros lienzos surrealistas como *L'envoyeur* de 1937, hay una vuelta a las diagonales en perspectiva, los objetos nítidamente perfilados y los misteriosos monumentos de las ciudades desiertas de Chirico. Pero otras imágenes como *Le dernier voyage* (1937) llevan al espectador a llanuras que recuerdan en muchos aspectos a la obra de Dalí de la época, que todavía ocupaba un lugar destacado dentro del surrealismo, aunque, como veremos, esto iba a ser cuestionado al poco tiempo.

Muchos de estos cuadros de Brauner tomaban el ojo, dañado o amenazado, como motivo central y cuando el artista perdió un ojo en un accidente poco después en 1938, creyó que se trataba de la evidencia de las facultades precognitivas, sufriendo una transformación personal que cambió su pintura<sup>31</sup>. La apariencia de cuadros como *Entre le jour et la nuit* (1938), en el que sería el último número de *Minotaure*, hizo pública esta nueva fase de la obra de Brauner. Tras su ceguera parcial, se produjo un cambio que lo llevó hacia una iconografía basada en figuras con menos influencias surrealistas clásicas y relacionada con “la visión interior”, la magia y lo oculto lleva consigo una extraña lógica, especialmente si consideramos que el padre de Brauner era espiritista. Pero tuvo poco tiempo para desarrollar las posibilidades de esta iconografía antes de que la segunda guerra mundial forzara a los surrealistas a abandonar París. Brauner estaba entre aquellos que se volvieron a reunir en Marsella en 1940 con la esperanza de conseguir un pasaje para las Américas, aunque, sin medios, no consiguió escapar de Francia. Como judío hizo frente a dificultades particulares, y desde 1942 hasta el final de la guerra vivió una existencia itinerante seguida de otra clandestina en una granja abandonada de los Alpes<sup>32</sup>. Como muchos otros artistas durante este periodo, la falta de materiales llevó a Brauner a crear nuevas técnicas. Sin óleos, improvisó una imaginería de soledad y pena a través de autorretratos hechos con cera de vela fundida extendida sobre el lienzo o cartón y luego grabado y tratado posteriormente con humo y barnices finos<sup>33</sup>. Mientras que a finales de los años treinta sus figuras habían ocupado interiores ambiguos, ahora fusionaba formas humanas con formas de la naturaleza, como en el ahistórico *Le Jardin* (1945, cat. núm. 13), terminado poco tiempo después de la liberación. Aquí, Brauner continuó el método de inscribir un diseño en una base preparada en una composición cruda y directa con reminiscencias del *art brut* de Dubuffet, que se originó por esa época.

Esta pintura plana y espontánea seguía la estela de la vuelta al automatismo que se apoderó del surrealismo a finales de la década de los años treinta. Tras años de “paisajes oníricos” cuidadosamente premeditados, la marginalización de Dalí y su

<sup>31</sup> Para una interpretación “surrealista” del accidente de Brauner, véase Pierre Mabille, ‘L’œil du peintre,’ *Minotaure*, no. 12/13, mayo de 1939, pp. 53-6.

<sup>32</sup> Michèle C. Cone, *Artists Under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton, 1992, p. 124.

<sup>33</sup> Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, trad. Simon Watson Taylor, 1960, p. 333.



Fig. 8. Roberto Matta Matta, *Here Sir Fire, Eat!*, 1942.



Fig. 9. Óscar Domínguez, *Jeux*, 1937.

posterior salida del grupo hizo que volviera el énfasis por estilos más “pictoricistas”, de los cuales Breton confesó que la nueva adquisición del surrealismo, el joven chileno Matta, era el exponente más dinámico<sup>34</sup>. Desde el momento de su primera aparición en 1937, las abstractas y biomórficas obras al pastel revelaban una deuda con el automatismo. Sin embargo, incluso en sus momentos más abstractos, la obra de Matta nunca prescinde completamente de las reconocibles formas y espacios del mundo tridimensional. Esto se debe a la influencia del gran pintor paisajista del surrealismo, Yves Tanguy, cuya propia deuda con de Chirico es evidente en los profundos espacios que sirven de marco a su obra, del mismo modo que se ponen al servicio de un arte que de ninguna manera muestra algún tipo de relación con la ciudad. A pesar de su apariencia extraña, Breton vio el campo y la mitología de su Bretaña natal reflejados en paisajes de Tanguy como *Land of Shadows* (1927), y con la desaparición de la escena de Dalí, consideró estos cuadros como la inspiración para el arte de Matta y otros. Matta aceptaría esto de buen grado, aunque entre 1937 y 1944 la aparición de una línea trazando el horizonte es incoherente dentro de su pintura, y con frecuencia, como en *Here Sir Fire, Eat!* (1942), su desaparición inclina su trabajo hacia la abstracción. Como señaló Breton, en 1944 la figura entró en su obra, y a partir de ahí ya no la abandonaría (fig. 8), convirtiéndose con frecuencia en el foco de la composición. Aun así, al igual que aquellos otros que se unieron al grupo justo antes de la guerra, la pintura de Matta nunca pierde su organicidad.

Oscar Domínguez fue otro de los que fueron bienvenidos en el grupo en los años treinta y fue comentado por Breton a finales de esa década. En aquella época su pintura mostraba un gran porvenir pero en otros momentos con frecuencia es poco original. Hoy en día se considera principalmente a Domínguez como un hábil fabricante de objetos, muy apreciados por el surrealismo a lo largo de los años treinta. Al contrario que su pintura, el objeto surrealista fabricado le da algún peso a la recepción benjaminiana del surrealismo, pues se podría argumentar que su (ab)uso de productos recuerda a la interpretación de Benjamin del surrealismo a través del urbanismo de Aragon y Breton, que era una extensión de su interpretación marxista del *flaneur*, “ambos reticentes y seducidos por la nueva cultura comercial<sup>35</sup>”. A primera vista este argumento se puede aplicar a objetos de Domínguez como *Arrivée de la Belle Epoque* (1936) and *Jeux* (1937, fig. 7), así como a la obra surrealista y a la de inspiración surrealista de Leandre Cristofol (cat. núm. 47) y Moisès Villèlia (fig. 8), aunque la producción de objetos surrealistas vino solamente después del texto de Benjamin. Con todo, el nexo de analogía y discursividad entretejido por la poética y la teoría surrealistas, que con tanta frecuencia transforma la ciudad en campo y viceversa (incluso en *Le Paysan de Paris* y *Nadja*), desaconseja interpretaciones reduccionistas del objeto. En *Jeux*, por ejemplo, Domínguez lleva a cabo un poderoso acto de “degradación” positiva de los bienes de consumo usados en su transmutación en un animal totémico, favorecida por un cambio conceptual del surrealismo que va del eje del fetichismo consumista al fetichismo tribal. Si esta dialéctica entre lo cultural y lo natural también ejerce su influencia en los objetos de Cristofol y Villèlia – en la forma arbórea del primero y el bambú pintado del segundo – lo mismo sucede con algunos de los objetos más famosos del surrealismo, como *Fur Cup and Saucer* (1936) de Meret Oppenheim y el paraguas de esponja de Wolfgang Paalen, titulado *Articulated Cloud* (1938), donde los objetos parecen metamorfosearse en animales (y al revés).

34. André Breton, ‘Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste,’ *Minotaure*, no. 12/13, mayo de 1939, pp. 16-21.

35. Solnit, ‘Paris, or Botanizing on the Asphalt,’ *Wanderlust*, p. 200.

Como una tentadora especulación sobre una tierra salvaje surreal en respuesta a la cual habían desarrollado facultades miméticas, estos híbridos darwinianos fueron pronto acogidos en ambientes exóticos creados por los surrealistas para sus exposiciones. La primera instalación a tamaño natural fue creada para la exposición internacional de surrealismo que se celebró en París en 1938, que reunió contribuciones provenientes de toda Europa, aunque por aquel entonces los surrealistas ya habían aparecido “internacionalmente” fuera de Francia en el contexto real de la “tierra salvaje” de Tenerife descrito por Breton en *L'Amour fou*. De hecho, el grupo surrealista de Breton siempre había gozado de una nacionalidad variada (sólo dos de los artistas que han sido comentados aquí eran franceses, y sólo uno de ellos vivía en París). Esto, junto con la internacionalización del surrealismo, que comenzó, como señala Hammond, en los años treinta, complica aún más las características del texto de Benjamin y la ampliación de estas por críticos posteriores. La imaginería de inspiración surrealista de artistas que no vivían en París, como la monstruosa forma de *El somni de la voluntat ferida* (1929, cat. 7) de Angel Planells trae a la memoria la manipulación de formas naturales de Masson más que la estrecha versión benjaminiana del surrealismo. Junto con la ambigua escultura biomórfica del alsaciano Jean Arp y las abstractas formas naturales del armenio-americano Arshile Gorky, sugieren una alienación más amplia del carácter internacional del surrealismo, y lo que he llamado aquí su “historia natural”, de lo que Hammond pensaba.

No creo que la fascinación del surrealismo por las formas y las funciones de la naturaleza pudiera haberse escapado a Benjamin por completo, incluso en los años veinte. Pero su caracterización del *flâneur* como alguien “que va botanizando sobre el asfalto”<sup>36</sup>, su reconocimiento del mantenimiento del siglo XIX de un lenguaje arraigado en la naturaleza para superar nuevas experiencias de la ciudad<sup>37</sup> y sus más tempranas obras sobre Goethe no se encuentran en sus acercamientos al surrealismo. Junto con las posibilidades que ofrecían, estos temas fueron reprimidos con la intención de considerar al surrealismo como la manifestación más reciente del modernismo, y de alejarlo por completo de su antepasado más obvio, el romanticismo.

Situado en el punto medio del surrealismo de entreguerras, el ensayo de Benjamin se ha convertido en el texto copernicano alrededor del cual giran muchos otros. Tomando *Nadja* de Breton como foco para el beneficio de su primer público literario, el tratamiento en este ensayo de la importancia de la fotografía para el surrealismo eclipsa totalmente el papel que tuvo la pintura dentro del movimiento<sup>38</sup>. Dados los inconvenientes de la iconografía que hemos examinado para la teoría del surrealismo de Benjamin, no sorprende que debiera haber escogido mirar en otra dirección, ni que se haya puesto un excesivo énfasis en la importancia de la fotografía para el surrealismo por parte de los que han considerado magistral el texto de Benjamin y de los que han cerrado sus ojos a la enorme contribución del surrealismo a la pintura del siglo XX<sup>39</sup>. De hecho, estas perspectivas desviadas confirman el punto de vista pre-copernicano del ensayo de Benjamin, ya que al estar fechado en 1929 su visión se ve muy limitada, otorgando una posición central a la ciudad de París, que se quedó pequeña ante la posterior expansión del surrealismo por Europa y la intensificación de su interés por la naturaleza<sup>40</sup>. Mi objetivo en este ensayo se ha limitado a dirigir la atención hacia la naturaleza como un tropo significativo entre los lenguajes del surrealismo. Ahora queda la compleja labor de seguir la trayectoria de su relación dialéctica con la ciudad.



Fig. 10. Moisés Villèlia, *Solo pero no tanto*.

<sup>36</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, London, 1992, p. 36.

<sup>37</sup> Citado en la obra de Rob Shields, ‘Fancy Footwork: Walter Benjamin’s Notes on *flânerie*,’ Keith Tester (ed.), *The Flâneur*, London and New York, 1994, p. 72.

<sup>38</sup> Originalmente, el artículo de Benjamin fue publicado en cinco entregas en *Literarische Welt*, V, 1929.

<sup>39</sup> Véanse los ensayos de Krauss en la obra de Rosalind Krauss y Jane Livingstone, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, Washington, 1985.

<sup>40</sup> ‘En el centro de este universo de cosas se encuentra el más deseado de sus objetos, la propia ciudad de París,’ Benjamin, ‘Surrealism,’ *One-Way Street*, p. 230.

# Catálogo de obras

**MAN RAY (1890-1976)**

**1. Composition**

Óleo sobre madera

Firmado y fechado 1923

26 x 34 cm / 45,5 x 63,3 cm

**NOTA:** Marco elaborado por el artista.  
Reproducido en página 21.

**2. Le pain**

Óleo sobre cartón

Firmado y fechado 1926

38 x 45,8 cm

**EXPOSICIONES:** Londres, The London Gallery; *Man Ray surrealist paintings, drawings, objects*, 1939; cat. núm. 21. Antwerp, Ronny van de Velde; *Man Ray, 1890-1976*; 1994, cat. núm. 423 (reproducido). Niza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain; *Man Ray Rétrrospective 1912-1976*; 1997; (reproducido). Nueva York, André Emmerich Gallery, *Man Ray: An American Surrealist Vision*, 1997; cat. núm. 1.  
Reproducido en página 22.

• • •

**MAX ERNST (1891-1976)**

**3. Retrato de Paul Eluard**

Óleo sobre cartón

Firmado y dedicado "à Louis Aragon (le grand sympathique)" (con letra de Max Ernst) "à d° pour le doucer, Paul Eluard" (con letra de Paul Eluard)  
22,5 x 13,8 cm

Realizado en 1923-24

**BIBLIOGRAFÍA:** Pierre Morhang en *Philosophies*, 5.3., 1925, núm. 5/6 S 625. Werner Spies, *Collagen, inventar und widerspruch*, Colonia 1974 (S 46). Werner Spies, *Sigrid und Günter Metken, Max Ernst. Oeuvre-Katalog. Werke 1906-1925*, Colonia, 1975, cat. núm. 614, pág. 317 (reproducido).  
Reproducido en página 23.

• • •

**JOAN SANDALINAS (1903-1991)**

**4. Bañistas**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado XXIII

36,5 x 47 cm

Reproducido en página 24.

**5. Figura**

Acuarela sobre papel

Firmado y fechado 1927

31 x 24 cm

Reproducido en página 24.

**6. Figura**

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado 48

25,5 x 20 cm

Reproducido en página 24.

• • •

**ANGEL PLANELLS (1901-1989)**

**7. El somni de la voluntat ferida**

*Le rêve de la volonté blessée*

Óleo y collage de diversos materiales sobre madera

Firmado y fechado 1929; titulado al dorso

24,6 x 28,2 cm

**PROCEDENCIA:** Colección André Breton, París.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Salón del Heraldo, "Planells", 20 abril - 5 mayo de 1931, cat. núm. 3.  
Reproducido en página 25.

• • •

**JOAN MIRÓ (1893-1983)**

**8. Tête d'homme III**

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 4-31; titulado al dorso

64 x 54 cm

**PROCEDENCIA:** Marie Cuttoli, París. Perls Gallery, Nueva York. Galería Theo, Madrid. Galerie Urban, París.

**EXPOSICIONES:** Madrid, galería Theo; *Joan Miró*; mayo- junio 1978 (reproducido en color). Barcelona, Fundació Joan Miró; 1993; cat. núm. 99, pág. 277 (reproducido en color). Munich, Haus der Kunst; *Elan vital oder das Auge des Eros*; 1994; cat. núm. 499. Barcelona Orcal Galería D'Art; *Joan Miró. Del Signe al Gest*; 29 septiembre-29 octubre 1999; cat. núm. 3 (reproducido en color).

**BIBLIOGRAFÍA:** Jacques Dupin; *Joan Miró. Life and work*; Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1961; cat. núm. 271, pág. 522 (reproducido). Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud; *Joan Miró. Catalogue Raisonné. Paintings*; Vol. II (1931-1941); Daniel Lelong- Successió Miró, París, 2000; cat. núm. 349, pág. 31 (reproducido en color).  
Reproducido en página 26.

**9. Composición**

Lápiz sobre papel

Firmado y fechado al dorso, 23-9-1930

60 x 45 cm

**PROCEDENCIA:** Artelevi, Milán. Colección particular, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Milán, Galería Artelevi; *J. Miró opere scelte (1924-1960)*; febrero 1972, reproducido pág. 29. Barcelona, Galería Gaspar; *Joan Miró*; mayo 1974. Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1939) en Europa*; mayo-julio 2000; cát. núm. 41, pág. 53 (reproducido en color). Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso; *La Intensidad del Azogue (Picasso en otros artistas)*; septiembre- noviembre 2003; cat. núm. 20 (reproducido en color).  
Reproducido en página 27.

**10. Sin título**

Pastel y tinta sobre papel  
Firmado y fechado al dorso 1934  
63 x 46,5 cm.

**PROCEDENCIA:** Pierre Matisse Gallery, Nueva York. Acquavella Modern Art, Reno (EE.UU.). Bauhaus Co. Ltd, Tokio.

**BIBLIOGRAFÍA:** Yokohama, Yokohama Museum of Art; *Joan Miró. Centennial Exhibition*; 1992, cat. núm. 11.  
Reproducido en página 28.

• • •

**JOSEP TOGORES (1893-1970)**

**11. Composition**

Óleo sobre lienzo  
Firmado  
65 x 26 cm  
Realizado en 1928

**PROCEDENCIA:** Galerie Simon (Kahnweiler), París. Sala Gaspar, Barcelona.  
Reproducido en página 29.

• • •

**VICTOR BRAUNER (1903-1966)**

**12. Paisaje surrealista**

Óleo sobre lienzo  
Firmado, dedicado y fechado "Mon cher Claude Sernet 1930"  
54,7 x 45,5 cm

**PROCEDENCIA:** Claude Sernet, París. Galerie André-François Petit, París. Colección particular, París.  
Reproducido en página 31.

**13. Le jardin**

Acuarela, ceras y tinta sobre papel  
Firmado, titulado y fechado "13, Mai, 1945"  
65 x 49,5 cm

Reproducido en página 30.

• • •

**WIFREDO LAM (1902-1982)**

**15. Interior surrealista con velero**

Óleo sobre lienzo  
Firmado  
80 x 80 cm  
Realizado en 1933

**PROCEDENCIA:** Colección particular, Madrid.  
Reproducido en página 32.

**16. Interior con florero**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado 933  
80 x 80 cm

**PROCEDENCIA:** Colección particular, Madrid.  
Reproducido en página 33.

• • •

**ALFONSO DE OLIVARES (1898-1936)**

**17. Caras**

Óleo sobre lienzo  
65 x 81 cm  
Realizado hacia 1927

**PROCEDENCIA:** Colección Sra. Viuda de Olivares, Madrid. Galería Inganzo, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico Cultural; *Olivares*; 1976; núm. 8 pág. 21 (reproducido). Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Ismos, Arte de Vanguardia (1910-1936)*; mayo-julio 1996; cat. núm. 15, pág. 25 (reproducido en color). Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Alfonso de Olivares (1898-1936)*; 22 de enero- 27 de marzo de 1998; cat. núm. 3, pág. 31 (reproducido en color). Orense, Caixa Galicia; Vigo, Caixa Galicia; Lugo, Caixa Galicia; *Tiempos de Modernidad. Momentos Estelares de la Vanguardia Histórica Española*; diciembre 1999-abril 2000; pág. 59 (reproducido en color). Málaga, Fundación Picasso; *Malabarismos*; septiembre-noviembre 2000; reproducido en catálogo. Málaga, Palacio Episcopal; *París. Punto de encuentro*; mayo-junio 2001; pág. 85 (reproducido en color).  
Reproducido en página 34.

• • •

**NICOLAS DE LEKUONA (1913-1937)**

**18. Antropomorfos vegetales**

Óleo sobre cartón  
68 x 63,5 cm.  
Realizado hacia 1936

**EXPOSICIONES:** Bilbao, Museo de Bellas Artes; *Nicolás de Lekuona. Pinturas y dibujos*; marzo-abril 1983; catálogo número 51 (reproducido en color).  
Reproducido en página 35.

• • •

**MANUEL ÁNGELES ORTIZ (1895-1984)**

**19. Personajes surrealistas**

Lápiz sobre papel  
Firmado y fechado 1927  
18 x 24 cm

**EXPOSICIONES:** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Grandad, Museo de Bellas Artes; *Manuel Ángeles Ortiz*, abril-noviembre 1996; pág. 120 (reproducido en color).  
Reproducido en página 36.

**20. Composición surrealista**

Lápiz sobre papel

Firmado

22,5 x 30,2 cm

Realizado en 1933

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, Barcelona.

**EXPOSICIONES:** Barcelona, Sala Dalmau; Madrid, Galería Guillermo de Osma; Granada, Anticuario Ruiz Linares; *Manuel Ángeles Ortiz*; nov. 2001-abril 2002; cat. núm. 58. Reproducido en página 36.

• • •

**GABRIEL CELAYA (1911-1991)**

**21. Figura surrealista**

Óleo sobre lienzo

Firmado

35 x 23 cm

Realizado h. 1930

**PROCEDENCIA:** Colección del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Gabriel Celaya. Obra pictórica 1928-1935*; 14 de marzo-28 de abril de 2000; cat. núm. 26, pág. 21 (reproducida en color). Bilbao, Galería Colón XVI; *Gabriel Celaya. Poesía Visual. Obra pictórica, 1928-1935*; 2000; pág. 18 (reproducida en color). Reproducido en página 37.

**22. Composición**

Tinta de color sobre papel

Firmado

23,3 x 35,5 cm

**PROCEDENCIA:** Colección del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Gabriel Celaya. Obra pictórica 1928-1935*; 14 de marzo-28 de abril de 2000; cat. núm. 29, pág. 22 (reproducida en color).

Reproducido en página 63.

• • •

**ALFRED SISQUELLA (1900-1964)**

**23. Personaje surrealista**

Tinta sobre papel

Firmado con sello

24,5 x 22 cm

Realizado durante los años 30

Reproducido en página 37.

• • •

**24. Composición surrealista**

Tinta sobre papel

Firmado con sello

22 x 21 cm

Realizado durante los años 30

Reproducido en página 62.

**BENJAMÍN PALENCIA (1894-1980)**

**25. Tres figuras**

Tinta y lápices de colores sobre papel

Firmado y fechado 30

28 x 21,5 cm

**PROCEDENCIA:** Galería Ignacio Lassaletta, Barcelona. Reproducido en página 38.

• • •

**ALBERTO SÁNCHEZ (1895-1962)**

**27. Tres figuras**

Tinta china sobre cartón

105 x 73,5 cm

Realizado entre 1958 y 1960

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Almirante; *Alberto Sánchez*; diciembre 1999; cat. núm. 15, pág. 34 (reproducido en color). Madrid, Centro de Arte Reina Sofía; Toledo, Museo de Santa Cruz; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; *Alberto 1895-1962*; junio 2001-abril 2002; cat. núm. 151, pág. 343 (reproducido en color). Reproducido en página 39.

• • •

**JUAN ANTONIO MORALES (1909-1984)**

**28. La mujer con guante**

Gouache sobre cartón

Dedicado: "Para Pepe para no quitárselo más"

30 x 23 cm

Realizado en 1933

**PROCEDENCIA:** José Caballero, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao; *Homenaje a Juan Antonio Morales*, noviembre-diciembre de 1984; pág. 58 (reproducido). Reproducido en página 40.

**ADRIANO DEL VALLE (1895-1957)****29. *El gran teatro del mundo***

Collage sobre papel  
Firmado y titulado al dorso  
23,5 x 19 cm  
Realizado h. 1936

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Vanguardia sobre papel*; 15 de abril-31 de mayo 2002; cat. núm. 66, pág. 17 (reproducido en color).

Reproducido en página 40.

• • •

**JOSÉ CABALLERO (1915-1991)****30. *Giroscopo***

Tinta china sobre papel  
Firmado  
51 x 36 cm  
Realizado en 1934

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol, Galería d'Art; *José Caballero. Los años 30*; noviembre 1995-abril 1996; cat. núm. 19, pág. 21 (reproducido en color).

Reproducido en página 41.

• • •

**MANUEL COLMEIRO (1901-1999)****31. *Sueño***

Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 1936  
30 x 44 cm

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Vigo, Casa das Artes, Centro Cultural Caixa Vigo; *M. Colmeiro a través da sua obra*; febrero-abril 1999; pág. 79 (reproducido en color).

Reproducido en página 41.

• • •

**32. *Jardín***

Tinta sobre papel  
Firmado y fechado 1936  
30 x 44 cm

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Vigo, Casa das Artes, Centro Cultural Caixa Vigo; *M. Colmeiro a través da sua obra*; febrero-abril 1999; pág. 79 (reproducido en color).

Reproducido en página 63.

**ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA (1898-1968)****33. *Figuras surrealistas***

Lápiz sobre papel  
Firmado  
24,7 x 19 cm  
Realizado h. 1935

Reproducido en página 42.

• • •

**34. *Jugadores de ajedrez***

Tinta sobre papel  
Firmado  
31 x 21 cm  
Realizado h. 1935

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Guillermo de Osma; *Vanguardia sobre papel, 1900-1959*; abril-mayo 2002; cat. núm. 30.

Reproducido en página 62.

• • •

**FEDERICO CASTELLÓN (1914-1971)****35. *Escena fantástica***

Gouache sobre papel  
Firmado  
26 x 16 cm  
Realizado h. 1937

**PROCEDENCIA:** Galería 1900-2000, París.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Guillermo de Osma; *Vanguardia sobre papel, 1900-1959*; 15 abril- 31 mayo 2002; cat. núm. 11.

Reproducido en página 42.

• • •

**36. *Blancas y negras***

Acuarela y tinta sobre papel  
Firmado y fechado 39  
22,5 x 16 cm

**PROCEDENCIA:** Galería 1900-2000, París.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Guillermo de Osma; *Vanguardia sobre papel, 1900-1959*; 15 abril- 31 mayo 2002; cat. núm. 13.

Reproducido en página 63.

• • •

**SALVADOR DALÍ (1904-1989)****37. *Cabeza bombardeada por granos de trigo (cabeza corpuscular sobre la aldea de Cadaqués)***

Óleo sobre cartón  
Firmado  
26,6 x 17,8 cm  
Realizado en 1954

**EXPOSICIONES:** Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente; *Dalí en las colecciones españolas*; 9 octubre 2001-6 enero 2002; cat. núm. 27, pág. 105 (reproducido en color).

**BIBLIOGRAFÍA:** L. Romero, *Todo Dalí en un rostro*; Blume, Barcelona, 1975. Robert Descharnes, Gilles Neret; *Salvador Dalí: 1904-1989*; Taschen, Colonia, 1997; cat. núm. 1047, pág. 468 (reproducido en color); pág. 24 (reproducido).

Reproducido en página 43.

**ÓSCAR DOMÍNGUEZ (1906-1957)****38. *Figuras cósmicas***

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado "1-5-40"

65 x 50 cm

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Biosca; *Óscar Domínguez*; 16 octubre-16 noviembre 1973 (reproducido en color).

**BIBLIOGRAFÍA:** Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978; cat. núm. 83, pág. 130 (reproducido).

Reproducido en página 44.

**39. *Redes con revolver***

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1944

64 x 53,5 cm

**PROCEDENCIA:** Galería Cisne, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Barcelona, Oriol, Galería d'Art, Madrid, Guillermo de Osma Galería, *Óscar Domínguez*, noviembre 2000-marzo 2001, cat. núm. 6, pág. 17 (reproducido en color). Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, *César González Ruano. A vueltas con la pintura*, 19 junio-7 septiembre de 2003, pág. 175 (reproducido en color).

Reproducido en página 45.

• • •

**MARUJA MALLO (1902-1995)****40. *Naturaleza viva***

Óleo sobre tabla

Firmado y fechado 1943

42 x 30 cm

**PROCEDENCIA:** Alfonso Sayons, Nueva York. Galleria Zammarchi, Milán.

**EXPOSICIONES:** Nueva Carroll Carstairs Gallery; *Maruja Mallo*; octubre 1954. Madrid, Fundación Mapfre; Barcelona Museu d'Art Modern; *Fuera de Orden. Mujeres de la Vanguardia Española*, 1999; pag. 115 (reproducido en color). Reproducido en la invitación de la exposición en Barcelona. Orense, Caixa Galicia; Vigo, Caixa Galicia; Lugo, Caixa Galicia; *Tiempos de Modernidad. Momentos Estelares de la Vanguardia Histórica Española*; diciembre 1999-abril 2000; pág. 54 (reproducido en color). Madrid, Galería Guillermo de Osma; Vigo, Caixa Galicia; Santiago de Compostela, Caixa Galicia; *Maruja Mallo. Naturalezas Vivas*; 2002; cat. núm. 7 (reproducido en color) y cat. núm. 14 (reproducido).

**BIBLIOGRAFÍA:** Tarjeta Postal, Buenos Aires. Jean Cassou, *Maruja Mallo*, en *Lyra*, Buenos Aires, enero-febrero de 1949 (reproducido). Jorge Pérez Vilaró; *Maruja Mallo en Punta del Este; Mundo Uruguayo*, Montevideo, 5 de junio de 1952 (reproducido). *Maruja Mallo*; Galería Guillermo de Osma, Madrid, 1992, pag. 87 (reproducido). *Maruja Mallo*, Museo Nacional de Buenos Aires, 1994, p. 264 (reproducido).

Reproducido en página 46.

**EUGENIO GRANELL (1912-2001)****41. *Los gérmenes del aire***

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 53

92 x 73 cm

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, Madrid.

**EXPOSICIONES:** Madrid, Galería Guillermo de Osma; Barcelona, Oriol Galería d'Art; *Eugenio Granell (1912-2001)*; marzo-julio 2003; cat. núm. 34, pág. 25 (reproducido en color). Reproducido en página 47.

• • •

**GEORGES HUGNET (1906-1974)****42. *Decalcomanie***

Decalcomania sobre papel

Firmado

25 x 32,8 cm

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, París.

Reproducido en página 61.

**43. *Decalcomanie***

Decalcomania sobre papel

Firmado

38 x 28 cm

**PROCEDENCIA:** Familia del artista, París.

Reproducido en página 61.

• • •

**ANDRÉ MASSON (1896-1987)****45. *Rivière en automne***

Óleo sobre lienzo

Firmado

54 x 65,4 cm

Realizado en 1950

**PROCEDENCIA:** Galerie Louise Leiris, París. The Mayor Gallery, Londres.

Reproducido en página 48.

**ROBERTO MATTA** (1911-2003)

**46. Composición**

Óleo sobre lienzo  
Firmado  
81,2 x 65,5 cm  
Realizado en 1968

Reproducido en página 49.

• • •

**LEANDRE CRISTÒFOL** (1908-1998)

**47. Bonanza**

Vidrio, plástico, madera y metal  
Firmado y fechado 1973  
29 x 21 x 15 cm

**BIBLIOGRAFIA:** Esther Rates i Brufau, *Recerca i catalogació de l'obra completa de Leandre Cristòfol* en el catálogo de la exposición *Leandre Cristòfol* que tuvo lugar en el Museu d'Art Jaume Morera de Lérida en abril-mayo de 1995; Ayuntamiento de Lérida, 1995, núm. 216, pág. 240 (reproducido).  
Reproducido en página 51.

• • •

**CARLOS MENSA** (1936-1982)

**48. Al piano superiore (Serie Stravaganza)**

Acrílico sobre lienzo  
Firmado y fechado 74  
27 x 22 cm

**PROCEDENCIA:** Viuda del artista.

**BIBLIOGRAFIA:** R. Carrieri, *La Stravaganza*; ed. Trenta-due, Milán, 1978, núm. 66.  
Reproducido en página 50.

• • •

**ANTONI GARCÍA LAMOLLA** (1910-1981)

**49. Sin título**

Acrílico sobre cartulina  
45 x 60 cm  
Realizado en 1976

Reproducido en página 50.

**JOSEP ROCA SASTRE** (1928-1997)

**50. Cabeza azul**

Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado febrero 52; firmado y fechado al dorso  
46 x 38 cm  
Reproducido en página 52.

**51. Cabeza roja**

Óleo sobre lienzo  
Firmado; firmado y fechado al dorso marzo-agosto 1952  
46 x 38 cm

**52. Yo, el conde, tengo en mi casa dos mesas de álamo que no me gustan nada, ni pizca**

Tinta y cera sobre papel  
Firmado, titulado y fechado 52  
32 x 47,5 cm  
Reproducido en página 62.

• • •

**JORGE CAMACHO** (1934)

**53. Composición**

Tinta y gouache sobre papel  
Firmado y fechado 86  
85 x 50 cm  
Reproducido en página 64.

**54. Composición**

Tinta y gouache sobre papel  
Firmado y fechado 86  
85 x 50 cm  
Reproducido en página 64.



**MAN RAY.** *Composition*, 1923; óleo sobre madera; 26 x 34 cm / 45,5 x 63,3 cm (cat. núm. 1)



**MAN RAY.** *Le pain*, 1926; óleo sobre cartón; 38 x 45,8 cm (cat. núm. 2)



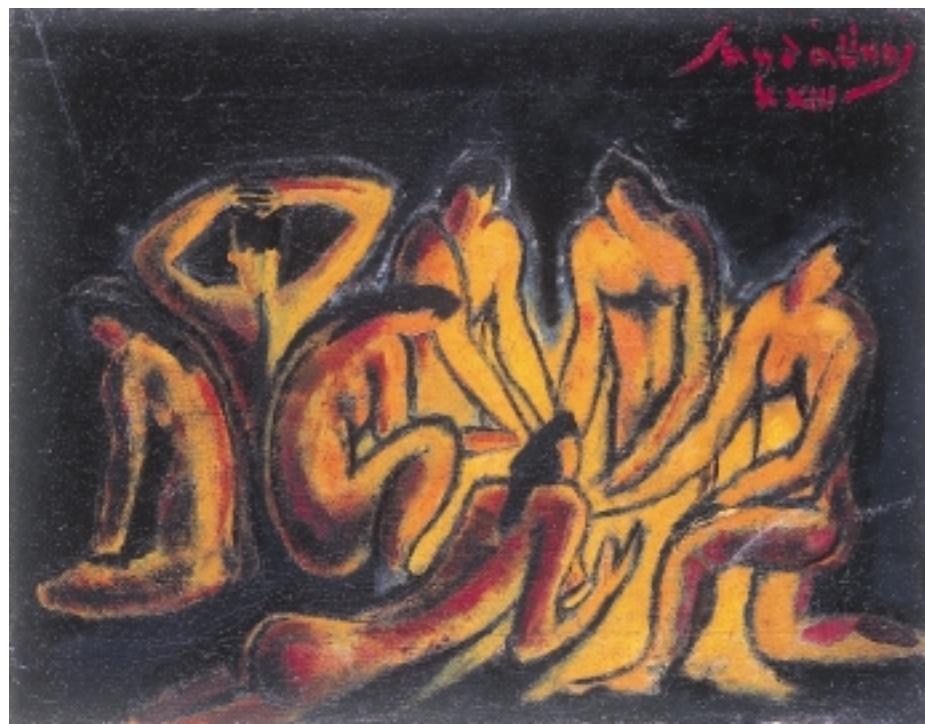
**MAX ERNST.** *Retrato de Paul Eluard*, 1923-24; óleo sobre  
cartón; 22,5 x 13,8 cm (cat. núm. 3)



**JOAN SANDALINAS.** *Figura*, 1927;  
acuarela sobre papel; 31 x 24 cm (cat. núm. 5)



**JOAN SANDALINAS.** *Figura*, 1948;  
lápiz sobre papel; 25,5 x 20 cm (cat. núm. 6)



**JOAN SANDALINAS.** *Bañistas*, 1923; óleo sobre lienzo; 36,5 x 47 cm (cat. núm. 4)



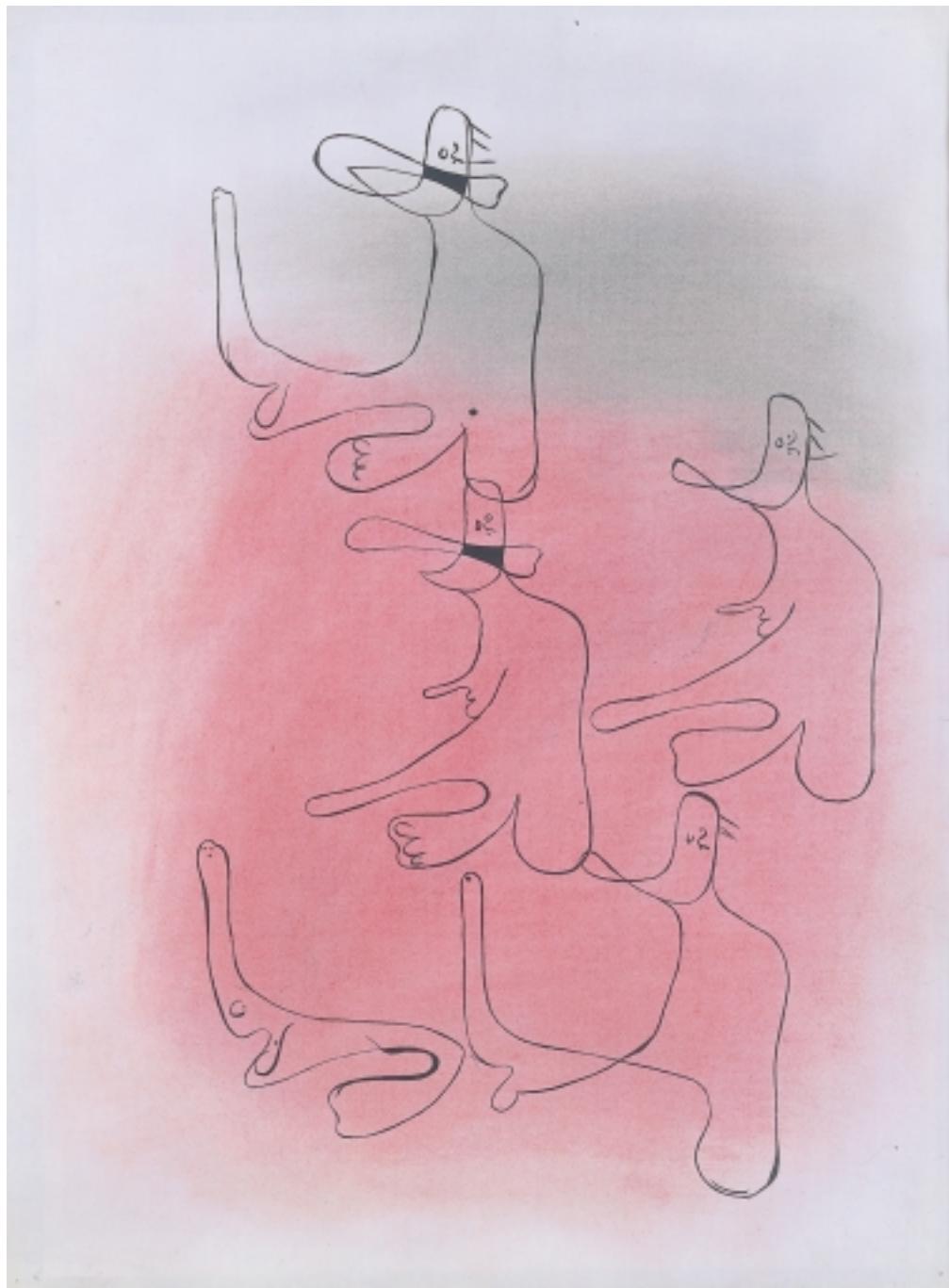
**ÁNGEL PLANELLS.** *El somni de la voluntat ferida*, 1929; óleo y collage de diversos materiales sobre madera; 24,6 x 28,2 cm (cat. núm. 7)



**JOAN MIRÓ.** *Tete d'homme III*, 1931; óleo sobre lienzo; 64 x 54 cm (cat. núm. 8)



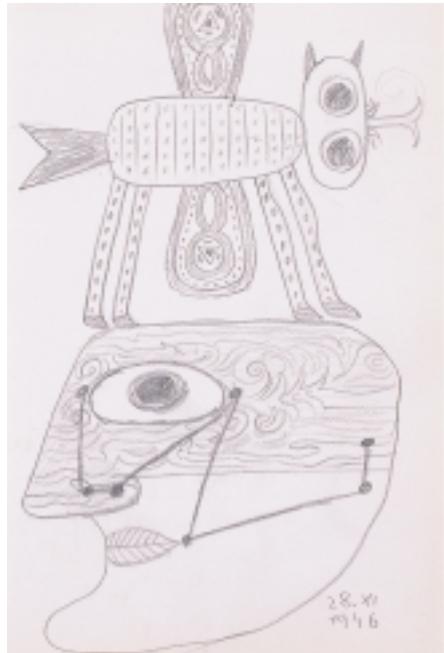
**JOAN MIRÓ.** *Composición*, 1930; lápiz sobre papel; 60 x 45 cm. (cat. núm. 9)



**JOAN MIRÓ.** *Sin título*, 1924; pastel y tinta sobre papel; 63 x 46,5 cm. (cat. núm. 10)



**JOSEP TOGORES.** *Composition*, 1928; óleo sobre lienzo; 65 x 26 cm (cat. núm. 11)



**VICTOR BRAUNER.** *Animal et tête*, 1946; lápiz sobre papel;  
22 x 14,5 cm (cat. núm. 14)



**VICTOR BRAUNER.** *Le jardin*, 1945; acuarela, ceras y tinta  
sobre papel; 65 x 49,5 cm (cat. núm. 13)



**VICTOR BRAUNER.** *Paisaje surrealista*, 1930; óleo sobre lienzo; 54,7 x 45,5 cm (cat. núm. 12)



**WIFREDO LAM.** *Interior surrealista con velero*, 1933; óleo sobre lienzo; 80 x 80 cm (cat. núm. 15)



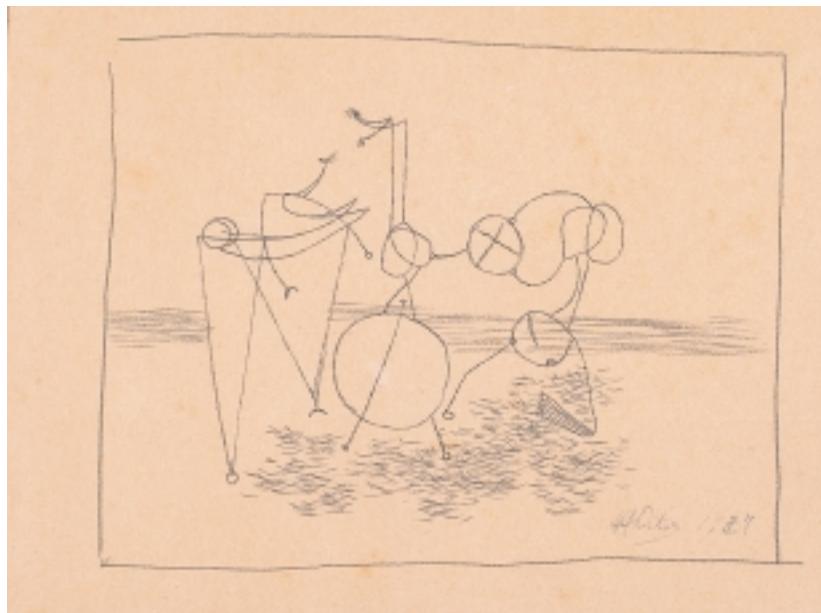
**WIFREDO LAM.** *Interior con florero*, 1933; óleo sobre lienzo; 80 x 80 cm (cat. núm. 16)



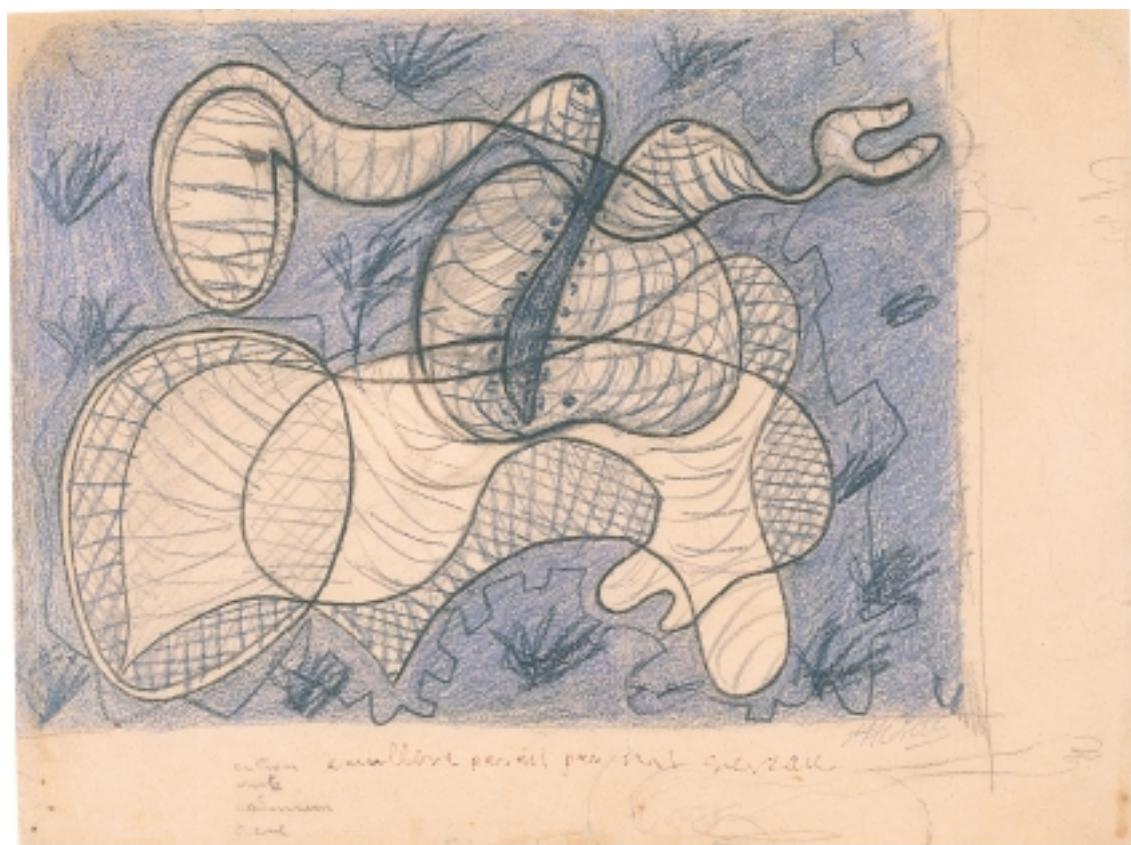
**ALFONSO DE OLIVARES.** *Caras*, h. 1927; óleo sobre lienzo; 65 x 81 cm (cat. núm. 17)



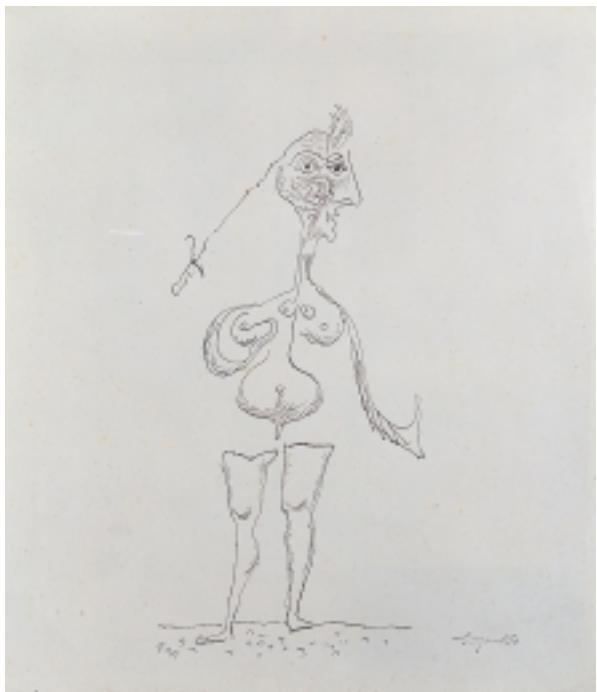
**NICOLAS DE LEKUONA.** *Antropomorfos vegetales*, h. 1936; óleo sobre cartón; 68 x 63,5 cm.  
(cat. núm. 18)



**MANUEL ÁNGELES ORTIZ.** *Personajes surrealistas*, 1927; lápiz sobre papel; 18 x 24 cm (cat. núm. 19)



**MANUEL ÁNGELES ORTIZ.** *Composición surrealista*, 1933; lápiz sobre papel; 22,5 x 30,2 cm (cat. núm. 20)



**ALFRED SISQUELLA.** *Personaje surrealista*,  
1930-39; tinta sobre papel; 24,5 x 22 cm (cat. núm. 23)



**GABRIEL CELAYA.** *Figura surrealista*, h. 1930;  
óleo sobre lienzo; 35 x 23 cm (cat. núm. 21)



**BENJAMÍN PALENCIA.** *Tres figuras*, 1930; tinta y lápices de colores sobre papel; 28 x 21,5 cm  
(cat. núm. 25)



**BENJAMÍN PALENCIA.** *Cinco personajes surrealistas*, 1932; tinta y aguada sobre papel; 30,5 x 24 cm (cat. núm. 26)



**ALBERTO SÁNCHEZ.** *Tres figuras*, 1958-60; tinta china sobre cartón; 105 x 73,5 cm  
(cat. núm. 27)



**ADRIANO DEL VALLE.** *El gran teatro del mundo*, h. 1936; collage sobre papel; 23,5 x 19 cm  
(cat. núm. 29)



**JUAN ANTONIO MORALES.** *La mujer con guante*, 1933; gouache sobre cartón; 30 x 23 cm  
(cat. núm. 28)



**JOSÉ CABALLERO.** *Giroscopo*, 1934; tinta china sobre papel; 51 x 36 cm (cat. núm. 30)



**MANUEL COLMEIRO.** *Sueño*, 1936; tinta sobre papel; 30 x 44 cm (cat. núm.31)



**ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA.** *Figuras surrealistas*, h. 1935; lápiz sobre papel; 24,7 x 19 cm (cat. núm. 33)



**FEDERICO CASTELLÓN.** *Escena fantástica*, h. 1937; gouache sobre papel; 26 x 16 cm (cat. núm. 35)



**SALVADOR DALÍ.** *Cabeza bombardeada por granos de trigo (Cabeza corpuscular sobre la aldea de Cadaqués)*,  
1954; óleo sobre cartón; 26,6 x 17,8 cm (cat. núm. 37)



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Figuras cósmicas*, 1940; óleo sobre lienzo; 65 x 50 cm (cat. núm. 38)



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Redes con revólver*, 1944; óleo sobre lienzo; 64 x 53,5 cm (cat. núm. 39)



**MARUJA MALLO.** *Naturaleza viva*, 1943; óleo sobre tabla; 42 x 30 cm (cat. núm. 40)



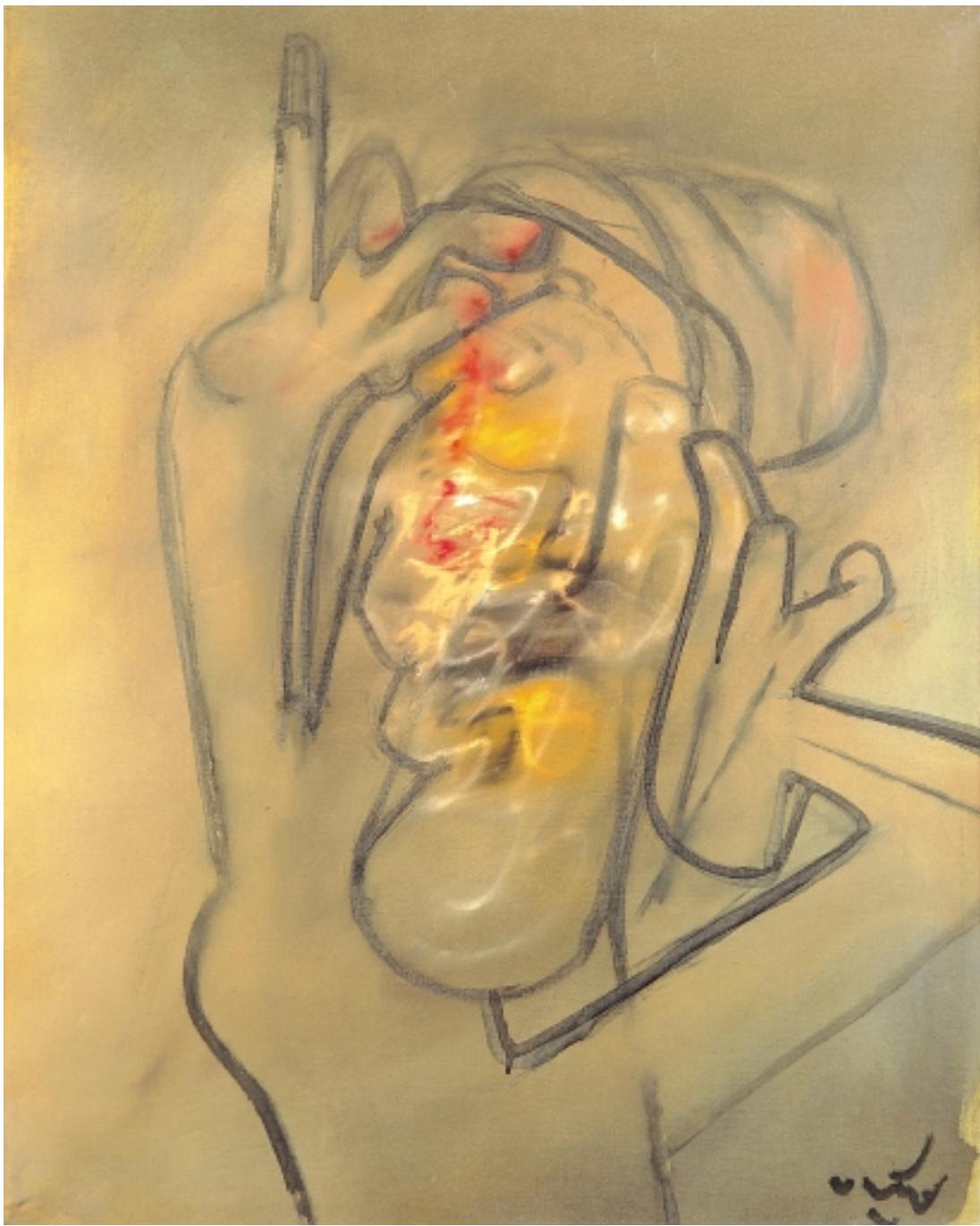
**EUGENIO GRANELL.** *Los gérmenes del aire*, 1953; óleo sobre lienzo; 92 x 73 cm  
(cat. núm. 41)



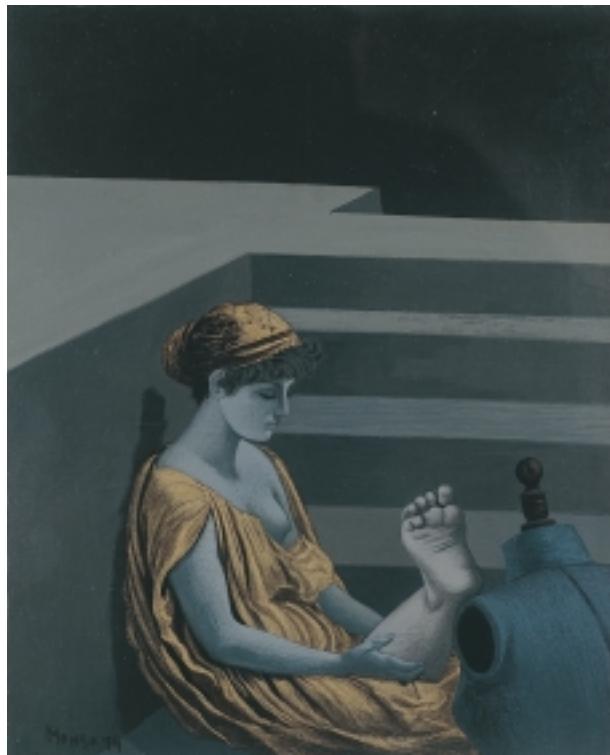
**GEORGES HUGNET.** *Arbre*,  
1954; collage, tinta y lápiz sobre  
papel; 49,5 x 33 cm (cat. núm. 44)



**ANDRÉ MASSON.** *Rivière en automne*, 1950; óleo sobre lienzo; 54 x 65,4 cm (cat. núm. 45)



**ROBERTO MATTA.** *Composición*, 1968; óleo sobre lienzo; 81,2 x 65,5 cm (cat. núm. 46)



**CARLOS MENSA.** *Al piano superiore (Serie Stravaganza)*, 1974; acrílico sobre lienzo; 27 x 22 cm  
(cat. núm. 48)



**ANTONI GARCÍA LAMOLLA.** *Sin título*, 1976;  
acrílico sobre cartulina; 45 x 60 cm (cat. núm. 49)



**LEANDRE CRISTÒFOL.** *Bonanza*, 1973; vidrio, plástico, madera y metal; 29 x 21 x 15 cm  
(cat. núm. 47)



**JOSEP ROCA SASTRE.** *Cabeza azul*, 1952; óleo sobre lienzo; 46 x 38 cm (cat. núm. 50)

## Surrealismo. Un arte para espejarse

POCAS cosas del espíritu en este mundo tienen fecha fija y padres conocidos. El surrealismo es una de ellas: nació en diciembre de 1924 en París, su madre, el regazo que necesita todo lo que ha de tomar existencia conocida; su padre, solo fructifican las semillas que hallan el ambiente y la ocasión adecuadas, fue André Breton, un intelectual que se sentía a disgusto, en un mundo racionalista que predicaba lo geométricamente bien entrelazado que se hallaba lo mental y lo pasional cuando, en la realidad, en la sociedad europea y americana de entonces, el descalabro y la contradicción eran manifiestos a todas luces. Sobre todo después de haber quedado clara la imbecilidad que había significado la primera guerra mundial, la del 1914-18, en la que se gestó, por otra parte, algo que parecía que iba a ser la solución del mundo al establecer un determinismo del que nada podría escapar, puesto que el hombre, se entendía, era el resultado coherente de la naturaleza y de la acción que sobre ella paulatinamente iba ejerciendo el ser humano.

Pero de antecedentes de esa nueva posibilidad, reconocida, creativa de formas y de ambientes había muchos e importantes antes de que Breton escribiera y publicara su “Manifiesto del surrealismo”. Isidore Ducasse, conocido como Comte de Lautréamont, en sus *Chants de Maldoror*, iniciada su publicación en 1868, aporta un ejemplo nítido de lo que van a ser las creatividades oníricas del surrealismo: “el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones clínicas” Se puede decir que ahí está todo el surrealismo posible: lo insólito a la espera de su significado. Ese tipo de expresiones, pero también formas de objetos hasta entonces no entendidos como creaciones del espíritu, iban a ser rescatados por la cultura consciente y estructurada del mundo occidental. Nada que emane de la persona humana puede ser tachado de impropio; hay que buscar la justificación y explicación causal de por qué en la capacidad psíquica de un ser humano se llevan a cabo relaciones mentales consideradas insólitas. Se sospechada que en el mundo de los sueños podría encontrarse la clave, pero que también podía hallarse en el ámbito de los comportamientos sociales señalados como indebidos o manifiestamente erróneos. Fue Sigmund Freud que en 1900 publicó su *Interpretación de los sueños*, en el que aquellos supuestos signos oníricos de un futuro personal o social, en realidad responden a la historia pasada de cada soñador, pero no según la realidad de lo vivido sino según los proyectos y propuestas que se hubiera deseado que acontecieran. En su vivir, la persona se confronta y enfrenta intelectualmente y desde su sensualidad y sensibilidad con la sociedad en la que desarrolla su acción vital. La realidad del existir social y en relación con sus estructuras, la persona humana ha de entrar prácticamente en el constante conflicto entre deseos y apetencias y las normas de las que se pueden aceptar y con las que hay que convivir. De esta confrontación, todo lo que resulta imposible de llevar a cabo revierte en una derrota biológica o intelectual y, en consecuencia, puesto que en su intento de cumplimiento y realización han consistido en deseos y necesidades sinceras de vivencia real respecto de la persona y con relación al entorno social, la realización no alcanzada, en la mayoría de las personas, pasa a engrosar el subconsciente – lo que deseado, no ha sido ni aceptado ni realizado – y también el inconsciente – aquello que la persona misma consideró, seguramente por los condicionantes culturales y sociales en los que tenemos que desarrollarnos, como sentido íntimamente pero nefando, o simplemente vergonzante para una persona que tiene conciencia de encontrarse en sociedad y tener que desarrollarse en ella –.

Algunos años después, en los que, sin embargo, el individuo ante esos reconocimientos de su realidad interna y reprimida, empezada a tomarse sus libertades e iba trasladando sus realizaciones y cumplimientos – ahora sí, con conciencia – al libre campo de las acciones artísticas, poéticas o plásticas, fueron presentándose otros senderos que permitían la libertad de expresión. Hubo muchos: desde la proclamación de los futuristas acer-

ca de que en nuestro mundo nada era estático sino todo dinámico, por lo que la auténtica escultura no respondía a los modelos de Fidias sino a las formas aerodinámicas de los automóviles de carreras. El cubismo, en su faceta de construcción lírica y poética, cantó la excelencia de los simples papeles enganchados al plano propuestos por el azar. Pero fue justo al iniciarse la primera guerra mundial del 1914-18 – la guerra vergonzante de una humanidad que escondía sus deseos y apetencias reales bajo los marchamos de unas frases hechas, que se presentaban como imperativos éticos y valores sociales o colectivos inmarcesibles –, fue en los preludios de aquella contienda que el ojo de la conciencia censurada o inhibida vio, en la realidad, otra cosa que la que se decía era cada forma. El dadaísmo entraba en el ámbito de la percepción y consecuente realización cultural: no existían valores trascendentales sino apropiaciones conceptuales de la realidad.

Los contenidos del surrealismo estaban prácticamente dados. Cuando André Breton procede a formularlos por escrito es ya algo asumido por todos los artistas y aceptado conceptualmente por los intelectuales que arrancan el contenido de los conceptos no de lo que dice el diccionario sino de lo que significa el vocablo o expresa el objeto en quien pronuncia la palabra o establece la forma. Como advirtió de una manera explícita por aquellas mismas fechas Ferdinand de Saussure, el significado vivo, real, de las palabras, lo determina el “habla”, quien las utiliza. O como también había ya señalado Peirce por aquellos tiempos, pero en el norte del continente americano, es el uso el que establece el significado real de cada cosa dada.

Pero lo que es importante en la formulación de André Breton en el escrito de 1924 es que señala las raíces y fundamentos de una nueva poética – él por aquel entonces no se atrevió a ir más lejos y, en el fondo, nunca, tampoco, quiso ir más allá – es que extrae la fuerza de la expresión que se va a llamar surrealista no como una exteriorización de una alteración de lo psíquico – lo onírico como un caso reconocido de enfermedad clínica – sino como (así lo hace constar en la definición, bien controlada y encajada como un término normal en un léxico expresivo dedicado a la comunicación) un término de diccionario (es en ese corpus lingüístico en donde está recogido todo el sistema conceptual que permite la comunicación lógica y científica entre seres humanos) que se define así:

Surrealismo, substantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea bajo cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.”

Breton, consciente que se halla ante una realidad que ha dado ya mucho juego, no reconocido hasta aquel momento de la historia de la creatividad de la mente y sensibilidad humana, aporta un complemento “enciclopédico” al substantivo – la prueba de la realidad de su existencia social e intelectual de hecho – que expone con las siguientes palabras:

Enciclopedia. Filosofía. El surrealismo se basa en la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta su actual reconocimiento, en el todopoderoso sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a demoler definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a substituirlos en la solución de los principales problemas de la vida. Han dado testimonio de surrealismo absoluto los señores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Maurice, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (En un añadido se menciona también a Isidore Ducasse, que Breton percibe como el predecesor más determinante.) No se trata de una lista de nombres sino del aval de una gente de letras que se sirve de ellas, las utiliza, según otra intención, como ya habían iniciado Gerard de Nerval, Alfred Jarry o Raymond Roussel, a los que las palabras les aparecen con otras intenciones.

Queda definitivamente establecido que ha sido hallado y sancionado un nuevo procedimiento de creación, existente desde antes de ahora, pero nunca socialmente reconocido, y que esta nueva vía de la creación encuentra su solidez y su justificación no por ese relato engullido por la historia sino porque hay, actualmente

– en aquellos años veinte –, todos los creadores que se mencionan, que practican, siguen y justifican la existencia de la realidad del procedimiento creativo que se acaba de definir. Como se debe, y así sucede, con cualquier otra palabra que además de su contenido abstracto, estrictamente léxico, tiene una realidad actuante entrometida en la de la propia realidad social,

Desde aquel entonces se ha discutido y se ha combatido mucho, por propios y extraños, la autenticidad del procedimiento y la calidad real de sus contenidos y alcances. Pero lo que es insoslayable es que el surrealismo existe.

Tanto fue así que el texto de Breton fue inmediatamente recogido o reconocido por todos los creadores y se descubrió que había ya muchos surrealistas que no sabían que lo eran o que se manifestaban o exteriorizaban bajo otro concepto pero con intención similar.

En la misma península ibérica, por ejemplo, en donde Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías practicaba el surrealismo, su percepción otra de la realidad – que hasta cierto punto compartía con los ultraistas – desde hacía ya años o, en Barcelona, en donde el poeta surrealista J. V. Foix se cree obligado distinguir, al hablar de su propia poesía o de la plástica de Miró o de Dalí, de la existencia de un surrealismo catalán y de un surrealismo parisino, con rasgos léxicos o perceptivos que el poeta especifica en sus estudios de los surrealistas de ese lado de los Pirineos. El error de Breton, creo, es el de haberse sentido capitán de un ejército internacional unificado, que solo podía obedecer sus órdenes. No era, no podía ser así porque la base del surrealismo es la subjetividad del hombre y esta cuestión es propia de cada individuo y se da conscientemente o inconscientemente en todas partes y en todas las ocasiones, siempre que haya alguien que quiera encontrarse con sus propias profundidades. Sucede como con el modernismo, que no partió de un lugar único y desde allí se expandió, como, se dice, sucede con el renacimiento, que se generó en Florencia al albur del conocimiento literario y filosófico del mundo antiguo y, a partir del núcleo inicial se expandió a Roma y luego pasó a otros pequeños burgos de la Italia central y del norte. Nada de ello. Se sabe que el modernismo, *art nouveau* o *modern style*, se generó en donde se dieron las condiciones de una fuerte industrialización, del sentimiento que el arte había dejado de ser una habilidad para pasar a ser una expresión y que, además, mediante este descubrimiento de la subjetividad como base creativa había, también un sentimiento de pertenencia a un grupo que, más que social, podría designarse como telúrico, étnico, atado a una historia que clamaba por ser finalmente reconocida y aceptada. Industrialización, rasgos culturales peculiares, empeño en cambiar i apoderarse del mundo y voluntad de llevar a cabo, culminar, esa opción cultural y creativa

Eso mismo, *mutatis mutandis*, vino a ser el surrealismo: todo estaba presente. Breton y París solo dieron el disparo de partida. No solo Barcelona sino otras muchas localidades de Cataluña se dieron cuenta de que en ellas se cultivaba el surrealismo. Lo mismo sucedió en Madrid en cuya Residencia de Estudiantes se había generado un núcleo creador. Pero lo mismo sucedía en otras partes de España. Porque el surrealismo permitía que cada cual pudiera empezar a mostrarse como era, no a esconder su identidad y encubrirla bajo el disfraz de un estilo homogeneizante.

El surrealismo no es cosa banal. No lo fue en su tiempo; no lo sería después, cuando ya era una corriente establecida. Tampoco puede serlo ahora, cuando se contemplan las obras de sus creadores. El surrealismo es, en primer lugar – ya lo dijeron ellos mismo al poco tiempo de que apareciera el Manifiesto –, “furor”. Extraña palabra esta que se aprecia en las gesticulaciones de quien está poseído por él, pero que como palabra solo se comprende en sus derivaciones de, por ejemplo, como tempestad, empuje, inquietud inexplicable. Es lo que se ha dado en llamar romanticismo, pero que cuando se ha decidido derivar hacia surrealismo ha exigido otra iconografía, no ha podido contentarse con las exigencias impuestas por el oficio, por el dominio, por medio del artificio, de lo pasional, por la razón de un saber reglamentado.

Se dice que el gran filósofo Manuel Kant, que al parecer era un caso extremo de frialdad humana – solo un glacial podía enfrentarse a los problemas radicales de la existencia, en su tiempo, y poder tratarlos al bistrí, sin pasión, para poder separar el compromiso y necesidad humana de la razón –, Kant se dio cuenta de que en cuestiones de sentimiento, en todo lo que pueda referirse a la ética del comportamiento o a la moral de la actitud nada es válido si no está todo rígidamente controlado por la razón. Entonces queda claro que el romanticismo consistía en una permisión vigilada de los sentimientos, había que dominar el oficio, de pintor, de poeta o de músico, o incluso de gentleman. El surrealismo dejó de lado todo *etiqu* (la rígida cultura o costumbre establecida) porque descubrió que si bien todas las normas pueden justificarlo todo, ninguna de ellas puede reprimir los deseos, las necesidades, las obsesiones de una persona. El “furor” es por ahí por donde aparece. El *coup de fouet* del modernismo fue y significó esa primera ruptura. Solo le faltaba a la fisura que en el aire señala y describe el látigo el dictamen de Freud acerca de que los comportamientos equívocos, erróneos o asociales no son tales sino que responden a que los deseos realmente sentidos por los individuos se imponen. El surrealismo estaba invitado a aparecer en escena, con todas sus transgresiones, con la admisión expresa de lo que hasta entonces se había considerado de inadmisible socialmente. Costó un poco, a pesar de tener ya la aquiescencia clínica, pero el tratamiento de las formas sociales establecidas por Duchamp, aquel considerar que todas las formas son nobles y no solo aquellas que se dice que son las adecuadas – en las que Duchamp, precisamente, descubrió otros usos, otros valores igualmente válidos pero con otro sentido y significación –, cuando en la sociedad apareció esa permisividad, aunque fuera a regañadientes, en el campo del arte, entonces solo ya había que predicar la teoría de que la creatividad no está – solo, bien entendido, porque las formas funcionales de la ciencia también son creativas –, no reside solo en lo establecido sino que se halla en donde haya alguien que se deje llevar por sus instintos y consiga – he ahí otro gran problema y otra magna preocupación – dejar testimonio de lo que siente, de lo que le commueve.

Con una agravante, para las cuestiones de los códigos de comunicación, de que la representación, que ahora hay que llamar más bien expresión, no va a ser siempre fácilmente comprensible, no se va a entender de buenas a primeras, sino que antes habrá que pasar por un estudio, si no conocimiento, de las inquietudes íntimas de quien se haya expresado de aquel modo, un sospechar o adivinar, por lo que a cada observador realmente le sucede en su privacidad, cuando se encuentra ante el sistema formal ahora inexpresivo, pero presente.

Al surrealismo, de todas maneras, no se llega por la inocencia sino por la conciencia. El que se halla en estado de inopia mental es un perfecto enfermo del psiquiátrico. El que toma conciencia de su psique puede llegar a ser un artista extraordinario. Es lo que se desprendió de la entrevista que mantuvieron, el 1936, Freud y Dalí. El artista quería que el médico le psicoanalizara; el médico le respondió que la clínica atendía a enfermos mentales, no a artistas. En el artista no hay nunca inocencia sino siempre tratamiento estético e intelectual de lo que le afecta.

No hay que confundir la imaginación, una fértil imaginación, como puede decirse, con el surrealismo. Lo imaginado partiría de una combinación más o menos deseada de lo real conocido. Primero hay que aceptar las realidades que haya; después, conocida la realidad, se pueden imaginar combinaciones deseadas pero que no se dan en lo real. Esa actitud casi coincidiría con la invención. Lo que pasa es que lo imaginario es solo una fusión parcial de elementos reales; como un intento de corregir la naturaleza, añadiéndole o quitándole lo que a cada sujeto, según su experiencia vital, le parece que la realidad no cumple adecuadamente su función. Es por ahí que me parece que las antiguas mitologías cumplen esos deseos de la imaginación, acoplando o descoyuntando lo que la naturaleza da como conjuntos establecidos.

Las combinaciones que aparentemente parece que ofrece el surrealismo no van por ahí, porque la intención surrealista atiende a otorgar a lo que siente, ve o percibe, propiedades que nada tienen que ver con aque-

llas que el objeto o la forma afectada tiene como propias o de particular posesión. En el surrealismo actúa una imaginación que surge de los deseos del sujeto y que arroja al exterior deseando verlos realizados ante sí, pero no como propiedades externas, independientes de quien las ha formulado sino como algo que pertenece en exclusiva al imaginador. Esa situación produjo, por cierto, muchos conflictos entre los mismos surrealistas porque lo primero que no hay que olvidar con el surrealismo es que se trata de un mundo imaginario que solo pertenece a quien lo formula. El centauro es válido y comprensible para todos y la diosa egipcia Hathor podrá, con su cabeza de vaca o sus orejas bovinas, tener las justificaciones primarias que sean, pero el resultado, la consecuencia de su formulación y presencia, es igualmente válida y efectiva para todos. Por eso los elementos o mitos religiosos podrán obedecer a la satisfacción de muchas necesidades primarias de los humanos pero, digamos, el usufructo, pertenece por igual a todos. Por ello no son imágenes surrealistas, por más surrealistas que a veces puedan parecer.

Cuando veíamos las cosas, las tocábamos, oímos de su presencia a través de la oreja, todas las imágenes que pueda ofrecer el mundo, la realidad, todo debíamos percibirlo, aprehenderlo según nos ha enseñado la cultura, la simbología, la religión o según los hábitos establecidos por la comunidad en la que nos hallemos, o por las creencias de aquella en la que se nos dice que habitamos, o de la que formamos socialmente, grupalmente, parte (colectivo, equipo, confesión, partido).

El surrealismo va a cambiar esa percepción del entorno. A partir de su aparición como teoría, especialmente de la captación de nuestra intimidad, hemos de entender que todo se muestra como un camuflaje formal de nuestros sentimientos reales. Como ha sugerido Freud, nuestro lenguaje, lo que quiere decir nuestra manera de percibir el mundo, es la manera como la sociedad ha resuelto la cuestión básica de la humanidad: las relaciones eróticas, el imperativo del mantenimiento y la continuidad de la especie. En realidad las culturas, las costumbres, consisten en la manera regulada de la manifestación del impulso sexual. Así de brutal viene a ser la declaración de los surrealistas. Pero como no se trata de someter esa manera de ser a una cuestión clínica sino aprovechar la existencia real del estímulo y de la impulsión erótica para proceder a dos respuestas sucesivas: el reconocimiento de la clave de los sueños, que se desengancha de su función directa para someterla a un simple aprovechamiento de lenguaje, aceptar la poética de su formalismo y, acto seguido, recoger este descubrimiento abstracto de las formas para establecer un nuevo sistema de comunicación. Lo que en el fondo vendría a significar – como pretendía a su manera el mismo Freud – que nuestra capacidad creativa se iría purificando hasta crear otra visión de la realidad.

Un círculo no sería – después de ese tratamiento surrealista – ni un sol, ni una rueda, ni ninguna de las oquedades que constituyen el cuerpo humano (vagina, boca, ano), ni ninguna fruta, sino que acabaría siendo la perfecta forma del redondel. Una recta vertical no sería el falo, la potencia, la energía, un árbol o un bastón de mando, sino la línea que une dos puntos, del zenit al nadir. Nuestra cultura, nuestras costumbres lo perciben todo, lo captan, según un significado que siempre recoge el contenido cultural o antropológico de la forma, de la presencia.

El surrealismo no es tan ingenuo como parece. En su tiempo, en el momento de su aparición, se tomó conciencia que detrás de sus declaraciones aparentemente vacías se escondía un ataque frontal a la sociedad puesto que se pretendía establecer otro sistema formal, primero de descriptización del mundo en el que vivimos, después de goce por el reconocimiento de estas realidades halladas ahora según su real significación y, finalmente, porque se alcanzaba la posibilidad de una nueva poética, es decir, de una nueva realidad en la que el individuo podría manifestarse directamente, sin recurrir a lo establecido.

En el Manifiesto del Surrealismo se recoge una observación de la Sociedad Médico-Psicológica (noviembre de 1929) en la que su autor con toda claridad dice, después de un comentario elogioso de la profundidad filosófica de esta nueva ciencia del espíritu y de la creación: "los surrealistas sostienen que la realidad es

fea por definición: la belleza solo existe en lo que no es real. Es el hombre que ha introducido la belleza en el mundo. Para producir la belleza hay que separarse lo más posible de la realidad". Estas palabras son una confirmación de lo que estamos diciendo: el surrealismo se ha puesto en marcha para darnos otra imagen del mundo, la auténtica, la verdadera y, por consiguiente, la bella. Un inciso debe aclarar que en esta fase del lenguaje surrealista, la utilización de las palabras se halla aun en lo que podríamos llamar su sentido arcaico. Es obvio que belleza se refiere a la perfección formal que implica la adecuación de la verdad a la bondad. Hasta cierto punto los primeros surrealistas así veían y captaban el mundo, por eso tuvieron la compulsión y la tentación de coincidir y confundirse con la revolución bolchevique del 1917; pero la práctica del surrealismo les demostró que la realidad del substrato social y de la conciencia que había generado no iba por ahí. El freudismo quería sanar, regenerar la sociedad enfermada por una indigestión de la cultura y de los hábitos. Pero en la sociedad burguesa y, luego, en la bolchevique se entendía que solo en la adaptación de lo establecido había la salud. Por eso poco después de las palabras transcritas, el Manifiesto continua: "el surrealismo lo que pretende es provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una *crisis de conciencia* de la especie más general y más grave y que solo la obtención o no obtención de este resultado pueda decidir de su éxito o de su fracaso". Hasta ahora la acción surrealista – que puede revestir manifestaciones diferentes – consiste en un creciente acogotar lo establecido.

El surrealismo apareció como una inquietud estética que recuperaba, reconocía y revalorizaba otras posibilidades de creación. Los productos de los primeros surrealistas tienen esa presencia formal. Veamos a Miró, a Magritte, a Tanguy, a Masson, el mismo Picasso; los collages de Max Ernst tiene ya una carga diferente, una orientación que, en primer lugar, remueve las vísceras del observador antes de provocar su sensibilidad. Todos esos surrealistas primigenios rechazan la imagen obvia que ofrece el espejo; quieren ofrecernos en sus obras lo que desearían ver o cómo lo querían ver. En la percepción establecida todo está condicionado por reglas, por principios, por lo que debe ser, no por lo que a mí me gustaría ver, que es precisamente por lo que se me ha despertado la conciencia surrealista. Los primeros surrealistas necesitan una poética del mundo radicalmente diferente de cómo nos la ofrece el espejo cultural, a través del cual percibimos la llamada realidad.

En algunos casos, como en Miró, la nueva realidad es la de la libertad ingenua de lo más simple y primario. Para el artista de Montroig parece que cada cosa es directa sin tapujos y, además – se dice que ese era un problema personal suyo, que tenía dificultades en ser un dibujante o pintor según lo establecido por las reglas y los credos estéticos vigentes –, se puede representar según a uno le parece, que es la mejor forma de acertar en dar a conocer el mensaje. Magritte tiene una personalidad más conceptuosa; nada le es realizable según forma si antes no ha conseguido una elaboración mental, que atiende no a la arbitrariedad de las formas establecidas – Magritte las acepta como tales, puesto que cree que son las evidentes – sino que las considera como el mejor código formal para llevar a cabo la correcta comunicación de su pensamiento. Tanguy se lanza a una poética formal que consiste en aprovechar la belleza de lo inmediato dado cuando aun no caben apropiaciones de tipo cultural: los rizomas y las expansiones rameadas de los vegetales, los cantos rodados de los ríos. Otros añadirán tiempo después, las formas perfectas y puras de la mecánica en su estadio de simples proezas sin ensamblaje utilitario. Del mundo hay que sacar el enigma ante el que constantemente nos planta la cultura y debemos emplazarnos frente a su forma directa, obvia. El mundo no puede consistir en un descriptizar lo real; en todo caso ha de consistir en presentar lo que a mí me parece que es lo real, puesto que soy yo quien va a tener que enfrentarse y a convivir con las formas. Nos hallamos en un mundo ante el que hay que empezar de nuevo. Pero por el momento como que todos estamos alterados, corrompidos por la sociedad desde la que procedemos, vamos a demostrar su incoherencia realizando, por ejemplo, los *cadavres exquis*, el encadenado arbitrario – porque las asociaciones que nos desvelan se generan al margen de las intencionalidades

reales – cuyos productos, caso de alcanzar alguna belleza, sería la de la podredumbre que la ha generado. Pero los surrealistas eso lo pueden entender como un juego de diversión, no como una actitud poética creativa. Las obras que realizan son para construir más que para demoler, porque aquello con lo que nos hemos hallado es la más pura falsedad. No ofrece otra consistencia que aquella que le quiere otorgar la sociedad que lo estableció; vacío real, pues, equívoco ante el que hemos tenido que trasegar nuestras almas, torturadas por la sociedad que nos quería acoger. El mundo sería el orfanato que nos ofrece la sociedad.

## Génesis de la creación

Vivir, incluida la vida de los sueños, empezó a parecer para un surrealista como la negación de la auténtica vida, que debía alcanzarse por otros derroteros, aquellos de un comportamiento automático que, sin esperarlo, se producía en nosotros. Un conjunto de lo que en el lenguaje establecido podría llamarse delirio, alucinación, ensoñación, deseo, determinan la nueva realidad, que, para marcar la diferencia con la realidad establecida, los nuevos creadores designan surrealidad i, de ahí, surrealismo. El surrealismo trata, pues, de una realidad que no coincide con la establecida por una cultura determinada; se trata de un “ver” la realidad desde la ficción en la que uno quiere estar instalado, o está instalado sin quererlo; pero también puede suceder que no exista para una determinada conciencia otra realidad que la que los demás entienden como la ficción de este sujeto y él, el surrealista para los demás, entiende que son los otros lo que no ven lo que se debe ver. Unos casos ejemplares, y por antonomasia de ello, los tenemos en Joan Miró y en Salvador Dalí. De entre los artistas que aquí se muestran un caso ejemplar de la primera situación es la de Angel Planells: lo surrealista es ya la realidad establecida.

Es un hecho que hay personas propensas a este tipo de visión otra del mundo en el que estamos. Hay personas que utilizan un lenguaje aparentemente incoherente, un espontaneísmo verbal que tiene significado para ellas, aunque no lo tenga para los demás; lo mismo sucede con la expresión gráfica, cuyo primer ejemplo es el dibujo o la pintura de los niños antes de su formación escolar. Se produce en estos casos la fusión entre lo espontáneo, lo deseado, lo sabido y, en algunas ocasiones, lo soñado pero, sobre todo, con la complicidad del azar. Esta amalgama de elementos es lo que determina ese otro tipo de realidad que los surrealistas desarrollaron. Algo que hay que añadir para que no sea crea que esa realidad surrealista está al alcance de todo el mundo – debería estarlo pero el contexto cultural en el que estamos insertos impide este otro tipo de desarrollo – es que a pesar de todas las palabras que se digan sobre espontaneísmo, su concreción en imágenes plásticas o poéticas es algo que debe ser trabajado, construido, como sucede con cualquier otra realidad.

La fuerza del surrealismo, a pesar de sus aires de internacionalización de la creatividad al establecer que esta provenía de lo que aparentemente es más universal, el hombre como sujeto de acción llevada a cabo de consumo con su libido, su potencia y capacidad erótica – eso que es lo más propio y genuino de todo el género humano –, esta misma apuntalarse en las raíces, en el sentido que todos los seres humanos, hombres mujeres y niños, todos actuamos, según Freud, según el apetito y la posibilidad de satisfacción de lo erótico, esa misma universalidad, derivó inmediatamente en lo más local, primario e inmediato. No había un surrealismo universal sino un surrealismo propio de cada persona y, a más, propio de esa persona anclada en su propio lugar de nacimiento y aun, en el estricto territorio de su casa y, aun más, reducido a sus más estrictos problemas personales, nacidos de su conflicto personal con la sociedad en la que tiene forzosamente que desenvolverse.

Observando las obras de los surrealistas, después de explicar los grandes rasgos teóricos que presiden y organizan su obra, inmediatamente, para la comprensión de la misma hay que ir a su territorio, a su casa. Ejemplos Joan Miró y Montroig, Salvador Dalí y Cadaqués, Benjamín Palencia y la dura y alucinante Casti-

lla manchega. Alberto y los problemas de la panadería de su padre en relación con las formas de las cosas y de su consumo. Pero es que lo mismo puede decirse de Max Ernst: sus collages nacen de su entorno familiar, que le ha preparado para ver las ilustraciones de los libros no según su sentido literal sino según la visión que le impone su libido y la falsedad encubierta de verdad del sectarismo social o religioso.

Pero dígase lo que se quiera, en definitiva, ser surrealista, después de una cuestión filosófica, de si el mundo en el que creemos estar es el mundo real o bien el real es aquel en el que se nos dice que estamos, después de todo esto – y como es obvio, pues no hay que olvidar que el surrealismo coincide cronológicamente con el mundo de la filosofía neopositivista de Viena, de Carnap y de Reichenbach, y con el mundo de una teoría lingüística de la historia de la humanidad – en el fondo ser surrealista o no, es una cuestión de lenguaje, de cómo se toma posesión de los vocablos desde los que se vive la realidad.

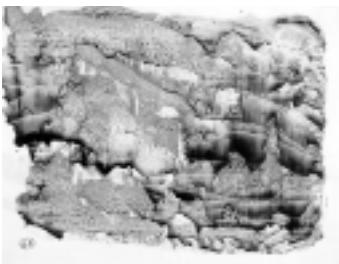
Es curioso lo que se llega a decir en el Primer Manifiesto del Surrealismo, antes de pasar a las cuestiones y crisis religiosas – otra cuestión de lenguaje – del Segundo Manifiesto, de 1930. Se dice en 1924: *el lenguaje ha sido dado al hombre para que haga un uso surrealista de sus posibilidades*. Y poco después, como en una analítica crítica, para que no quepa ninguna duda acerca de que el surrealismo es el lenguaje, todo ello se especifica así: *No solo ese lenguaje sin reservas [el que emana de mí sin darme cuenta] que busco en convertir siempre en válido, que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, no solo este lenguaje no me priva de ninguno de mis medios sino que aun me presta una extraordinaria lucidez, y esto en el ámbito en el que esperaba menos de sus posibilidades* [cuando hablo sin conciencia de su dominio]. *Iré hasta pretender que me instruye y, efectivamente, me ha sucedido emplear surrealmente palabras de las que había olvidado el sentido. He podido verificar posteriormente que el uso que había hecho de las palabras correspondía exactamente a su definición. Esto nos induciría a creer que no se aprende sino que siempre estamos reaprendiendo. Maravillosos giros del lenguaje de esta manera se me han convertido en familiares. La conciencia poética de los objetos la he adquirido en este contacto espiritual mil veces repetido.* No dejemos escapar la oportunidad para cazar una vez más al vuelo la conciencia surrealista de que en realidad mundo y palabra, el objeto y su expresión verbal – que implica la manera de verlo – es una identidad. La *paranoia crítica* de Salvador Dalí no es otra cosa: no es que nos hallemos alienados sino que es la realidad social la que nos ha alienado. En el fondo sería una confirmación de lo que estaba diciendo Carlos Marx: que en el lenguaje capitalista la realidad auténtica se había transmutado, la realidad humana se había convertido en un concepto abstracto, los alimentos en mercancía, el trabajo en moneda (hoy diríamos en “ingeniería financiera”). El surrealismo quiere, pretende, recuperar esta realidad, esa inocencia primera perdida.

Veamos sus obras, Joan Brossa en primer lugar: ese lenguaje aparentemente tan alejado de la comunicación real inmediata es, en realidad, la expresión más directa de lo que se quiere decir, de lo que se siente. Por eso a Brossa le gustan tanto las frases directas, inmediatas. Frégoli no es maravilloso por lo que esconde sino por lo que muestra, porque nosotros somos todos simultáneamente lo que él muestra sucesivamente en la escena para que nos demos cuenta de ello. ¿Y Carlos Mensa? La pompa que constituye al maniquí, esa es la expresión de su realidad. Lo camuflado es la simbólica con la que captamos lo que es tan evidente que constituye la realidad: la petulancia, el vacío de conciencia, la libidinosidad, la feria de vanidades, eso es lo que constituye a cada ser y es a través de ese disfraz que muestra su autenticidad porque la escenografía, la *mise en scène*, no es lo ficticio sino lo real. El lenguaje surrealista – que, lo hemos visto, para muchos artistas es el lenguaje de la realidad misma – no engaña.

Creo que debo aprovechar la oportunidad de hablar, una vez más, de la cuestión surrealista del lenguaje para llamar la atención sobre otro hecho que se estaba produciendo cuando empezó a teorizarse sobre surrealismo; me refiero al lenguaje filmico, cinematográfico. Pronto los surrealistas se dieron cuenta de las características idóneas a las imágenes del sueño que permite la creación filmica. Esa pequeña lámina transparente constituida por una emulsión fotosensible que se desarrolla en un espacio-tiempo, es lo más similar que



1. Georges Hugnet, *Decalcomanie* (cat. núm. 43).



2. Georges Hugnet, *Decalcomanie* (cat. núm. 42).

hay a las imágenes oníricas que constituyen el sueño. Muy pronto los surrealistas entendieron el film como el medio creador por excelencia del lenguaje surrealista, el más similar al automatismo psíquico puro. Luis Buñuel, Salvador Dalí, Georges Hugnet y, ni que decir, los llamados expresionistas alemanes encontraron en el film la manera más directa e inmediata de transmitir lo que su fuerza onírica les comunicaba. Simultáneamente Man Ray, con sus fotografías especiales, tomaba también posesión de aquella posibilidad creativa que consistía en captar desde la inmediatez misma y desde el instante, lo que se podía producir en el cerebro del sujeto en sus estados de somnolencia. La foto, dice Man Ray, atrapa lo fugitivo que quizás no es otra cosa que un instante de la sensibilidad mental difícil de retener en palabras y, aun más, en imágenes pictóricas o escultóricas y que, a lo sumo, tenía que contentarse, con los llamados "objetos surrealistas", como desde un buen inicio propició Leandre Cristòfol, que encontraba en su entorno, bajo la forma de objetos, las imágenes que aceptaría como directas e inmediatas su sensibilidad cerebral. Tanto Man Ray a través de la espontaneidad de las imágenes hechas sin cámara obscura, como los objetos surrealistas propuestos por Leandre Cristòfol, son el resultado de mantener presente visualmente u objetivamente la realidad que hay escondida detrás de la irrealidad de lo real. Un azaroso fragmento de cristal procedente de una garrafa es una realidad pero su imagen no procede de su realidad sino de la proyección que nuestra sensibilidad hace sobre el fragmento nacido solo gracias a la preexistencia de la garrafa. Esta es la obra de Leandre Cristòfol y la de tantos surrealistas que, en muchas ocasiones, los más propensos al lenguaje pictórico recogerán en sus cuadros, casi siempre después de haberlos "mejorado", convertido en más verosímiles o insólitos, amparándose en la intervención permitida en el lenguaje de la pintura, dada la diferencia temporal necesaria existente entre el sueño y su plasmación plástica.

Pero no siempre el surrealista – que lo era por una imaginación que con su capacidad delirante se apropiaba del entorno – llevaba a cabo de una manera tan limpia como Leandre Cristòfol la absorción de las formas. Muy a menudo, por delirante que ya de por sí misma fuera la realidad, como le sucedía a André Masson respecto de la montaña de Montserrat, procedían este tipo de artistas – entre los que había que incluir a su amigo, el escritor y filósofo Georges Bataille – a posesionarse del objeto generador del delirio, modificándolo, desmenuzándolo, reduciéndolo a algo irreconocible, o bien acaban convirtiendo en otra cosa aquel elemento provocante. No sucedía con este tipo de artistas como resultaba en otros, tales como el chileno Matta, cuya obra siempre guardaba una relación con el referente, que se adivinaba a través de la absorción surrealista del alucinado artista, que frecuentemente partía, para esa transformación de los mitos de su propio país de origen o de las doctrinas esotéricas desde la que procedía a captar el mundo entorno. En esa línea de partir de la propia realidad mítica o doctrinal hallamos la obra – sin duda completamente dentro del onirismo propugnado por

el surrealismo – de Marc Chagall, lo que significaba no una descomposición de las creencias base sino su traducción plástica en imágenes que dieran a entender que la realidad tenía la ilógica forma que se podía permitir el tratamiento plástico.

Otros artistas, como el ineitable Sandalinas o el ingenuo Josep Roca Sastre parecen como si no tuvieran la osadía de plasmar el delirio directamente y preferían hacerlo dentro de unas coordenadas innovadoras como las del tratamiento cubista o geométrico con que la plástica contemporánea había dotado a los artistas y que estos podían entender que se trataba, esa nueva madera de actuar sobre el entorno, como una vía apta para recoger la libertad formal con la que, o bajo la que, se expresaba el inconsciente.

De todas formas, sin que pueda dividirse la aportación al surrealismo entre artistas de antes del establecimiento de la abstracción informalista expresionista, a raíz de la segunda guerra mundial, y la de aquellos artistas “precursores” de entre guerras mundiales – los años que van desde el 1924, aunque no hay que olvidar el tremendo empuje al surrealismo del movimiento Dada, como Duchamp, Tristan Tzara, Francis Picabia y otros, hasta justo el inicio de las barbaridades a que da lugar la segunda guerra mundial, al 1939 que, por cierto, dio un tiro en la nuca al surrealismo español que se estaba desarrollando con toda su fuerza hasta el momento, y durante, la guerra civil española, 1936-39, – esos “dos surrealismos” tienen su diferenciación entre que en los artistas de la primera etapa, Domínguez, Eudald Serra, García Lamolla, José Caballero, Lekuona, Maruja Mallo, Sisquella, el propio Miró, ni que decir, el mismo Dalí e incluso Picasso, ofrecen un desencadenamiento de la alucinación onírica a partir de una vivencia estrictamente personal, en infinidad de ocasiones arraigada en un elemento figurativo, normalmente el cuerpo humano, que se ofrece mal tratado, lacerado o en situaciones de levitación cruel, pero del que se adivina siempre un deseo de exaltación de su presencia sensual. Incluso a veces estos artistas parten – la atracción de un esquematismo geométrico estructurante que pone de manifiesto la sensualidad tremenda y atractiva de la línea y de su composición, aun en abstracto (se trata de la fuerza que supo provocar en la sensualidad el surrealismo en su nueva visión del mundo de las formas) –, parten de un juego formal que parece muy alejado de toda figuración, pero, latente, está allí, el fuego de los cuerpos y es desde esta filosofía como hay que captar su obra.

En los de la “segunda” fase, los que empiezan a mostrarse ya después de la guerra civil española, lo que aparece en sus obras, es más bien un compromiso con la sociedad; una fase del surrealismo ésta, como si fuera la sociedad la que se está mostrando surrealista, mucho más surrealista de lo que puede llegar a ser una persona, por compleja que la persona sea. Esa variación respecto de una misma actitud, la del inconsciente o del subconsciente como impulso para la creación plástica, se hacía notar en obras como las de Tàpies, Carlos Mensa, Cuixart...



3. Alfred Sisquella, *Composición surrealista*, 1930-39 (cat. núm. 24).



4. Ismael González de la Serna, *Jugadores de ajedrez* (cat. núm. 34).



5. Josep Roca Sastre, "Yo, el conde...", 1952 (cat. núm 52).



6. Federico Castellón, *Blancas y negras*, 1939 (cat. núm. 36).



7. Gabriel Celaya, *Composición*, 1928-32 (cat. núm. 22).



8. Manuel Colmeiro, *Jardín*, 1936 (cat. núm. 32).

Ello no evitó que hubiera francotiradores que no se enteraban de lo que sucedía y siguieran su camino dentro de las entrañas más profundas de la complejidad del alma, como Joan Ponç, para quien la plástica no era un arte sino una estrategia para alcanzar el diablo torturador y benefactor al mismo tiempo, y hacerse acompañar de él para no estar solo en este mundo. Había otros visionadores del entorno que permanecieron encantados con los claroscuros que una mirada muy personal sobre lo que la realidad puede ofrecer a un objetivo siempre dispuesto a cazar.

Pero de todas maneras la actitud surrealista es inagotable puesto que siempre, y en primer término, se trata no de lo que se llama la objetividad sino que esta la establece quien mira, quien recoge plásticamente el mundo, quien lo observa des sí mismo, única y exclusivamente, y formula su visión sin dejarse censurar por reglas ni por normas de ningún tipo, lo que no quiere decir que puede muy bien aceptar todos los medios, procedimientos y maneras de captar y retener el entorno, aunque estos procedimientos sean considerados primarios, primitivos o arcaicos, o bien correspondan a las más últimas y recientes tendencias. La red para captar y plasmar lo captado no cuenta en el momento de la representación; todo es válido si se consigue el objetivo de ser muy personal y lo más subjetivo posible en la visión y su presentación.

Un ejemplo de ello, de esa independencia dentro del objetivo estético inalienable de la actitud surrealista, lo tenemos en la obra de Manuel Ángeles Ortiz, que recurre a todos los recursos posibles pero sin abandonar nunca la nota personalísima. Adriano del Valle prefiere, no obstante, seguir los vericuetos del montaje con elementos arrancados del collage de los viejos libros de grabados, como practicaba Max Ernst, – una especie de sátira y de puesta en evidencia de la conciencia antes de que fuera reconocida como culpable de guardar y esconder lo que la sociedad no permitía que aflorase –. También está presente con personalidad propia, quizá en consonancia con una sensibilidad, en aquel momento, similar a la de Joan Miró, Alfonso de Olivares, de breve vida, solo 28 años físicos, materiales, para mostrarse en su más radical profundidad. También hay que tomar en consideración el paso de un hombre de letras por las veredas de la plástica surrealista, como Gabriel Celaya, a quien le atrajo no solo la libertad de la palabra sino también la del gesto. Como ya había hecho Federico García Lorca.

Pero claro, no hay que olvidar que el surrealismo también puede convertirse en una manera de exteriorizar lo propio según lo hagan los demás; este es el caso de Federico Castellón, que siempre se sintió atrapado dentro de las redes representativas de Dalí, aunque sus temáticas fueran personales y obedecieran a resquemores oníricos propios. Eugenio Granell ha practicado un surrealismo de raíces poéticas, en el que lo dramático está solo presente como facecia para iniciar el ballet del aspaviento, que sería lo propiamente surreal.

Victor Brauner es una de aquellas personalidades que llegan al surrealismo porque es su manera de ser, son sus propensiones anímicas, es la circunstancia en la que vive, lo que impulsa que solo en la realización plástica de sus visiones, inquietudes y pensamientos encuentre su expresión. Su plástica sería autosuficiente en un mundo en el que los seres humanos estuvieran educados menos convencionalmente, menos sometidos a normas y a principios. Para este tipo de personalidades todos los medios, circunstancias y procedimientos, mientras haya la libertad de exteriorizar lo que sus impulsos les invitan a sacar de su intimidad, son los adecuados e idóneos. El surrealismo es su ámbito natural. De otra manera serían, con toda seguridad, enfermos mentales.

Emplazado el surrealismo en estas coordenadas, es obvio que conciencias que tengan la necesidad de exteriorizarse, con palabras o con imágenes, se llamen Colmeiro, de la Serna, Jorge Camacho, Ramiro Tapia u otros, mientras su actitud sea surrealista, es decir, transgresora de las normas de percepción y de su respuesta plástica, como mínimo, aunque convendría que fueran, también, transgresores anímicos e intelectuales. Hay que reconocer que el surrealismo no fue, ni puede ser, ni será un medio ocasional de curar enfermedades, un arte de catarsis, sino que el surrealismo es una nueva fuente de creación reconocida de imágenes. Esta virtud se la había atribuido en exclusiva – más bien fue una usurpación histórica – los llamados procedimientos académicos, que exigen un ejercicio previo de preparación formal. Solo en el surrealismo hay y reside la libertad de los arcanos de la conciencia. La modernidad se corresponde perfectamente con ello en cuanto a filosofía y procedimiento para la exteriorización correcta del espíritu y de su sensibilidad.

Observemos las obras, detengámonos ante ellas, respiremos profundamente antes de enjuiciar y veremos y experimentaremos como, súbitamente, lo incomprendible a primera vista hablará a voz en grito, nos llamará y nos atraerá. Es el surrealismo, que no es otra cosa que un aspecto otro de nosotros mismos y de la realidad.



9. Jorge Camacho, *Composición*, 1986 (cat. n.º 53).



10. Jorge Camacho, *Composición*, 1986 (cat. n.º 54).

Gavin Parkinson

## The Natural History of Surrealism

Long presented by its participants and commentators alike as an urban phenomenon with a distinguished modernist lineage, Surrealism seems suited to its metropolitan identity. The Surrealists, we are told, revelled in the labyrinthine complexity of the modern city, discovering mystery and intrigue behind the seemingly banal and everyday. With good reason, they have been compared to that key figure of early modernism, the *flâneur*, of whom Baudelaire wrote, 'The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and profession are to become one flesh with the crowd.'<sup>1</sup> Bridging the avant-garde gap between Baudelaire's solitary wanderer and their own meanderings are the poems of Apollinaire, especially his ambivalent hymn to modern Paris, *Zone* (1912); the collages of the Cubists, redolent of peeling billboard posters; and the evocative, 'mythic' photographs of Paris by Eugène Atget and Brassai.

Accounts of the daily life of Parisian Surrealism given by members of the group find a place among these 'documents,' recording meetings held in cafés, bars, studios, and at the unofficial headquarters of Surrealism, 42 Rue Fontaine, André Breton's *atelier*. The most famous of these chronicles, Louis Aragon's *Le Paysan de Paris* (1926) and Breton's *Nadja* (1928), continue to haunt the modern literary and cultural consciousness. Confirming the version of Surrealism I have sketched here, the reputation of each of these classics of 'high Surrealism,' and, accordingly, their conception of the movement and its activities, has been consolidated over the last thirty years by the extraordinary popularity achieved by the writings of Surrealism's first historian, Walter Benjamin. Focussing on Breton's *Nadja* (though he was an avid reader of Aragon, too), Benjamin's 1929 text on Surrealism has achieved heroic status among writers on the movement (along with its author). In pursuit of Surrealism, they have subsequently followed his Virgillean lead into the "little universe" of Paris, never to return.<sup>2</sup>

Without taking issue on this occasion with the specific terms of Benjamin's argument, I want to outline three areas of *omission* that bring into question its reliability as a critical guide to Surrealism: these can be expressed succinctly as content, date, and conflicting evidence. At the time of writing his groundbreaking piece, Benjamin was beginning the 'arcades project' (*Passagen-Werk*) which used Paris's nineteenth century glass arcades as the frame of reference for an ambitious Marxist analysis of the development of industrial capitalism, never to be completed. Inspired primarily by his intoxicated response to Aragon's description of the arcades in his 'incomparable' *Le Paysan de Paris*,<sup>3</sup> Benjamin characterised his 1929 reading of Surrealism as "an opaque folding screen standing before the arcades project."<sup>4</sup> However, Benjamin's enthusiasm for the remarkable passages of the first half of Aragon's book deflected his attention from its second half, titled ironically 'Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont.' There, Aragon transports his readers to the odd, artificial nineteenth century park of that name in the (still) less fashionable north-east of the city. Maintaining the book's detailed, historical commentary by observing the layout and features of the park as seen by night, Aragon's inspired descriptive powers are undiminished. Yet far from the brightly- (or even dimly-) lit enclosures of the ageing arcades or narrow city streets, the thematic foci of his narrative are transformed by the nocturnal silence and unpeopled, open spaces. True, Breton's *Nadja* is set almost entirely in the streets of Paris, as are parts of the two other books by him open to Benjaminian readings, *Les Vases communicants* (1932) and *L'Amour fou* (1937). However, like *Le Paysan de Paris*, the whole of the second half of *L'Amour fou* is set outside of the city, much of it taken up with Breton's rapturous response to the flora and fauna of Tenerife, host to the 1935 international exhibition of Surrealism. The distribution of city and nature in *Le Paysan de Paris* and *L'Amour fou*, also gestured at in the title of the former and photographs of the latter, suggest that a dialectic between the two spheres animated Surrealism's outlook. This relationship is not explored by those readings of Surrealism based on Benjamin's text because it was not an issue for Benjamin himself. Confirming a limited reading of the Surrealist books he admired, Benjamin's text also reveals an ignorance to, or marginalisation of the substantial corpus of Surrealist writings that had given a prominent role to motifs drawn from nature, since the first use of automatism ten years earlier in *Les Champs magnétiques* (1920), co-authored by Breton and Philippe Soupault.

If its selectivity limits its application as a guide to Surrealism, then in my view Benjamin's precocious 1929 text, celebrated as prescient by its many apologists, is further disadvantaged by its prematurity, and that is its second weakness. However debatable the exact date of Surrealism's demise, no commentator would claim that the movement had run its course by 1929. Surrealism was still young in that year, and from then on, Breton's *L'Amour fou*, *Arcane 17* (1945), and *Martinique charmeuse de serpents* (1948, co-authored with André Masson), as well as his subsequent poetry, evince an intensification of natural imagery. In the Surrealist-dominated journal *Minotaure* of the 1930s, natural forms proliferate, as they do in the poetry and short stories of Benjamin Péret and others. Paul Hammond has indicated a change in the direction of Surrealism – caused by the meltdown of its relationship with Communism – that postdates Benjamin's article, demonstrating that its enclosure within the paradigm of the age of mechanical reproduction is misleading:

It was at this moment of maximum anger, frustration, fatigue, and despair over the possibility of revolution within the polarized *socius* that the Surrealists again gave primacy to the extracultural things of nature. The years 1933-39 mark a turning point, a gradual coming to power of cognitive elements that, although present within Surrealism from the first, had remained in the background during its Freudo-Marxist high period. These tectonic shifts embraced a 'theosophical' revisioning of nature, myth, and

language linked to a cult of the Goddess, the displacement of historical materialism by Romantic *Naturphilosophie*, ideas of utopia prevailing over those of class struggle, anticapitalist epistemologies supplemented by precapitalist ones, a growing interest in anthropology and other peoples, the erosion of 'local' interests and the attempts to internationalize the movement.<sup>5</sup>

While these adjustments in Surrealism's philosophy and politics, along with the expansion of its scope of influence, could not have been anticipated by Benjamin in 1929, they should certainly have been considered by those historians who have eagerly followed in his wake.

However, while Hammond is surely right that new interests came to the fore in the mid-1930s, I would argue that 'the extra-cultural things of nature' were never 'in the background' of Surrealism. This is my third and main argument with Benjamin and his followers, and is the subject of this essay. For if Benjamin overstates the prominence of the city in Surrealism with reference to the writings of Breton and Aragon, then the visual arts within the movement, pre- and post-1929, emphatically make the case for a natural history of Surrealism. Where Expressionism and Futurism took the city as their primary subject, not a single Surrealist painter consistently depicted urban spaces. This is true even of those artists – Ernst, Tangy, Magritte, Dalí – who explored the dramatically receding spaces inherited from Giorgio de Chirico, the one artist associated with the movement (albeit of a previous generation and never a member of the group) who extensively mapped a cityscape in his work. After early experiments with machine parts and de Chiricoesque architecture, Ernst soon reverted to the forms of nature in his *Histoire naturelle* series of 'frottages' (1926) and his forest paintings of the 1920s and 1930s; Tangy's organicism and deep pictorial space is indebted chiefly to the landscape genre; that supposed painter of the suburbs Magritte painted domestic interiors and buildings only occasionally, preferring a universe of Maldororian, metamorphic bestiality depicted in a partly defined natural environment well beyond the reach of any city; and the vast majority of Dalí's weird dramas are set on open plains and beaches.

Like Magritte and every other Surrealist, Dalí found inspiration in the searing prose poem *Les Chants de Maldoror* (1869) of Isidore Ducasse ('Comte de Lautréamont'). A set of etchings executed in 1933–4 meant to illustrate the book were inspired by Goya's *Los Desastres de la Guerra* series (1810–20) and Dalí's *idée fixe* of the time, Millet's painting *The Angelus* (1858–9). First reproduced in *Minotaure* in 1933, they share an interest with the journal in the 'côté nocturne de la nature' (as the seventh number was subtitled). In these works, Dalí developed a demonic vocabulary of the fragmented, violated body that would inform major paintings of the later thirties, such as *Autumn Cannibalism* (1936–7) and *Soft Construction with Boiled Beans: Premonition of Civil War* (1936).<sup>6</sup> If the Goyaesque narrative of cruelty and perversity of the Maldoror etchings acted as a conceptual backdrop to these works, then preparatory sketches with a clearer relationship to the finished work show Dalí attending to the details. From one draft to the next, the hours of labour spent can be counted off in the development of their phallic fingers and toes, as well as in the times and dates inscribed on each in the manner of Picasso.

Worked up on a Sunday afternoon, one of these, while clearly a series of studies of an ossified foot, resolves itself across the sheet of paper into a single sketch, reaffirming the attraction that deep, homogeneous space had for Dalí. If the Freudian unconscious is often thought of, misleadingly, in topographic or spatial terms – as an area, realm, space, or dimension – Dalí's work maps this particular 'little universe' more than that of any other Surrealist. Developing an iconography which took the Freudian unconscious as a major point of reference, where matter lost its established properties, strange encounters took place, time ceased to unfold in a linear way, and the identity of objects was thrown into doubt, Dalí chose for it an environment drenched in memories from his childhood and youth – one of coastal scenery, the beach, and the sea.

The spaces rendered by Max Ernst were similarly arrived at by way of Freud and de Chirico, yet they were further modulated by Ernst's taste for German Romanticism. A fascination with plant morphology handed down from Goethe informs many of his 1920–21 works that first attracted the attention of the Surrealists, also making its impression on his *Histoire naturelle* series. The Romanticism of Caspar David Friedrich was a key source, too, for his 'forest' paintings of the 1920s and 1930s, and this was supplemented by his admiration for other German artists inspired by the 'forest tradition' of that country, such as Albrecht Alt-dörfer. When Ernst did produce images of the city in the 1930s, as in the painting *The Entire City* (1935–6), he did not present the metropolis in a violent, apocalyptic way, or as the root of modern anxiety, as did the Italian Futurists and German Expressionists like Ludwig Meidner. Rather, Ernst drew upon his knowledge of psychoanalysis (with which he had been familiar since at least 1913), and, specifically, Freud's own much-used 'archaeology' metaphor, employed to illustrate the analyst's task of 'unearthing' repressed memories from the unconscious. Depicting the city as a tiny proportion of the landscape, Ernst showed it resting upon layers of material in comparison to which it seems barely significant. In *The Entire City*, the city, conscious, or ego is the inhabited, man-made, 'cultural' tip of a much greater whole, which is obviously the unconscious or id, here identified mainly with nature.

Freud's longest meditation on psychoanalysis as a kind of archaeology was carried out in his 1907 analysis of Wilhelm Jensen's book *Gradiva* (1903). In this slight tale of a young archaeologist whose encounter with his childhood sweetheart Zoe Bertgang in Pompeii releases repressed childhood desires and eases his obsession with a walking female figure seen in a relief in Rome, Freud saw mirrored the processes of psychoanalysis.<sup>7</sup> Jensen's story and Freud's exegesis were each admired by the Surrealists, and they helped shape Ernst's 'petrified' landscapes from 1939, created through the technique known as 'decalcomania'.<sup>8</sup> However, in the Surrealist imaginary, natural symbolism hewn from psychoanalysis was aligned with socio-political critique. Paintings by Ernst like *Fascinating Cypress* (1939) and *Europe After the Rain* (1940–42) are, then, monuments to the revenge of the 'irrational' powers of nature and the uncontrollable forces of unconscious desire described by Freud. The Surrealists saw no separation between the two, expecting one to swamp the rationally-ordered spaces of the city, and the other the logical processes of con-

sciousness. For them, the historical event of the destruction of the city of Pompeii by Vesuvius took on peculiar significance, as the symbolic burial beneath the advance of nature of the bourgeois, Greco-Roman civilisation they despised, and as a manifestation of Horace's statement, given a psychoanalytic inflection in the context of Freud's text: 'You may drive out Nature with a pitchfork, but she will always return.'<sup>9</sup>

Using the same conceptual tools, elsewhere Ernst extended his bank of natural imagery, linking it to notions of the primitive and the untamed wilderness. As good Freudians, the Surrealists wished to prospect the unconscious like an unexplored continent, believing that 'modern man' attained to civilised behaviour only through the repression of his desire. With the rest of the avant-garde, the Surrealists romanticised the 'primitive,' the insane person, and the child for what they saw as their refusal or inability to submit to rational modes of conduct. For the Surrealists, then, the jungle or wilderness, too, symbolised the bestial forces antithetical to the rigid habits, restrictions and laws, laid down and enforced by Western society. Canvases by Ernst of the 1930s like *La joie de vivre* (1936), containing semi-concealed insects and small creatures, point to the instinctual forces of desire allowed free rein outside of the organising structures of the conscious mind. Breton himself made the same connection confessing, uncharacteristically, to his ill-preparedness for one forest of symbols: 'my investigations always pulled up sharply at the edge of Rousseau's jungle, for fear of getting lost in that inalienable adjunct of the unconscious.'<sup>10</sup>

Given the formative role of Darwinism, biology, and German Romanticism to Freud's thought, connections between them were easily made by artists when these discourses achieved greater prominence in Surrealism in the 1930s.<sup>11</sup> More than Ernst or any other artist associated with Surrealism, André Masson sought to blend a diverse array of disciplines into a pictorial language founded upon motifs drawn from nature. Well before this, at the time of the pioneering experiments with automatism in 1924 that constitute his earliest contributions to Surrealism, Masson had regarded the natural world as a fund of images. Badly injured during the First World War, he found the countryside more conducive to his health, and its roots and tendrils underpin and echo the lyrical, free-flowing line of his drawings, unifying its tangled iconography of fishes, birds, leaves, fruit, seeds, stones, and flames. Masson's paintings of the time such as *Poisson et citron* (c. 1924) are extremely important transitional works, appearing to hesitate between a Cubist still-life geometry now showing its age, and a more organic Surrealist style struggling to be born.

The task of translating the appearance of immediacy and gracefulness from automatic drawing to painting would prove a much more difficult one for Masson than for his next-door neighbour of the time at 45 Rue Blomet, Joan Miró. The spontaneity and economy demanded by automatism came naturally (so to speak) to Miró, who was able to transcend the Cubist vocabulary of colour and form while retaining its shallow pictorial space by unreeling a spare signature style indebted to drawing that was essentially composed of lines and dots against a flat background. The possibilities of this abbreviated pictorial language, seemingly arrived at in an instant in 1923 with the mature, confident painting *Pastorale* (1923-4), was chanced upon under the broad blue sky of Montroig. As such, it carries the stamp of nature, which would consequently inform Miró's biomorphic imagery for the rest of his career, as instantly recognisable in small exploratory drawings of the 1930s as in the mural-size paintings completed in Palma de Mallorca in the early 1960s.

Breton's relationship with Miró was unusually free of conflict, though the poet's declaration that 'it is to Miró's art that Surrealism owes the most beautiful feather in its cap' was typically ambivalent.<sup>12</sup> Meant at once to designate the colourful weightlessness of Miró's forms and the use of real feathers in paintings like *Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse* (1927), Breton's remark could easily be interpreted as a condemnation of Miró's mainly apolitical art as decoration. A similar charge would not have been made by Breton against Masson whose work was always openly motivated by interests close to Breton's heart, even when he was out of favour with Surrealism's chief. Following Miró's lead in the 1920s, Masson, too, collaged feathers to the surfaces of canvases. But in the pictures of 1927, he was still in search of a means by which the spontaneity and lightness of touch offered by the pencil in his automatic drawings could find its equivalent in painting. Eventually, Masson found this in sand, which he threw onto canvases already prepared with glue, aiming to create arbitrary shapes to be later remodelled into figurative forms.

Ambitious in their objective to forge turbulent shapes that would imply the fusion of the inner life of man with the outer elements, the sand paintings would be Masson's last important contribution to Surrealism for some years. By the time Breton excluded him from the group in the *Second Manifesto of Surrealism* (1929-30), the artist had entered into a close collaboration with Georges Bataille that would lead to a more illustrative, premeditated practice, manifested in the *Massacres* drawings of the early 1930s and the *Sacrifices* engravings that followed them. These show that Masson's preoccupation with the baser human instincts continued outside of the Surrealist group, and his anthropomorphic treatment of that favourite theme of the Surrealists, the praying mantis, in the ill-advised 'insect' paintings of the mid-thirties (such as *Summer Divertissement* of 1934), reveals a growing fascination with natural analogies drawn between different levels of life.<sup>13</sup>

Masson was able to clear a smoother path for himself through this material only after he had returned to the Surrealist fold in November 1936 following an exchange of letters with Breton from the Spring of that year. Communication with the poet was vital to Masson's art. Of Breton's poetry, Cauvin writes, 'the very high incidence of botanical, zoological, entomological, ornithological, and ichthyological terms is striking indeed.'<sup>14</sup> In addition, Breton was an amateur lepidopterist and entomologist, and I feel that this knowledge, along with his collection of unusual stones, roots, bones, shells, feathers, and crystals inspired Masson's art as much as it fed Breton's own poetic imagination.

Moreover, the eclecticism of *Minotaure*, which played a decisive role in the 'demetropolitanisation' of Surrealism, offers an important context for Masson's work of his second Surrealist period. Forests, insects, plants, reptiles, monkeys, owls, and but-

terflies feature in articles and photographs carried between its covers during its run of thirteen numbers from 1933 to 1939. Among these are the texts by Roger Caillois on the praying mantis (subtitled 'from biology to psychoanalysis') and mimetism, which have since received a wide readership, partly because of their impact on the writings of Jacques Lacan.<sup>15</sup> Exchanges within the Surrealist milieu on Darwinian evolutionary biology provide a crucial context for drawings by Masson of the mid to late thirties, such as the nightmare hybrid of *The Genius of the Species* (1939) and his *Praying Mantis* (1940-41).<sup>16</sup> The 1939 *enquête* in *Cahiers d'Art*, which asked, in the midst of an increasingly tense international situation, whether art could or should ignore historical and social upheavals, drew a response from Masson that again blended this set of discursive currents:

The sole justification for a work of art, for a poem, for a discovery in the field of biology or of psychoanalysis, is to contribute to the breadth of mankind's understanding, to the transmutation of social, moral, and religious hypocrisy, and consequently to the denunciation of the dominant class...<sup>17</sup>

Masson would collect together the uneven work of this period in his book *Anatomy of My Universe* (1943), published in English in an edition of 330 copies during the artist's wartime exile in New York.<sup>18</sup> It deserves the attention of this essay, because, consisting of thirty numbered, titled, and captioned drawings executed between 1936 and 1941, it has been described as Masson's *summa theologia*, a complete expression of his interests up to that time, and 'an often brilliant and highly individual pot-pourri of ideas adopted from occultism, alchemy, astrology, Neo-Platonism, the Cabala, [and] Scholasticism'.<sup>19</sup> More pertinently for my purposes here, its pages swarm with insects, plants, and strange hybrids. Dedicated to Lacan and carrying quotations by Darwin and Herbert Spencer, it bears witness to Masson's immersion in the literatures of psychoanalysis, natural science, and *Naturphilosophie*.

In Masson's attempt to link these fields, analogy plays an important part, as do the masters of analogical processes: Breton, as I noted, and Goethe. In the glossary that he appended to the sixth edition of *The Origin of Species*, Darwin offered a definition of the word 'analogy' for biology: 'The resemblance of structures which depends upon similarity of function, as in the wings of insects and birds.'<sup>20</sup> Here, analogy has an 'objective,' empirical function. During his early career as a research biologist, Freud subscribed totally to Darwin's ideas, and this helps to account for his use of biological analogies in his psychoanalytic writings.<sup>21</sup> But analogy, indispensable to psychoanalysis, has literary as well as scientific roots, as does psychoanalysis itself, and Sulloway has claimed that 'the writings of the adherents of *Naturphilosophie* and Romantic medicine [anticipate] Freud's theories of dream interpretation, the unconscious, repression, the ego, the id, the superego as well as the concepts of eros and Thanatos'.<sup>22</sup> When we recall that Goethe 'played a dominant role in Freud's intellectual development',<sup>23</sup> and that his work is credited by Darwin as a forerunner of evolutionary theory, Masson's series of imaginary portraits of the German poet of 1940 assume a constellatory force, making sense of these disparate points of reference.<sup>24</sup> Masson introduced the images for *Anatomy of My Universe* with a quotation by Goethe on the creative act, and drawings like *Loves of the Plants* and *Combat of Flowers* are virtually illustrations of Goethe's anthropomorphic view of the lives, especially the sex lives, of plants.

Goethe, like Masson and Freud, admired Leonardo da Vinci, with whom we can end this brief *histoire naturelle* of Masson's sources. Following the translation into French in 1927 of Freud's famously flawed text on Leonardo, the Renaissance master gained a high profile in Surrealist circles.<sup>25</sup> Dalí reproduced his work in *Minotaure*, and the damp-spotted wall in which Leonardo 'saw' human heads, fantastic animals, and battles is mentioned by Ernst and Breton in the 1930s, while Masson would later compare to it his own 'visionary' sand paintings. Six of the 'deluge drawings' were reproduced alongside Kenneth Clark's article on Leonardo in the same 1939 number of *Cahiers d'Art* that carried Masson's series of drawings *Mythologie de la Nature*, as well as several other works from his hand.<sup>26</sup> The vortices, spirals, and baroque coils of Leonardo's drawings, a number of which breach the envelope of naturalism, are surely the eddying source for the *études de torrents* completed by Masson in Auvergne. In the prologue to *Anatomy of My Universe*, Masson referred to 'the tresses of living water observed by Leonardo,' and two of the book's illustrations feature whirlpool-labyrinth forms.

If the familiar pose of the 'Vitruvian Man' among the sketches for *Anatomy of My Universe* is the most obvious nod in Leonardo's direction, then at the level of analogy his presence permeates the whole book. One chapter is introduced by a quotation from Leonardo's notebooks, dwelling (rather ponderously) on the anthropomorphic characteristics of the earth (flesh/earth; bones/rock strata; blood/water, and so on). In Leonardo's images, comparative anatomy, natural history, and botany are frequently brought together in a single drawing. This method originates in a form of speculation allowed (or perhaps entailed) by the relatively undeveloped science of his time, showing Leonardo's skill with the experimental analogical image in which the natural world is inseparable from that of man. Later, with the critique of positivist and Enlightenment values, a vigorous science could be rebelled against, or be restructured through the poetic visions of Romanticism and Surrealism. The sexual and anatomical formal analogies drawn by Goethe and Masson spring from the belief they shared in the unity of man and nature which excludes the *purely* empirical classification of the science of the Enlightenment, and returns to Leonardo. However, where Leonardo's analogising practice in his drawings and writings was less poetic than seriously hypothesized, those of Goethe and Masson (and Breton) represented, to differing degrees, attempts to rethink a mature science from a poetic perspective. Each of them combined a tendency towards a strict empiricism (using a point of departure seen in nature) with a desire to describe lyrically the unity of all living things.<sup>27</sup>

Leonardo and Masson both used an expository method in their analogical enquiries into the forms and functions of the natural world. Leonardo's transparency method was crucial to this, well known from notebook drawings like *The Foetal Calf in Utero*

(1506-08), where the calf's position is shown by means of a comparison between the whole womb and the womb drawn as halved laterally. It is deployed by Leonardo to extraordinary effect in the drawing of a human embryo in the uterus (1510-12) which, like the comparison made elsewhere between the human heart and a peach stone, moves in its studies towards a simplification of forms so that a visual analogy can support a theorised comparison of their functions. Masson performs a similar operation in drawings like *The Fraternity of the Natural Kingdoms* (1938) and *Hatchings and Germinations* (1938), depicting halved fruit, transparent bodies, animal skulls, the interiors of flowers and of human sexual organs, and opened-up seeds and pupae. In these and in the great, lost drawing *La Pensée* (1938), Masson made comparisons between the female sexual organs and flowers which have since become commonplace. Goethe, too, sought out these correspondences in his drawing and poetry. These levels of meaning can be read across Goethe's whole philosophy, in fact, particularly in the 1790s, when, Matthew Bell writes, 'there is a sexual implication figured playfully in vegetable metaphors.'<sup>28</sup> The analytic, comparative logic that illuminates Leonardo's botanical drawings of blossoming and seeding plants, which are 'closely associated in time and theme with his studies of the female reproductive system,' was the forerunner to Goethe's own analogising procedure, and this line of enquiry underscores their formative significance to Masson's 'philosophy of nature,' too.<sup>29</sup>

Masson was perhaps the Surrealist whose work exhibits the strongest bond with nature, and as such, he has been given special attention here. Aiming to detach him from the Surrealists whom he saw as inveterate *citadins*, in 1958 the ex-Surrealist Georges Limbour chose the imprudent phrase 'Nature et Surrealisme sont ennemis.' Adding that Surrealism was more or less Masson's Achilles Heel, he claimed that 'il est le peintre non-surréaliste par excellence.'<sup>30</sup> Blatantly fallacious and contradicted at every turn by Surrealism's art and poetry, Limbour's statements can be only partially explained by his own brutal expulsion from the Surrealist group by Breton thirty years before in the *Second Manifesto*. Another reason for his ignorance to the true state of affairs is that his departure from the group in the year of Benjamin's essay on Surrealism made him less aware of the accelerated changes in the 1930s in Surrealism's relationship with the natural world, which I have discussed here. As he and others left at the time of the crisis of 1929, so new artists and writers became attached to the group, inevitably changing its character.

The Romanian Victor Brauner only joined the Surrealists in 1933, adding to the international flavour of the group, and like many others who would come after him, his work was initially swamped by Surrealist stereotypes. By then, experiments with automatism in Surrealist painting had become impossible to sustain, and the more concrete dream imagery of Dalí and Magritte had gained ascendancy. The influence of de Chirico on both of these artists was strong, and this was true of much of Brauner's work, too. In his earlier Surrealist canvases like *L'envoyeur* of 1937, the deep receding diagonals, crisply outlined objects, and mysterious monuments of de Chirico's deserted towns are revisited. But other images like *Le dernier voyage* (1937) take the viewer out onto plains highly reminiscent of Dalí's work of the time which still held centre stage in Surrealism, though, as we shall see, this was about to be challenged.

Many of these paintings by Brauner took the eye, damaged or under threat, as their central motif, and when the artist lost an eye in an accident shortly after in 1938, he took this is evidence of precognitive powers, undergoing a personal transformation that changed his painting.<sup>31</sup> The appearance of canvases like *Entre le jour et la nuit* (1938) in what would be the final number of *Minotaure* made public this new phase of Brauner's work. His switch following his partial blinding to a figure-based iconography less reliant upon classic Surrealist influences and concerned with 'inner vision,' magic, and the occult carries a strange logic, especially given that Brauner's father was a spiritualist. But he had little time to develop its possibilities before the beginning of the Second World War forced the Surrealists to leave Paris. Brauner was among those who reassembled in Marseilles in 1940 hoping for passage to the Americas, though, lacking resources, he was unable to escape France. As a Jew he faced particular difficulties, and from 1942 to the end of the war he lived an itinerant existence followed by a clandestine one on an abandoned farm in the Alps.<sup>32</sup> Like many other artists during this period, lack of materials spurred Brauner on to create new techniques. Without oil paints, he improvised an imagery of solitude and sorrow through self-portraits made out of melted candle wax, spread over the canvas or cardboard and then engraved into and further treated with smoke and light glazes.<sup>33</sup> While his figures had occupied ambiguous interiors in the late 1930s, now he fused human forms with natural ones or suggested a mythic past when human beings enjoyed a closer relationship to nature, as in the ahistorical *Le Jardin* (1945), completed soon after the Liberation. Here, Brauner continued the method of inscribing a design onto a prepared base in a raw and direct composition reminiscent of Dubuffet's *art brut*, which originated around that time.

This flat, spontaneous painting followed in the wake of the return to automatism that gripped Surrealism at the end of the 1930s. After years of carefully premeditated 'dreamscapes,' Dalí's marginalisation and eventual departure from the group shifted the emphasis back to more 'painterly' styles, and Breton conceded that the new recruit to Surrealism, the young Chilean Matta, was the most dynamic exponent of these.<sup>34</sup> From the time of their first appearance in 1937, Matta's abstract, biomorphic works in crayon revealed a debt to automatism. However, even at its most abstract, Matta's work never entirely dispenses with the recognisable forms and spaces of the world of three dimensions. This is due to the influence of the great landscape painter of Surrealism, Yves Tanguy, whose own debt to de Chirico is evident in the deep spaces framed by his work, even as they are placed at the service of an art that demonstrate no relationship whatsoever with the city. However strange and alien their appearance, Breton saw the countryside and mythology of his native Brittany reflected in landscapes by Tanguy like *Land of Shadows* (1927), and with the removal of Dalí from the scene, he regarded these paintings as the inspiration for the art of Matta and others. Matta would have been happy to concede this, although between 1937 and 1944 the appearance of a line delineating the horizon is inconsistent in his painting, and often, as in *Here Sir Fire, Eat!* (1942), its disappearance edges his work toward abstraction. As

Breton pointed out, in 1944 the figure entered his work, and from then it would never leave, frequently becoming the focal point of the composition. Yet, like those others who joined the group in the years just before the war, Matta's painting never loses its organicism.

Oscar Domínguez was another who was welcomed into the group in the 1930s and was discussed by Breton at the end of that decade. His painting of the time showed real promise but elsewhere it is frequently derivative. Domínguez is thought of today mainly as a proficient maker of Surrealist objects, the craze for which extended throughout the thirties in Surrealism. Unlike its painting, the fabricated Surrealist object gives some weight to the Benjaminian reception of Surrealism, for it could be argued that their (ab)use of consumer goods echoes Benjamin's interpretation of Surrealism through the urbanism of Aragon and Breton which was an extension of his Marxist reading of the *flâneur*, 'both resistant to and seduced by the new commercial culture'.<sup>35</sup> At first sight, this argument seems to hold for objects by Domínguez like *Arrivée de la Belle Epoque* (1936) and *Jeux* (1937), as it does for Surrealist and Surrealist-inspired work by Leandre Cristofol and Moisés Villélia, even though the production of Surrealist objects came only after Benjamin's text. Yet, the nexus of analogy and discursivity woven by Surrealist poetics and theory that so often transforms the city into the country and *vice versa* (even in *Le Paysan de Paris* and *Nadja*) counsels against reductive readings of the object. In *Jeux*, for instance, Domínguez performs a powerful act of positive 'debasement' on the commodities used in their transmutation into a totemic animal, facilitated by a Surrealist conceptual shift from the axis of *consumer* fetishism to that of *tribal* fetishism. If this dialectic between the cultural and the natural also informs the objects of Cristofol and Villélia – in the tree-like form of the first and the painted bamboo of the second – then this is the case, too, for some of the most famous Surrealist objects, such as Meret Oppenheim's *Fur Cup and Saucer* (1936) and Wolfgang Paalen's sponge umbrella, titled *Articulated Cloud* (1938), where commodities seem to be metamorphosing into animals (or the other way around).

Tempting speculation about a surreal wilderness in response to which they had evolved mimetic powers, these Darwinian hybrids were soon housed in exotic environments created by the Surrealists for their exhibitions. The first full scale setting was created for the international exhibition of Surrealism held in Paris in 1938, which brought together contributions from all over Europe, though by then the Surrealists had already shown 'internationally' outside of France in the real 'wilderness' of Tenerife described by Breton in *L'Amour fou*. In fact, Breton's Surrealist group had always enjoyed mixed nationality (only two of the artists I have discussed here were French, and only one of those lived in Paris). This, together with the internationalisation of Surrealism, which began, as Hammond indicates, in the 1930s, further complicates the biases of Benjamin's text and their amplification by subsequent commentators. Surrealist-inspired imagery by artists living outside of Paris, such as the monstrous form of Angel Planells' *Le rêve de la volonté blessé* (1929), recall Masson's manipulation of natural forms far more than the narrow Benjaminian version of Surrealism. Alongside the equivocal biomorphic sculpture of the Alsatian Jean Arp and the 1940s abstracted natural forms of the Armenian American Arshile Gorky, they suggest a broader alignment of Surrealism's internationalism and what I have called here its 'natural history' than even Hammond conceived.

I do not think that Surrealism's fascination with the forms and functions of nature could have escaped Benjamin entirely, even in the twenties. But his characterisation of the *flâneur* as one 'who goes botanizing on the asphalt,'<sup>36</sup> his recognition of the nineteenth century's retention of a language rooted in nature 'to overcome new experiences of the city,'<sup>37</sup> and his earlier writings on Goethe were not extended to his insights into Surrealism. Along with the possibilities they offered, these themes were repressed with the aim of enshrining Surrealism as the most recent manifestation of modernism, and of separating it entirely from its obvious ancestor, Romanticism.

Situated at the mid-point of inter-war Surrealism, Benjamin's 1929 essay has become the Copernican text around which many others revolve. Taking Breton's *Nadja* as its focus for the benefit of its first, literary audience, its discussion of the importance of photography to Surrealism entirely eclipses the role played by painting in the movement.<sup>38</sup> Given the inconvenience of the iconography I have surveyed for Benjamin's theory of Surrealism, it is not surprising that he should have chosen to look the other way; nor that undue emphasis has been placed on the value of photography to Surrealism by those who have regarded Benjamin's as a master text, and who have become blinkered to the vast contribution made by Surrealism to twentieth century painting.<sup>39</sup> Such skewed perspectives confirm, in fact, the pre-Copernican standpoint of Benjamin's essay, for its 1929 date severely limits its view, assuming a central position for the city of Paris which could not hold with the subsequent spread of Surrealism across Europe and the intensification of its interest in nature.<sup>40</sup> My aim here has been simply to turn attention towards nature as a significant trope among the languages of Surrealism; to track its dialectical relationship with the city is the next, more complex task.

1. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. and ed. Jonathan Mayne, London, 1964, p. 9.

2. Walter Benjamin, 'Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia' (1929), *One-Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London and New York, 1979, p. 231. The significance and position of Benjamin's writings generally are still difficult to judge due partly to the emotional reaction to their previous neglect and their author's tragic suicide, which gave the early reception in English-language scholarship a eulogistic tone that is still present today: Hannah Arendt, 'Introduction' (1968), in Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zorn, London, 1968, pp. 7-58; Susan Sontag, 'Introduction' (1979), in Benjamin, *One-Way Street*, 7-28; Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981. For an abbreviated history of Walterbenjamania in the context of Surrealism, see Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, 1993, pp. 1-15. For similar refrains in the same hermeneutic groove, see Rebecca Solnit, 'Paris, or Botanizing on the Asphalt,' *Wanderlust: A History of Walking*, London, 2001, pp.

- 196-213; Johanna Malt, 'Archaeology, Myth and the Commodity: Walter Benjamin and *Le Paysan de Paris*', *Journal of Romance Studies*, vol. 1, no. 2, 2001, pp. 15-30; Ben Highmore, 'Surrealism: The Marvellous in the Everyday,' *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, London and New York, 2002, pp. 45-59.
3. Benjamin, 'Surrealism,' *One-Way Street*, p. 227.
  4. Quoted in Cohen, *Profane Illumination*, p. 187.
  5. Paul Hammond, *Constellations of Miró*, Breton, San Francisco, 2000, pp. 92-3.
  6. See David Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven and London, 2000, pp. 155-9.
  7. Sigmund Freud, 'Dreams and Delusions in Jensen's *Gradiva*', *Art and Literature* (Penguin Freud Library, vol. 14), Harmondsworth, 1990, pp. 27-118.
  8. Invented in 1936 by Oscar Domínguez, in decalcomania, gouache or oil paint is placed on a sheet of paper or on canvas, then another sheet of paper or piece of glass is pressed on top of this, slowly peeled away, reapplied, and peeled away until the paint is almost dry. The outcome is a furry, textured surface, often of enticing forms that can be worked into more recognisable motifs by the artist.
  9. 'Naturam expelles furca, tamen usque recurret,' quoted in Freud, 'Dreams and Delusions in Jensen's *Gradiva*', *Art and Literature*, p. 60.
  10. André Breton, 'Henri Rousseau A Sculptor?' (1961), *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor, New York, 1972, p. 369. I refer, of course, to Breton's statement in *L'Amour fou*, 'Interpretive delirium begins only when man, ill-prepared, is taken by a sudden fear in the forest of symbols,' *Mad Love* (1937), trans. Mary Ann Caws, Lincoln and London, 1988, p. 15.
  11. See especially Lucille B. Ritvo, *Darwin's Influence on Freud: A Tale of Two Sciences*, New Haven and London, 1990; and Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind*, London, 1979.
  12. André Breton, *Conversations: The Autobiography of Surrealism*, trans. Mark Polizzotti, New York, 1993, p. 242. The source of Breton's ambivalence lies in Miró's apparent inability to commit himself to Surrealist doctrine; and its poles, sweet and sour, can be found in the brief paragraph he gave to the artist in 'Artistic Genesis and Perspective of Surrealism,' *Surrealism and Painting*, p. 70.
  13. See William L. Pressly, 'The Praying Mantis in Surrealist Art,' *Art Bulletin*, vol. 55, no. 4, December 1973, pp. 600-615.
  14. Jean-Pierre Cauvin, 'Introduction: The Poethics of André Breton,' *Poems of André Breton*, trans. and eds. Jean-Pierre Cauvin and Mary Ann Caws, Austin, 1982, p. xxxvii.
  15. Roger Caillois, 'La mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse,' *Minotaure*, no. 5, 1934, pp. 23-6; 'Mimétisme et psychasthenie légendaire,' *Minotaure*, no. 7, 1935, pp. 5-10. Although Lacan did not mention the texts by name, Caillois's writings inform some of his key theoretical statements. See Jacques Lacan, 'The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience,' *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan, London, 1977, pp. 1-7; 'The Line and Light,' *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, London, 1994, pp. 91-104. See also Denis Hollier, 'Mimesis and Castration, 1937,' *October*, no. 31, Winter 1984, pp. 3-15.
  16. The former is accompanied by the caption, 'Blason of the Darwinian epic. Totem of triumphant biology.'
  17. *Cahiers d'Art*, no. 14, 1939, pp. 72-3.
  18. André Masson, *Anatomy of My Universe*, New York, 1943, n.p.
  19. William Rubin and Carolyn Lanchner, *André Masson*, New York, 1976, p. 155.
  20. Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859), Harmondsworth, 1989, p. 464.
  21. Ritvo, *Darwin's Influence on Freud*, pp. 42-3.
  22. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind*, p. 146.
  23. Harald Leopold-Lowenthal, 'Analysis Finite and Infinite,' *On Freud's 'Analysis Terminable and Interminable'*, Joseph Sandler (ed.), New Haven and London, 1991, p. 70.
  24. Darwin, *The Origin of Species*, pp. 54-5.
  25. Sigmund Freud, 'Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood' (1910), *Art and Literature*, pp. 143-231.
  26. Kenneth Clark, 'Dessins de Leonard de Vinci,' *Cahiers d'Art*, no. 14, 1939, pp. 40-46.
  27. Breton has described the empirical function of analogy: 'The process of poetic analogy is entirely empirical, since only empiricism can provide the complete freedom of motion required by the leap it must perform,' Breton, 'Ascendant Sign,' *Free Rein*, trans. Michel Parmentier and Jacqueline d'Amboise, Lincoln and London, 1995, p. 105.
  28. Matthew Bell, *Goethe's Naturalistic Anthropology: Man and Other Plants*, Oxford, 1994, p. 221.
  29. London: Hayward Gallery, *Leonardo da Vinci*, 1989, p. 81.
  30. Georges Charbonnier, *Entretiens avec André Masson*, Paris, p. 14.
  31. For a 'Surrealist' interpretation of Brauner's accident, see Pierre Mabille, 'L'œil du peintre,' *Minotaure*, no. 12/13, May 1939, pp. 53-6.
  32. Michèle C. Cone, *Artists Under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton, 1992, p. 124.
  33. Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, trans. Simon Watson Taylor, 1960, p. 333.
  34. André Breton, 'Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste,' *Minotaure*, no. 12/13, May 1939, pp. 16-21.
  35. Solnit, 'Paris, or Botanizing on the Asphalt,' *Wanderlust*, p. 200.
  36. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn, London, 1992, p. 36.
  37. Quoted in Rob Shields, 'Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on flânerie,' Keith Tester (ed.), *The Flâneur*, London and New York, 1994, p. 72.
  38. Benjamin's article appeared originally in five instalments in *Literarische Welt*, V, 1929.
  39. See Krauss's essays in Rosalind Krauss and Jane Livingstone, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, Washington, 1985.
  40. 'At the centre of this world of things stands the most dreamed-of of their objects, the city of Paris itself,' Benjamin, 'Surrealism,' *One-Way Street*, p. 230.



Arnau Puig

## Surrealism: An art of self-mirroring

In this world few things of the spirit are born on a precise date and of known parentage, but Surrealism is one of those few. It first saw the light of day on 24th December 1924, in Paris; its mother the source which everything needs that has to take the form of a recognised existence; its father – only those seeds bear fruit which fall on the right environment and opportunity – André Breton, an intellectual deeply uncomfortable in a rationalist world which celebrated the perfect intertwining of the mind and the passions when, in fact, in European and American society of that time, conflict and disaster were plain for all to see. Above all after the monumental stupidity of the First World War (1914-18) had taken place; a war in which, moreover, something which had appeared to be the solution to the world's problems had been gestating, with the establishment of a determinism from which nothing could escape, since man, it was supposed, was the coherent result of nature and the influence on it which humanity had gradually exercised.

But there were many important antecedents of the aforementioned new possibility, recognised, creative of forms and of milieux, before Breton wrote and published his *Manifesto of Surrealism*. Isidore Ducasse, known as the Count of Lautréamont, in his *Chants de Maldoror*, which began to be published in 1868, provides a clear instance of what would later become the oneiric creations of Surrealism: 'the chance encounter of an umbrella and a sewing machine on an operating table.' It could be said that here we have all possible Surrealism: the unheard-of waiting to be attributed a meaning. This type of expression, but also forms of objects until then not understood as creations of the spirit, were about to be rescued by the conscious and structured culture of the western world.

Nothing which emanates from a human being can be dismissed as alien; we have to look for the justification and causal explanation for why in the human psyche mental relations considered strange or abnormal are forged. We may surmise that the key to these relations might be found in the world of dreams, but also in the sphere of those social behaviours considered inappropriate or simply wrong. It was Sigmund Freud who published in 1900 his *Interpretation of Dreams*, in which those oneiric signs of a supposed personal or social future in fact refer to the past of each individual dreamer; yet not shaped by the reality of lived experience but by the projections of what he wishes might have happened. In the process of his life, the individual faces, and has to grapple intellectually, sensuously and emotionally with the society in which his activity unfolds. In the reality of social existence and in relation to its structures, every human being has to engage practically with the constant conflict between his desires and appetites and the social norms he can accept and with which he has to live. From this confrontation, everything which is finally impossible to achieve results in a biological or intellectual defeat and, in consequence, since the attempt at fulfilment has come from real desires and needs genuinely experienced by the person in relation to the social surroundings, the failure to reach fulfilment, in most people, goes to add weight to the subconscious – that which although desired has been neither accepted nor realised – and also the unconscious – that which the person experienced, due to the social and cultural conditioning according to which we have to grow and live, as intimately felt but odious, or simply shameful for a person who is aware of their situation in society and their need to grow and live within it.

Some years later, in those years which, however, the individual faced with this recognition of his internal, repressed reality, was already starting to claim his freedom and to transfer his realisations and fulfilments – this time consciously – to the free field of artistic, poetic or plastic creation, other paths allowing freedom of expression began to open up. There were many, beginning with the Futurists' proclamation that in this world nothing is static but everything dynamic, so that authentic sculpture should not refer back to the model of Phidias but forward to the aerodynamic forms of racing cars; while Cubism, through its approach to poetic and lyrical construction, proclaimed the excellence of simple pieces of paper stuck randomly to the picture surface. But it was just at the beginning of the First World War of 1914-18 – that shameful war of a humanity which hid its real desires and appetites beneath the sign of a handful of clichés dressed up as ethical imperatives and timeless social or collective values – it was in the run-up to that war that the eye of a censored or inhibited consciousness saw, in reality, something other than what each form was supposed to be. Dadaism erupted into the sphere of perception and coherent cultural production: transcendental values did not exist, only conceptual appropriations of reality.

All the elements of Surrealism were now practically present. When André Breton proceeded to formulate them in writing, the artists had already taken on board, and the intellectuals had accepted conceptually, that the content of concepts comes not from what the dictionary says, but from what the word or object means or expresses for the one who speaks or shapes it. As Ferdinand de Saussure explicitly warned at around the same time, the living, real meaning of words is determined by 'speech,' by the person who uses them. Or as Peirce had already pointed out in North America, it is usage which establishes the real meaning of any given thing.

But what is important in André Breton's formulation in the *Manifesto* of 1924 is that he exposes the roots and foundations of a new poetics, at that time not daring to go further and never really wishing to go further. He frames the power of expression of what will come to be called Surrealism not in terms of a manifestation of psychic disruption – the oneiric as a recognised case of clinical illness – but as (and this is how he states it in the definition, carefully thought-out and inserted as a normal term in an expressive, communication-based lexicon) a dictionary term, and it is in this linguistic corpus that is gathered together the whole

conceptual system which allows logical and scientific communication between human beings. He defines the new term as follows:

SURREALISM, *n.* Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.

Breton, aware that he was faced with a reality which had already given much of itself, although unrecognised up to that point by the history of the creativity of the human mind and sensibility, adds an 'encyclopaedic' complement to the noun – the proof of its actual social and intellectual existence – in these words:

ENCYCLOPEDIA. *Philosophy.* Surrealism is based on the belief of the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to ruin once and for all all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life. The following have performed acts of ABSOLUTE SURREALISM: Messrs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deltiel, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

(In an addendum he mentions also Isidore Ducasse, who Breton sees as the predecessor who gave most to Surrealism.) This is not simply a list of names but of guarantors: those writers who use words with a different motivation, as had already Gérard de Nerval, Alfred Jarry or Raymond Roussel, all of whom precisely saw the different motivations within words.

Thus it is definitively established that a new creative procedure has been established, one which has existed before this moment but has never been recognised socially; and that this way of creating finds its solidity and its justification not in this story lost in the maw of history but because there existed, at that time in the 1920s, all those artists who are mentioned, who practised, followed and justified the existence of that creative procedure which had just been defined, as it should be, and is, with any other word which, apart from its abstract, strictly lexical content, has an active reality inserted in its own social context.

Since then the authenticity and the genuine quality of the contents and achievements of this procedure have been much argued and fought over, by both Surrealists and others. But what is undeniable is that Surrealism exists, so much so that Breton's text was immediately welcomed and recognised by all artists and it was suddenly discovered that there were already many Surrealists who did not know that they were, or who worked and declared themselves under different colours but with a similar motivation.

In the Iberian peninsula, for example, where Ramón Gómez de la Serna with his *greguerías* (aphorisms) had already for years been working in a Surrealist vein, and developing his other perception of reality – shared to an extent by the Ultraists – or in Barcelona, where the Surrealist poet J.V. Foix believed, speaking of his own poetry or of the artistic work of Miró or Dalí, that it was necessary to distinguish between Catalan Surrealism and Parisian Surrealism, noting lexical or perceptive features which the poet specifies in his studies of the Surrealists of this side of the Pyrenees. Breton's mistake, I believe, was to see himself as the head of a unified international army, which could only obey his orders. It was not and could not be so, since the base of Surrealism is human subjectivity, and this question comes down to each individual and emerges consciously or unconsciously whenever there is someone seeking an encounter with the depths of his own nature. Similar to *art nouveau*, which did not appear in a single place and spread from there, unlike, it is said, the Renaissance, which came into being in Florence stimulated by the literary and philosophical knowledge of the ancient world and from this initial nucleus spread to Rome and then to other cities of northern and central Italy. It is known that *art nouveau* or *the modern style* emerged where the conditions were ripe for a thoroughgoing industrialisation, originating from the feeling that art had ceased to be a set of skills and had become a form of expression and that, again through this discovery of subjectivity as the basis of creativity, also involved a feeling of belonging to a group which, rather than social, could be called earthly, ethnic, bound to a history which was crying out finally to be recognised and accepted. Crucial factors, then, were industrialisation, specific cultural features, the determination to change and take control of the world and the will to act on and perfect this cultural and creative choice.

And this is what, *mutatis mutandis*, became Surrealism: everything was already there. Breton and Paris only let off the starting gun. Not only in Barcelona but many other places in Catalonia it was realised that also, here, Surrealism was being cultivated. Similarly in Madrid where in the *Residencia de Estudiantes* a creative nucleus had sprung up, other parts of Spain were ripe for Surrealism. This is because Surrealism allowed each individual to begin to show himself as he really was, not to hide his identity and disguise it under a homogenised style.

Surrealism, then, is not banal. It was not in its time, and it would not be afterwards when it became an established current. Neither can it be so now, when we look at the works of its creators. Surrealism is, in the first place – as the Surrealists themselves said soon after the appearance of the *Manifesto* – 'fury'. A strange word, this, which can be discerned in the gesticulations of those who are possessed by it, but which as a word can only be understood in its associations with, for example, 'storm,' 'drive,' 'inexplicable restlessness.' It is what came to be called Romanticism, but which when it decided to flow towards Surrealism demanded another iconography, could not settle for the demands imposed by the craft, by the mastery, by means of craft, of passion, through the logic of an orderly knowledge.

It is said that the great philosopher Immanuel Kant, who it seems was an extreme case of human coldness (only a glacially aloof person could tackle the radical problems of existence in his time and be able to treat them with a scalpel, without passion,

in order to separate out the commitment to, and human necessity for reason), realised that in questions of emotion, in everything that can refer to the ethics of behaviour or the morality of attitudes, nothing is more valid than this totality rigidly controlled by reason. Thus it becomes clear that Romanticism consisted of a heavily guarded license for the emotions, and one had to *master* the craft of painter, poet or musician, or even of gentleman. Surrealism left aside all *ethos* (rigid culture or established custom) because it discovered that if norms can justify anything, none of them can repress the desires, needs, or obsessions of a person. This is where the 'fury' comes in. The *coup de fouet* of *art nouveau* signified this first rupture. The only thing lacking was that fissure that the whip marks in the air: Freud's opinion that wrong, erroneous or antisocial behaviours were really not so, but instead respond to what the individual's genuinely felt desires impose on him. Surrealism was thus invited to appear on the scene, with all its transgressions, with the deliberate admittance of what up until then had been considered socially inadmissible. It was not so easy, despite already having been accepted clinically, but the treatment of social forms established by Duchamp, that consideration that all forms are worthy and not only those which are said to be the right ones – in which Duchamp, precisely, discovered other uses, other values equally valid but with another sense and signification – when this permissiveness appeared in society, even though it went against the grain in the field of art, then it was only necessary to spread the theory that creativity is not only – because of course the functional forms of science are also creative – and is not found only in what is already established but also wherever there is someone who allows himself to be carried away by his instincts and succeeds – and this is another important problem and a major preoccupation – in bearing witness to what he feels, to what moves him.

But there is a difficulty for questions of the codes of communication; namely that representation, which instead we now have to call expression, will not always be easily comprehensible, will not be understood at first sight, but will have to be achieved through the study, if not the knowledge, of the intimate preoccupations of the person who has expressed himself in that particular way; a suspicion or guess, derived from what really happens to each observer in his interior, when he finds himself faced with this now inexpressive, but present, formal system. In any case, one does not reach Surrealism through innocence but through awareness. An individual in a state of mental dysfunction is a perfect patient for the psychiatrist, while one who becomes aware of his psyche can become an extraordinary artist. This is what emerged from the interview between Freud and Dalí in 1936. The artist wanted the doctor to psychoanalyse him; the doctor answered that he treated the mentally ill, not artists. In the artist there is never innocence but rather an aesthetic and intellectual treatment of what affects him.

We must not confuse imagination, a fertile imagination we might say, with Surrealism. What is imagined starts from a more or less willed recombination of a known reality. First the realities which exist have to be accepted, then, once reality is known, combinations which do not really exist can be imagined. This attitude almost coincides with invention. In fact, the imaginary is only a partial fusion of real elements; like an attempt to correct nature, adding or taking away what to each subject, according to his lived experience, it seems does not fulfil its real function adequately. It is in this domain that it seems to me that the ancient mythologies fulfil these imaginative desires, coupling and uncoupling what nature presents in stable wholes.

The combinations which Surrealism offers do not go in this direction, since the Surrealist intention is careful to grant to what it feels, sees, or perceives properties which have nothing to do with those which the object or form effected possesses. Surrealism involves a type of imagination which emerges from the desires of the subject and which he projects into the outside world wishing to see these realised before his eyes, not as external properties, independent from the person who formulated them, but as something which belongs exclusively to he who imagines them. This situation produced, indeed, many conflicts amongst the Surrealists themselves, because the first thing which should not be forgotten in relation to Surrealism is that we are dealing with an imaginary world which only belongs to the one who formulates it. The centaur is valid and comprehensible for everyone and the Egyptian goddess Hathor can, with her cow's head or her bovine ears, have whatever primary justifications that might be, but the result, the consequence of her formulation and presence, is equally valid and effective for everyone. For this reason, religious elements or myths may respond to the satisfaction of many primary human needs but the usufruct, so to speak, belongs equally to everyone. This is why they are not surrealist images, even though they may appear extremely Surrealistic.

When we used to see things, touch them, perceive their presence via our hearing, all those images which the world, reality, can offer us, we had to perceive everything, apprehend everything according to what culture, symbolism, religion had taught us, or according to the customs established by whatever community we found ourselves in, or according to the beliefs of the community which we were told we lived in, or which we were socially members of (group, team, church, party). Surrealism changed this perception of our surroundings. Since its appearance as a theory, especially one which captures our intimate selves, we have had to realise that everything presents itself as a formal camouflage of our real feelings. As Freud suggested, our language – which means our way of perceiving the world – is the way in which society has solved the basic question of humanity: erotic relations, the imperative urge to maintain and continue the species. In fact all cultures, all customs, consist of the regulated manifestation of the sexual drive. The truth declared by the Surrealists was as monumental as that. However as it is not a question of reducing this way of being to a clinical question, but of taking advantage of the real existence of the erotic stimulus and drive to proceed to two successive answers: the recognition of the key to dreams, which uncouples itself from its direct function to submit this to a simple exploitation of language, accepting the poetic of its formalism; and, straight afterwards, the harvesting of this abstract discovery of forms in order to establish a new system of communication. Which basically would come to mean – as Freud in his own way claimed – that our creative capacity gradually purifies itself until it creates another vision of reality.

A circle would be – after a Surrealist treatment – neither a sun, a wheel, nor any of those cavities which constitute the human body (vagina, mouth, anus), nor any fruit, but would finally become the perfect form of the ring. A vertical straight line would

not be the phallus, power, energy, a tree, or a baton, but the line which unites two points, from the zenith to the nadir. Our culture, our customs always take first the cultural or anthropological content of the form, of the presence.

Surrealism is not as ingenuous as it appears. In its time, in the moment of its appearance, it was realised that behind its apparently vacuous declarations was hidden a frontal attack on society, since it was attempting to establish another formal system, first of decoding the world we live in, then of enjoyment stemming from the recognition of these realities now encountered in terms of their real meaning and, finally, because the possibility of a new poetic was arrived at, that is, of a new reality in which the individual could manifest himself directly, without having recourse to the already established.

The *Second Manifesto of Surrealism* quotes an observation of the Société Médico-Psychologique (November 1929) in which the author says, with complete clarity, after praising the philosophical depth of this new science of the spirit and creation: 'The Surrealists maintain that reality is by definition ugly: beauty exists only in that which is not real. It is man who has introduced beauty into the world. In order to produce beauty, one must remove oneself as far as possible from reality.' These words are a confirmation of what we are saying: Surrealism started out to give us another image of the world: the authentic, the true image, and, in consequence, the beautiful. By way of a note we should clarify that in this phase of Surrealist language, the use of these words is still in what we could call their archaic sense. It is obvious that beauty refers to the formal perfection which implies the adjustment of truth to goodness. To an extent the first Surrealists saw and grasped the world in this way, and for this reason they were tempted to embrace the Bolshevik Revolution of 1917; but the practice of Surrealism showed them that the reality of the social substratum and of the consciousness that it had generated did not point that way. Freudianism wanted to heal, to regenerate a society made ill by an overload of culture and customs. But in bourgeois society and then in Bolshevik society it was understood that health could be found only in adapting oneself to the established world. For this reason, not long after the words quoted above, the *Second Manifesto* continues: 'Surrealism attempted to provoke, from an intellectual and moral point of view, *an attack of conscience* of the most general and serious kind, and ... the extent to which this was or was not accomplished can alone determine its historical success or failure.' Until then, Surrealist action – which may manifest itself in different ways – consists of a crescendo of intimidation of the established norms.

Surrealism appeared as an aesthetic preoccupation which recuperated, recognised, and revalued other creative possibilities. The products of the first Surrealists have this formal presence. For example, the painting of Miró, Magritte, Tanguy, Masson, even Picasso, along with the collages of Max Ernst already have a different power, an orientation which, in the first place, stirs the observer's feelings before touching his sensibility. All these original Surrealists rejected the obvious image which the mirror offered; they want to present in their works what they wished to see or the way they wished to see it. In established perception everything is conditioned by rules, by principles, by what should be, not by what one would like to see, which is precisely the reason why one's Surrealist consciousness is awakened. The first Surrealists needed a poetics of the world radically different from the one the mirror of culture offers us, through which we perceive what is normally called reality.

In some cases, as in Miró, the new reality is the ingenuous freedom of what is simplest and most basic. For the artist of Mont-roig, it seems that everything is direct and without deceit and, also – it is said that it was a personal problem of his, that he found it difficult to become a draughtsman or painter according to the established rules and current aesthetic credos – can be represented according to how it looks to one, which is the best way of having the message received in the right way. Magritte has a more conceptual personality; nothing for him can be realised according to its form unless it has not first undergone a process of mental elaboration, which does not serve the arbitrariness of the established forms – Magritte accepts these as such, since he believes that they are the obvious ones – but in contrast he considers them as the best formal code in which to bring to fruition the correct communication of his thought. Tanguy embarks on a formal poetry, which consists of exploiting the beauty of the immediately given where cultural appropriations do not yet exist: the rhizomes and branching growths of plants and river pebbles. Later, others will add pure and perfect mechanical forms isolated as simple achievements, with no utilitarian function. As against what culture constantly presents us with, we have to draw out the enigma from the world, and we should orient ourselves towards its most direct, obvious form. The world cannot consist of a decrypting of the real; it has to consist in presenting what appears to me to be real, since I am the one who will have to confront and live with its forms. We find ourselves in a world before which we have to begin from scratch. But for the moment, since we are all disturbed, corrupted by the society we come from, we will demonstrate its incoherence making, for example, *cadavres exquis*, those arbitrary – because the associations which disturb our sleep are produced in the margins of our real intentions – assemblages whose beauty, should they achieve it in some way, would be the putrefaction that they have generated. But the Surrealists understood this as an entertaining game, not as a creative poetic attitude. The works produced are for construction rather than demolition, since we have found ourselves in the midst of the purest falsity. This does not offer any other solidity than that granted by the society which established it; a living vacuum, then, an error which has forced us into confusion of the spirit, tortured by the society which wished to shelter us. It seems the world is the orphanage which society offers us.

#### Genesis of creation

Life, including the life of dreams, began to appear to the Surrealist as a negation of authentic life, which should be reached via other paths, those of an automatic behaviour which, without waiting for it to appear, is produced in us. A totality which in

conventional language could be called delirium, hallucination, dream vision, desire, determines the new reality, which, to mark out its distance from established reality, its new creators call the *surreal* and, from this, Surrealism. Surrealism, then, deals with a reality which does not coincide with that established by any particular culture; it is a question of 'seeing' reality from the point of view of the fiction in which one wishes to live, or lives without wanting to. But it may also be that for any specific consciousness there is no other reality than that which others understand as that subject's fiction, while he, seen by others as a surrealist, understands that it is they who do not see what they should. In Joan Miró and Salvador Dalí we have two exemplary and outstanding cases of this. Among the artists shown here, an example of the first case is Angel Planells: for him the surreal is the actually established reality.

It is a fact that there are people inclined to this type of vision of the world we live in. There are people who use an apparently incoherent language, a verbal spontaneity which has meaning for them although not for others. It is the same with graphic expression, whose first manifestation is the drawing and painting of pre-school children. In these cases what is produced is the fusion of the spontaneous, the desired, the known, and on some occasions the dreamed, but all, most importantly, with the complicity of chance. This amalgam of elements is what determines that other type of reality that the Surrealists developed. So that it will not be thought that this Surrealist reality is within everyone's reach – it *should* be but our cultural context prevents this development – we should add that despite everything which is said about spontaneity, its realisation in plastic or poetic images is something that has to be worked on, carefully constructed, as with any other different reality.

Surrealism appears as the internationalisation of creativity because it establishes that the latter comes from what seems most universal: man as the subject of action conforming with his libido, his potency and erotic capacity (this is the most characteristic and genuine feature of the human race); this very shoring up of oneself in one's roots, in the sense that all human beings, men, women and children, all act, according to Freud, according to the erotic appetite and its potential satisfaction – this very universality turned straight away into the most local, basic and immediate. There was no universal Surrealism but a Surrealism belonging to each individual, and, moreover, characteristic only of this person rooted in his own birthplace and even in the narrow territory of his own home, further, reduced to his most strictly personal problems, born of his personal conflict with the society in which he is forced to unfold his being.

Observing the works of the Surrealists, after setting out the broad theoretical features which inform and organise them, we must straight away look at their environmental context if we are to understand them: their territory or home. Some examples would be Joan Miró and Montroig, Salvador Dalí and Cadaqués, Benjamin Palencia and Castilla la Mancha, hard and hallucinatory; Alberto and the problems of his father's bakery in relation to the forms of things and their consumption. But the same could be said of Max Ernst: his collages come out of his family surroundings, which prepared him to see book illustrations not according to their literal meaning but through the vision which his libido imposed on him, and the deeply concealed falsity of social or religious sectarianism.

But whatever one might say, being a Surrealist, apart from addressing philosophical questions about whether the world in which we believe ourselves to live is the real world or whether the real is that in which we tell ourselves that we are living, apart from all this, Surrealism is undoubtedly bound up with the question of language, of how to take possession of those words through which we may live reality (not forgetting that Surrealism coincides chronologically with the Viennese neopositivist philosophy of Rudolph Carnap and Hans Reichenbach and a linguistic theory of human history). And it is curious what Breton says in the *First Manifesto of Surrealism* before the religious questions and crises – another question of language – were enshrined in the *Second Manifesto* of 1930. In 1924 he says: 'Language has been given to man so that he may make Surrealist use of it.' Then, as in a critical analysis, so that no doubt remains that Surrealism is language, this is specified in the following way:

Not only does this unrestricted language [that which emanates from me without my awareness] which I am trying to render forever valid, which seems to me to adapt itself to all of life's circumstances, not only does this language not deprive me of any of my means, on the contrary it lends me an extraordinary lucidity, and it does so in an area where I least expected it [when I speak without awareness of its power]. I shall even go so far as to maintain that it instructs me and, indeed, I have had occasion to use surreally words whose meaning I have forgotten. I was subsequently able to verify that the way in which I had used them corresponded perfectly with their definition. This would lead one to believe that we do not 'learn,' that all we ever do is 'relearn.' There are felicitous turns of speech that I have thus familiarised myself with. And I am not talking about the *poetic consciousness of objects* which I have been able to acquire only after a spiritual contact with them repeated a thousand times over.

Let us not miss the opportunity to chase once more in flight the Surrealist awareness that in fact word and word, the object and its verbal expression – which implies a way of seeing it – are a single thing. The *paranoia-criticism* of Salvador Dalí is nothing other: it is not that we find ourselves alienated but that social reality has alienated us. This seems to confirm what Karl Marx was saying: that in capitalist language reality has been transformed, human reality has been converted into an abstract concept, food into commodities, work into money (these days we would say 'financial engineering'). Surrealism wishes to, and aims to reclaim this reality, this lost primal innocence.

Let us look at its artworks. In the first place, Joan Brossa's language, apparently far from real, immediate communication, is, in fact, the most direct expression of what he wants to say, of what he feels. It is for this reason that Brossa likes direct, immediate phrases so much. Fréjoli is not marvellous because of what he hides but because of what he shows, since we are simulta-

neously what Brossa shows us on stage sequentially so that we may become aware of it. And Carlos Mensa? The display which dresses the dummy: this is the expression of its reality. The camouflaged is the symbolic through which we grasp what so obviously makes up reality: arrogance, the void of consciousness, the libidinous drive, the vanity fair, this is what makes up each being and it is through this disguise that it shows its authenticity because the setting, the *mise en scène*, is not the fictitious but the real. Surrealist language which, as we have seen, for many artists is the language of reality itself, does not deceive.

Here I should take the opportunity to speak again of the Surrealist question of language in order to call attention to another development from the period when Surrealism began to be theorised; I am referring to the language of film, of cinema. The Surrealists quickly realised the ideal features, for dream images, possessed by filmic creation. This little transparent strip made up of light-sensitive emulsion which develops in space-time is the closest there could be to the oneiric images that make up a dream. The Surrealists soon understood film to be the medium *par excellence* of Surrealist language, the closest to pure psychic automatism. Like the German Expressionists, Luis Buñuel, Salvador Dalí, and Georges Hugnet found in film the most direct and immediate way to transmit what its oneiric power communicated to them.

At the same time, Man Ray, with his singular photographs, also made his own that creative possibility which consisted in grasping, from immediacy itself, from the instant, that which may take place in the subject's brain in sleep. The photograph, Man Ray says, captures the fleeting, which perhaps is nothing other than an instant of sensibility difficult to put into words, and, even more, into pictorial or sculptural images which, in the end, would have to settle for what are called 'Surrealist objects,' just as Leandre Cristòfol preferred from the beginning, finding in his immediate surroundings, in the form of objects, the images which his mind could accept as direct and immediate. Not only Man Ray through the spontaneity of images made without the *camera obscura*, but also the Surrealist objects in the work of Leandre Cristòfol, are the result of keeping visually or objectively present the reality which lies hidden behind the 'irreality' of the real. A random fragment of glass from a carafe is a reality, however its image does not come from its real existence but from the projection which our metonymical sensibility throws onto this fragment that comes into being thanks only to the prior existence of the carafe. This is the art of Leandre Cristofol and so many Surrealists, which, on many occasions, those most inclined toward pictorial language will give form to in their paintings, almost always after having 'improved' them, making them more realistic or strange, taking shelter in the intervention that the language of painting allows, given the necessary temporal difference between the dream and its artistic shaping.

But the Surrealists – who were such due to an imagination which captured its environment through its capacity for delirium – did not always manage the absorption of forms so neatly as Leandre Cristòfol. Very often, however delirious reality already was, as André Masson found with the mountain of Montserrat, this type of artist – amongst whom we would have to include his friend, the writer and philosopher Georges Bataille – proceeded to take hold of the object which caused the delirium, modifying it, breaking it apart into small pieces, reducing it to something unrecognisable, or even finally converting the provoking element into something else. This was not the case with others, such as the Chilean Matta, whose work always preserved some relation to its referent, guessed at through the artist's surreal absorption in his hallucinations, who in this transformation often started out from the myths of his own country of origin or the esoteric doctrines he used to grasp the world around him. Along this line of enquiry, of starting out from one's own mythic or doctrinal reality, we find the work of Marc Chagall, which is without doubt completely within the oneiric current promoted by Surrealism, signifying not a decomposition of his substratum of basic beliefs but its plastic translation into images, seeking to convince us that reality has the illogical form which artistic treatment allows. Other artists, like the ineffable Sandalinas or the ingenuous Josep Roca Sastre seem not to have had the daring to give form to their delirium directly and preferred to do so within a set of innovative co-ordinates like those of the cubist or geometric treatment with which contemporary art had provided its artists. These they could understand as a new way of acting on the environment, and as an appropriate way of approaching the formal liberty through which, or under which, the unconscious expressed itself.

There is no real divide in the contribution to Surrealism between artists working just before the establishment of Abstract Expressionism, due to the Second World War, and those 'precursors' from 1924-39 (not forgetting the tremendous impulse given to Surrealism by Dadaists like Duchamp, Tristan Tzara, Francis Picabia and so on) which latter period brought about the death of a Spanish Surrealism that had developed powerfully, particularly during the Spanish Civil War of 1936 to 1939. However, these 'two Surrealisms' can be distinguished in so far as the artists of the first phase, Domínguez, Eudald Serra, García Lamolla, José Caballero, Lekuona, Maruja Mallo, Sisquella, also Miró, as well as Dalí and even Picasso, present us with an unleashing of dream visions originating in a strictly personal experience, rooted in a figurative element (usually the human body), which is served up maltreated, lacerated or in cruel levitation, but from which can always be guessed a desire to heighten its sensual presence. Sometimes, these artists even start out, seduced by a geometrically structuring schematism which makes explicit the terrible, attractive sensuality of the line and its composition (even in the abstract), from a formal game which seems very far from any kind of figuration; but, latently, the corporeal fire is present, and it is from the point of view of this philosophy that we have to grasp their work.

In the art of those of the 'second' phase, beginning to appear after the Spanish Civil War, a greater commitment to social issues shows itself in their work, during a phase of Surrealism in which it seems that society is showing itself to be Surrealist, much more Surrealist than any individual, however complex, could be. This variation on the same attitude, that of the unconscious or the subconscious as the impulse behind plastic creation, can be seen in the work of artists like Tàpies, Carlos Mensa, Cuixart....

This did not mean that they were not independent spirits who did not realise what was happening, following their path in the deepest and most complex interiors of the spirit, like Joan Ponç, for whom plastic creation was not an art but a strategy for reaching the demon that was both torturer and benefactor, and for being accompanied so as not to be alone in the world. There were also other visionaries who remained bewitched by the chiaroscuro that an intensely personal gaze can offer to a vigilant lens.

But the Surrealist attitude is inexhaustible since always, and in the first place, it does not concern itself what we call objectivity; on the contrary this is established by the one who sees, who gives plastic form to the world, who observes according to his own lights, uniquely and exclusively, and formulates his vision without letting himself be censored by rules or norms of any type. This does not mean that he can not easily accept all the means, procedures and ways of taking and keeping hold of the world, whether these procedures be considered primary, primitive or archaic, or correspond to the latest and most advanced tendencies. The net which captures and through which the captured is given form does not count at the moment of representation. Everything is valid if the objective of being as personal and subjective as possible in vision and presentation is achieved.

One example of this independence within the inalienable aesthetic objective of the Surrealist attitude is the work of Manuel Ángeles Ortiz, which exploits every possible resource but without ever abandoning his intensely personal note. Adriano del Valle, on the other hand, prefers to follow on the rocky path of montage, using elements from old books of engravings, as did Max Ernst, to present a kind of satirical exhibition of consciousness from before it was recognised as guilty of keeping back and hiding what society would not allow to rise to the surface. Also, here with his unique presence, perhaps along similar lines of sensibility at that time as Joan Miró's, is Alfano de Olivares, who had only a short life of twenty-eight years to show himself in his most radical depth. And we must not forget the journey of a man of letters along the paths of Surrealist art, namely Gabriel Celaya, who was attracted not only by the freedom of the word but also that of the gesture, as Federico García Lorca had already. Obviously, we must not forget either that Surrealism can also turn into a way of externalising the personal in the same way as others; this is the case of Federico Castellón, who always felt himself trapped in Dalí's nets of representation, although his subjects were his own and originated from his own oneiric torments. Eugenio Granell practised a Surrealism with poetic roots, in which the tragic is only present as a joke setting in motion the ballet of theatricality, which is the truly Surreal.

Victor Brauner is one of those personalities who arrived at Surrealism because it was his way of being, his living tendency, the circumstances of his life, so that he could only find a means of self-expression in the plastic realisation of his visions, thoughts and preoccupations. His art would be self-sufficient in a world in which human beings were educated less conventionally, less subject to norms and principles. For this type of personality, all means, circumstances, and procedures are appropriate and ideal, as long as the individual is free to externalise what his impulses invite him to draw out of his intimate self. Surrealism is his natural habitat, and in any other environment he would be, without a doubt, mentally ill.

Placing Surrealism within these co-ordinates, it is obvious that minds which must externalise themselves in words or images, whether they are called Colmeiro, de la Serna, Jorge Camacho, or Ramiro Tapia, can all be perfectly at home in this exhibition; as long as their attitude is Surrealist, that is, at the very least, transgressing the norms of perception and of its plastic response, although we could also expect them to be psychic and intellectual transgressors. We have to recognise that Surrealism was not, nor can be, nor ever will be an occasional means of curing illnesses, an art of catharsis, but that it is a new source for the creation of images. This virtue had been exclusively attributed – rather it was a historical usurpation – to the so-called academic procedures, which demand a previous period of formal training. Only Surrealism is home to the freedom of the secrets of consciousness. Modernity corresponds perfectly with it as philosophy and procedure for the appropriate externalisation of the spirit and its sensibility.

Let us look at the artworks, then, pause in front of them, breathe deeply before passing judgement, and we will feel how, suddenly, what is incomprehensible at first sight will speak out loud and clear, will call us and draw us to itself. This is Surrealism, which is nothing other than a different aspect of ourselves and of reality.

[Quoted passages are from André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R Lane, 1972.]

# Índice

Gavin Parkinson

## **La Historia Natural del Surrealismo**

3

## **Catálogo de obras**

15

## **Ilustraciones**

21

Arnau Puig

## **Surrealismo. Un arte para espejarse**

53

Gavin Parkinson

## **The Natual History of Surrealism**

65

Arnau Puig

## **Surrealism: An art to self-mirroring**

73

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

EL DÍA 24 DE SEPTIEMBRE,

FESTIVIDAD DE NUESTRA SRA. DE LA MERCED

EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF, S.A.

MADRID