

709.042su
M986a
1972
C.2



EL
ARTE
DEL
SURREALISMO

EL
ARTE
DEL
SURREALISMO





UNA EXPOSICION ORGANIZADA
BAJO LOS AUSPICIOS DEL
INTERNATIONAL COUNCIL OF
THE MUSEUM OF MODERN ART
NUEVA YORK

ENSAYO
DE
BERNICE ROSE

EL ARTE DEL SURREALISMO

JUNTA DEL INTERNATIONAL COUNCIL OF THE
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Alfredo Boulton, Caracas, *Chairman*

Gordon Bunshaft, New York, *Vice Chairman*

John de Menil, Houston, *Vice Chairman*

Mrs. Donald B. Straus, New York, *Presidente*

Mrs. Bertram Smith, New York, *Primer Vice Presidente*

Mrs. J. Lee Johnson III, Fort Worth, *Vice Presidente*

Mrs. John Barry Ryan, New York, *Vice Presidente*

Mrs. Douglas Auchincloss, New York, *Secretaria*

David H. Hughes, Greenwich, Connecticut, *Tesorero*

Warren C. Bradley, New York, *Asistente al Tesorero*

EX-OFFICIO

William S. Paley, *Presidente, The Museum of Modern Art*

John B. Hightower, *Director, The Museum of Modern Art*

Waldo Rasmussen, *Director, The International Program
of The Museum of Modern Art*

AGRADECIMIENTO

En nombre del International Council of The Museum of Modern Art quiero manifestarles a todos los coleccionistas que han prestado importantes obras a esta exposición, sabiendo que habrán de pasar muchos meses antes de que las vuelvan a ver, nuestro profundo agradecimiento por su generosa colaboración. Ellos son: Sra. Milada S. Neumann, Caracas; José Luis y Beatriz Plaza, Caracas; Sr. Joseph Slifka y Sra., Nueva York; Dr. Carlos Raúl Villanueva y Sra., Caracas; Colección de Joan y Lester Avnet; Sidney Janis Gallery, Nueva York; Pierre Matisse Gallery, Nueva York. También quiero agradecerles a William S. Lieberman y William S. Rubin la colaboración que me prestaron en la elaboración del catálogo; y en particular al Sr. Rubin por ayudarme a preparar las discusiones sobre Marcel Duchamp y Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren. En especial quiero expresar mi más sincera gratitud a la Sra. Lourdes Blanco, por haber dedicado tanto tiempo y energía a la traducción de este ensayo. Quedo en deuda con ella.

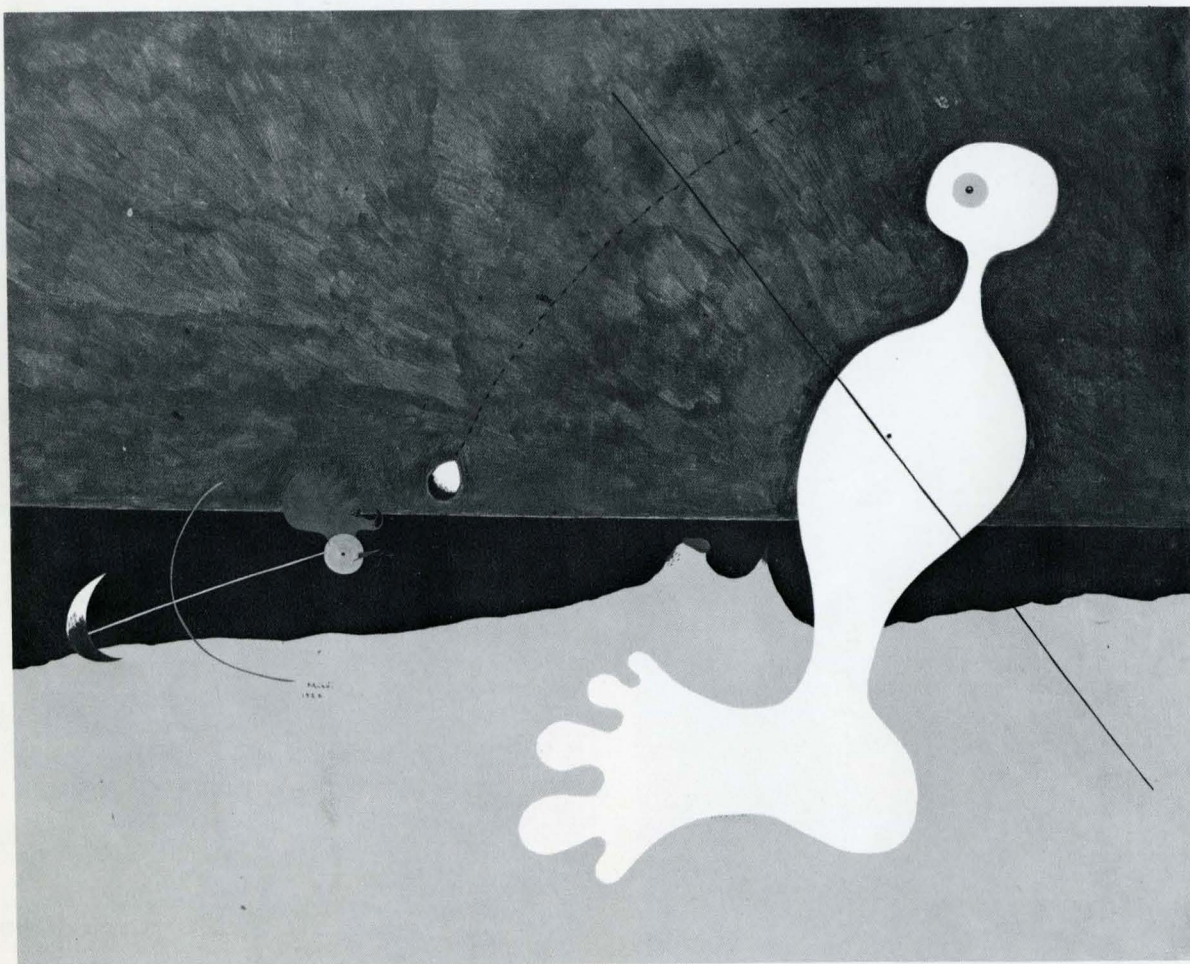
Bernice Rose, *Directora de la Exposición*

Cubierta: JEAN ARP. *Dos cabezas*. 1929

Frontispicio: MAX ERNST. *Mujer, viejo y flor*. 1923-24

Publicado por The Museum of Modern Art
11 West 53 Street, New York, New York
Todos los derechos reservados

JOAN MIRO. *Persona apedreando a un pájaro*. 1926



SURREALISMO

"La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas..." (Pierre Reverdy, "Nord-Sud", París, 1918, citado en el *Primer manifiesto surrealista* de André Breton, 1924).

En 1920 el poeta rumano Tristan Tzara, el "largamente esperado" mesías Dada, llega a París desde Zurich, ciudad neutral en la que había pasado la guerra y donde, en 1916, había fundado, junto con Marcel Janco, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Jean Arp y otros, el movimiento Dada¹.

París iba a presenciar en 1920 su primera manifestación Dada y, su forma internacional, el Dada anárquico, iba a caer bajo la influencia de la lucidez francesa representada en este caso por el poeta André Breton. En el transcurso de los siguientes años —la llamada "époque floue"— Breton y sus amigos sistematizarían el Dada hasta llevarlo a engendrar en 1924 el *Surrealismo*. Ese mismo año Breton bautizaría el Surrealismo oficialmente en su *Primer manifiesto surrealista*. Utilizando una palabra de Guillaume Apollinaire², tomada fuera de contexto, Breton definió el Surrealismo "de una vez por todas", así:

SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar... el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, FILOSOFÍA: El Surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo; en la omnipotencia de los sueños; en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a deruir, de una vez por todas, otros mecanismos psíquicos y a reemplazarlos en la solución de los principales problemas de la vida³.

abajo FRANCIS PICABIA. Sin título. aprox. 1919

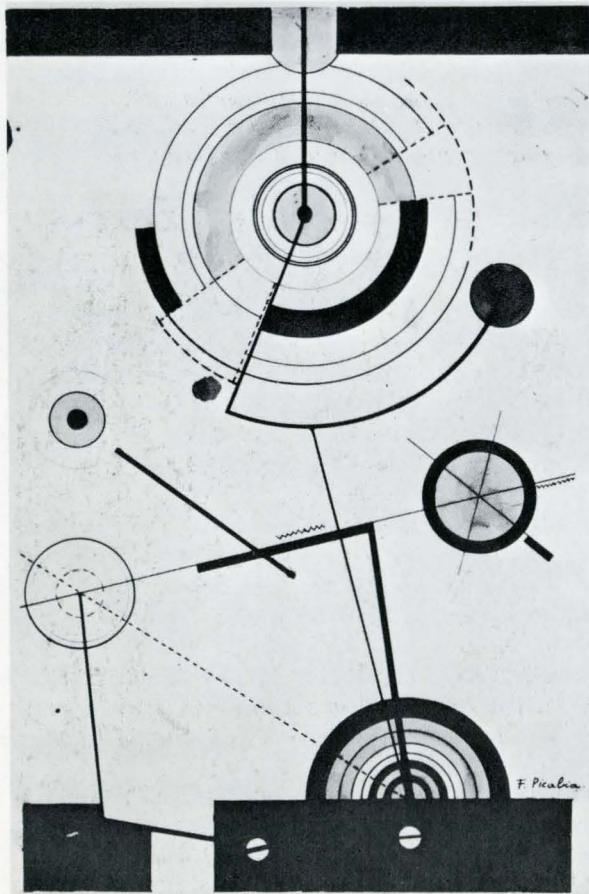
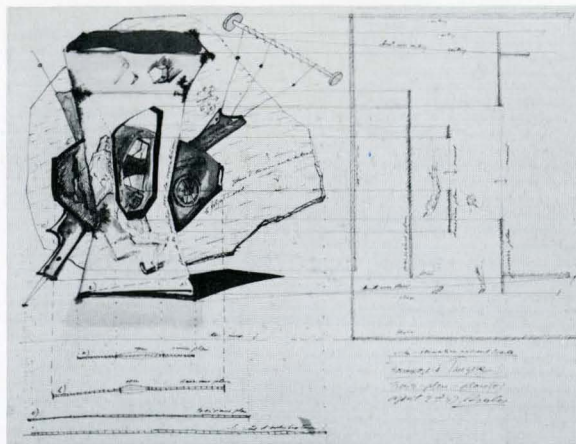
Marcel Duchamp y Francis Picabia, el patiquín dadaísta, fueron los responsables del primer "estilo" del Dada, el estilo mecánico. A partir de un viaje que realiza a Nueva York en 1915, Picabia queda subyugado por una maravilla mecánica, el puente. Y en una entrevista para el *New York Tribune*, el 24 de octubre de 1915, declara: "La máquina se ha convertido en algo más que un accesorio de la vida. Es realmente parte de la vida humana... quizás su misma alma. En la búsqueda de formas para interpretar ideas o exponer características humanas, he encontrado... una forma que se presenta brillantemente plástica y plena de simbolismo. He reclutado a las máquinas del mundo moderno y las he introducido en mi taller..."

"Mi intención... es trabajar... hasta lograr la cima del simbolismo mecánico".

derecha FREDERICK J. KIESLER.

Homenaje a Tanguy—Tres—Plano—Plano (t). 1947

abajo derecha JOHANNES BAADER. *El autor en su casa*. aprox. 1920



Bretón muere en 1964, el "Papa" de una academia surrealista oficial cuyo control trataba de seguir ejerciendo. Sin embargo, la última manifestación de vida del arte visual surrealista —y en cierto modo, la notificación oficial de su muerte— había sido la *Exposition internationale du Surréalisme* instalada en 1947 por Marcel Duchamp y Frederick Kiesler en la Galerie Maeght de París. Ya en 1945 la mayoría de los artistas plásticos habían abandonado ese movimiento.

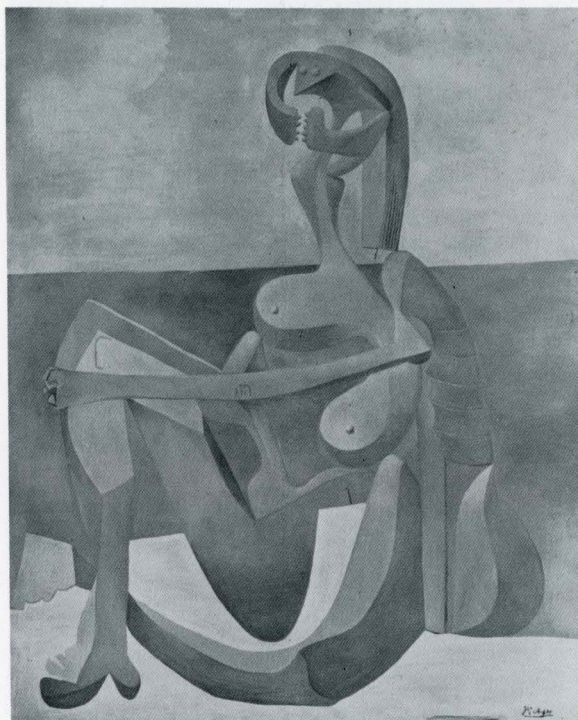
El arte visual surrealista se divide en general en tres etapas: los años seminales, desde 1924 hasta 1929, que los críticos designan como los más fecundos; el Surrealismo de la década del treinta, que surge a raíz del *Segundo manifiesto surrealista* de Breton en 1930⁴; y, por último, el Surrealismo "del exilio": la década del cuarenta en Nueva York, ciudad a la que llegaron los principales surrealistas huyendo de la guerra en Europa. En esa metrópoli encontraron nuevos partidarios y se creó un núcleo en torno al cual se iba a desarrollar la "Escuela de Nueva York" (New York School). Durante todo ese período, que duraría veinte años, muchos de los artistas pioneros abandonaron el Surrealismo; otros se sumaron a él; y aun otros, como Pablo Picasso, que nunca estuvieron relacionados oficialmente con el movimiento, se enfrentaron, en ciertos momentos de su trabajo, con problemas análogos.

El Surrealismo, como el Dada que lo precedió, no fue, en su origen, un movimiento de artes visuales; ambos fueron, principalmente, movimientos ideológicos expresados en términos filosóficos, políticos y poéticos, preocupados por actitudes ante la vida y por la revolución, y orientados hacia la liberación del hombre. Los dadaístas veían la Primera Guerra Mundial como el producto de un exceso de la racionalización lógica de la burguesía. Asqueado con la catástrofe de la guerra y con la insegura paz que le siguió, el Dada expresaba su rechazo por medio de manifestaciones, acontecimientos, publicaciones y exposiciones que exaltaban valores anti-racionales. Para el Dada y también para el Surrealismo, en su origen, las artes plásticas por exceso de esteticismo habían fracasado en responder a la vida y por ello ocupaban un lugar secundario⁵.

En su primer manifiesto Breton hace mención de las artes plásticas pero sólo como una acotación. Más tarde admitiría con desgano que la pintura era un "expediente lamentable" en un mundo "cuya transformación cada vez más y más necesaria era distinta de la que pudiera lograrse en un lienzo"⁶. Según Max Kozloff, "La vida ofrecía, sin duda alguna, un campo más grande y más lleno de significación para actuar que el arte, pero el arte era también una reconstrucción parcial y metafórica de la vida..."⁷. En ese mundo las realidades de la vida resultaban, para los surrealistas, aun más violentamente enloquecedoras que las super-realidades irracionales que ellos proponían como antídoto. Con el tiempo, el Surrealismo comprendería un movimiento de arte visual, pero al igual que el Dada y a diferencia de los movimientos que le precedieron en el Siglo Veinte (el Cubismo en Francia, el Futurismo en Italia y el Expresionismo en Alemania) rehusaría ceñirse deliberadamente a un estilo único o apoyar una posición estética. Sin embargo, existen en el arte surrealista varios denominadores comunes en un nivel formal. Lucy Lippard ha señalado que en el Dada pre-parisién ya se podían observar muchos elementos surrealistas:

*...poesía brutal y simultánea (a través del Futurismo), escritura automática..., contenido sexual, anti-clerical y revolucionario. Explotación del inconsciente y del azar. Y, por el lado visual, biomorfismo, collage y pintura fundamentada en la fusión de realidades disociadas, objetos y objetos encontrados, y un interés por el arte de los dementes, los niños, las culturas primitivas y los autodidactas*⁸.

A estos elementos el Surrealismo agregaría la teoría freudiana de los sueños y un interés por la experiencia colectiva de la psiquis. Al mismo tiempo y a pesar de rechazar el formalismo pictórico y los reducidos temas de los movimientos anteriores, el Dada y el Surrealismo retuvieron entre otras cosas, aunque de manera transformada, las técnicas y la manera de construir del Expresionismo y del Cubismo. En las obras dadaístas y surrealistas el espacio típico está desarrollado como una sucesión de planos. Con frecuencia el espacio



izquierda PABLO PICASSO. *Bañista sentada*. 1930
abajo izquierda MAX ERNST. *Bosque y sol*. 1926
abajo MAX ERNST. *Napoleón en la espesura*. 1941



abajo JEAN ARP. Collage con cuadrados dispuestos de acuerdo a las leyes del azar. 1916-17

Tanto la poesía y la pintura Dada como la surrealista utilizaron con frecuencia técnicas plásticas similares. El procedimiento empleado por Arp en el collage, en el cual realizaba pequeñas modificaciones con papeles lanzados al azar, se asemeja a las instrucciones que da Tristan Tzara para realizar un poema Dada:

Para hacer un poema Dada

Toma un periódico

Toma un par de tijeras

Escoge un artículo tan largo como piensas será tu poema

Recortas el artículo

Luego recortas cada una de las palabras que forman el artículo y las colocas en una bolsa

Se agita moderadamente

Luego se retira cada uno de los recortes y en el orden en que salieron de la bolsa

Se copia concienzudamente.

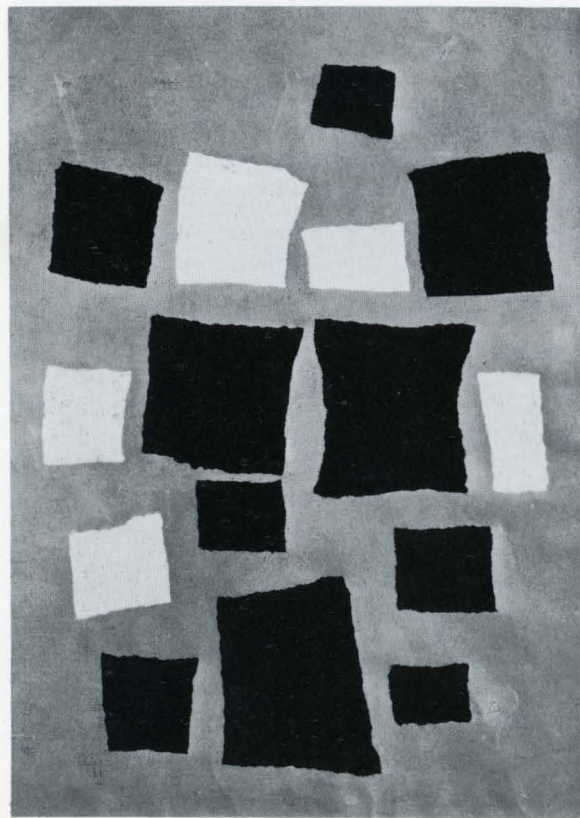
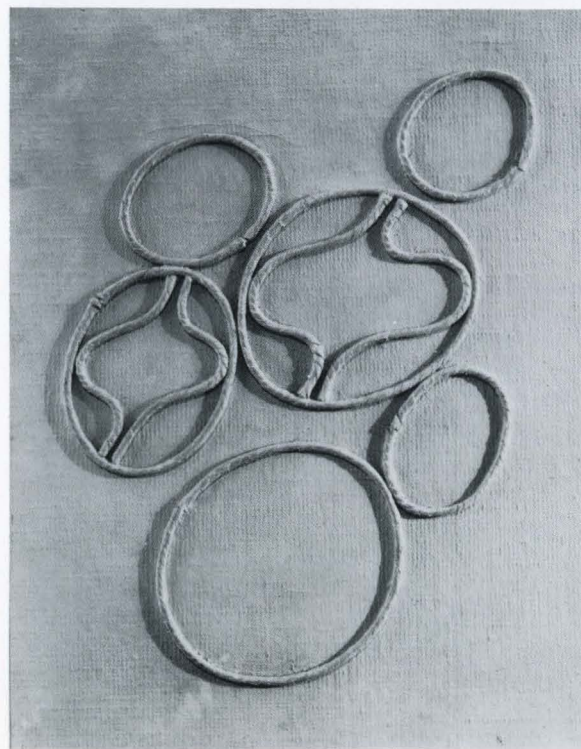
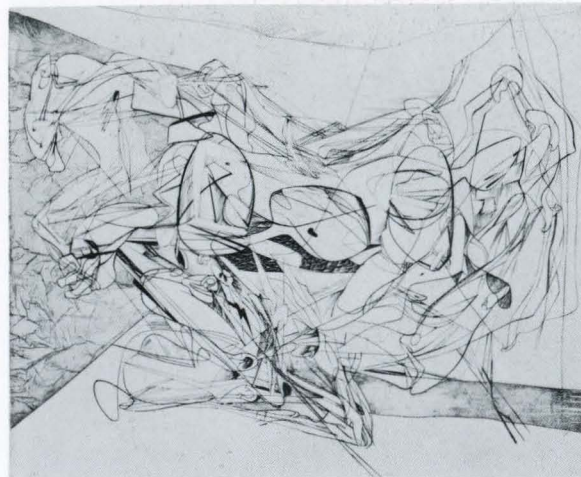
El poema será como tú....

("Le Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer", en Sept manifestes DADA lampisteries, 1920)

ANDRÉ MASSON. *Soles furiosos*. 1925

derecha STANLEY WILLIAM HAYTER. *Combate*. 1936

abajo derecha JEAN ARP. *Hojas y ombligos*. 1929



profundo ilusionista se yuxtapone a una estructura de superficie y se crea esa tensión peculiar que es característica del arte surrealista.

Los fundamentos del nuevo arte eran dos, el automatismo y la "estética del collage"⁹. El objetivo del automatismo era desencadenar y revelar el inconsciente e introducir el azar y el orden irracional de los sueños en el quehacer artístico. El automatismo surge de una técnica dadaísta cuyo mejor ejemplo se encuentra en una serie de dibujos automáticos del período Dada de Jean Arp. William S. Rubin lo explica de la siguiente manera:

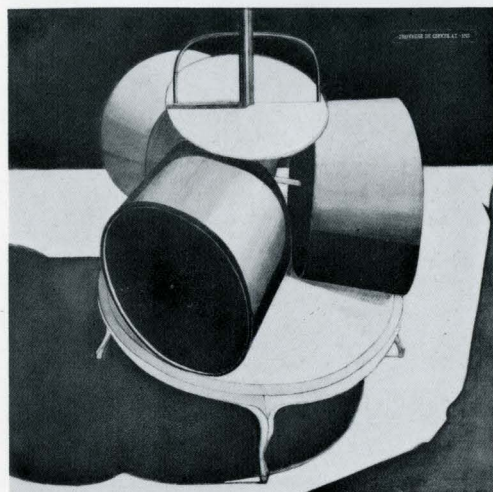
*...su punto de partida era el concepto de vitalidad, el movimiento de la mano creadora. Sus temas no eran preconcebidos sino que en la medida en que las formas aparecían sobre la superficie provocaban asociaciones poéticas. Sugerencias de la vida vegetal, formas de animales, fisonomías humanas y órganos, fueron surgiendo sin que se llevaran a nivel de lo literal, ya que el artista prefería siempre la forma ambigua que sugería mucho sin identificar nada. Luego de trazar las líneas, rellenaba los contornos con tinta negra, cambiándolos y ajustándolos con frecuencia, y hasta eliminando formas a medida que se terminaba el dibujo*¹⁰.

Esta descripción del procedimiento plástico básico del automatismo es justa tanto en relación con Arp como con Max Ernst y André Masson. Más aun, constituye una descripción del biomorfismo, esa singular invención de Arp, la forma híbrida sustraída de la naturaleza, que viene a ser el eslabón plástico común a toda la iconografía surrealista, según lo señala Rubin. Gradualmente, el procedimiento plástico automático —que depende de la línea como elemento esencial— suprime la descripción de la silueta (tal como lo utilizaba Arp) y cobra las características de un "hilo de Ariadna", trazando formas y espacios cada vez más ambiguos que, en las obras de un Masson o de un Matta, se inclinan a la abstracción. Esta línea genera una configuración que es la negación de toda relación de partes —ningún elemento está subordinado a otro; la imagen total se da como una unidad, toda al mismo tiempo.

No hay duda de que uno de los antecedentes para el procedimiento de Arp se encuentra en el Expresionismo: la confianza en que la calidad de la factura pictórica determina y transmite emoción. Pero es un Expresionismo sometido a un proceso de distanciamiento altamente intelectualizado y a una disciplina estructural cubista. La supresión de huellas de personalidad en la factura es causa concomitante y resultado de este proceso, y otro denominador común del arte surrealista. El collage, tal y como fuera empleado por Arp, quizás fue el elemento clave de esta disciplina. La "superficie neutra" fue explorada inicialmente por Duchamp en 1913 en *Molino de Chocolate* como reacción ante la factura "animal" del Cubismo analítico. Masson, quien se había convertido al Surrealismo desde hacía algunos años, empleó la línea automática casi como un mecanismo expresionista. Más tarde, en la década del cuarenta añadió al automatismo la pictoricidad del Expresionismo, reteniendo por lo general la lisura de la superficie.

El segundo fundamento del Surrealismo, la "estética del collage", que proponía, según su principal exponente Max Ernst, llevar el arte "más allá de la pintura", tuvo su origen más remoto en las innovaciones técnicas del Cubismo, los "papiers collés" de Picasso y de Georges Braque de 1912. Sin embargo, y así lo señalaba el poeta surrealista Louis Aragon en su ensayo de 1930 "La Peinture au défi" ¹¹, el "collage", tal y como Ernst lo utilizaba (y también Arp, aunque en menor grado) tiende a reducir el proceso del encolado: "El uso de la cola es sólo una de sus características y ni siquiera es una de las más importantes".

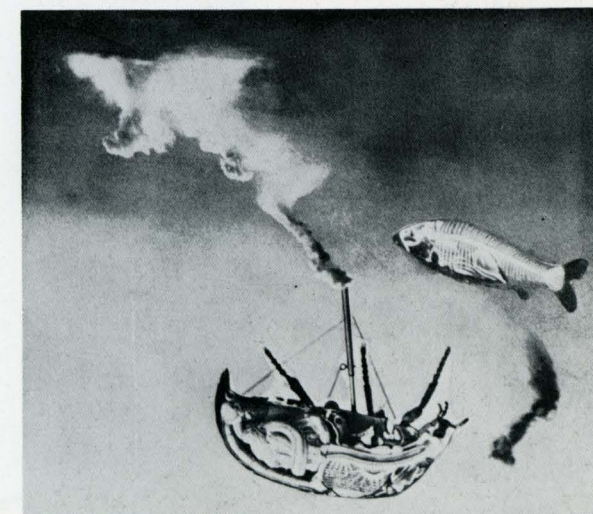
Lo que sí resultaba esencial, tanto para Aragon como para el Surrealismo, era el efecto de "desplazamiento" que la *juxtaposición de imágenes desvinculadas* del collage podía evocar mágicamente. En su negación del mundo real, este desplazamiento producía una conciliación milagrosa y liberadora entre lo real y lo maravilloso. De allí el axioma de Breton: "...lo maravilloso es siempre bello" ¹². Glosando a Isidore Ducasse, el poeta del Siglo



arriba izquierda MARCEL DUCHAMP. *Molino de chocolate*, número 1. 1913. Philadelphia Museum of Art, Colección de Louise y Walter Arensberg. No figura en la exposición
abajo izquierda JEAN ARP. *Despertar*. 1938

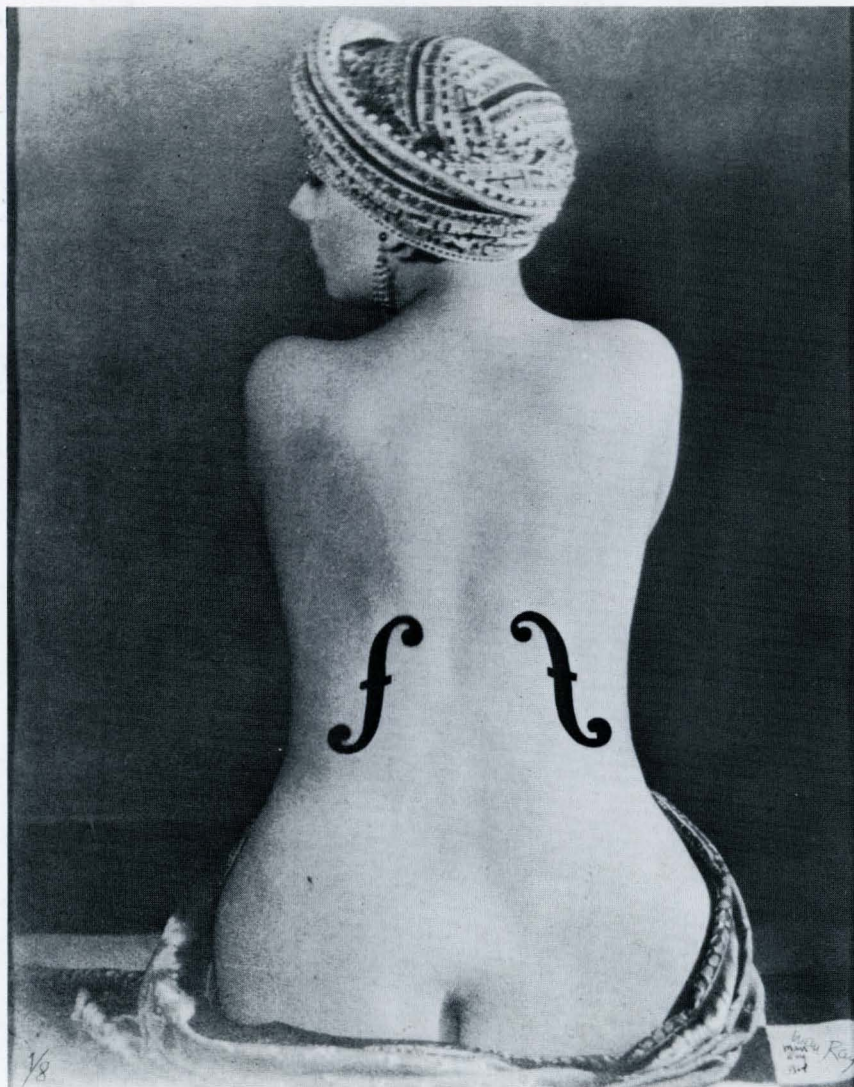
abajo MAX ERNST. *Aquí está todo flotando todavía. Fatagaga: La tercera pintura gasométrica*. 1920

"Podemos imaginar un tiempo en el que los problemas de pintar nos parecieran tan extraños y pasados de moda como pueden parecernos de ahora en adelante los tormentos prosódicos de los poetas... un tiempo en el que los pintores que ya han dejado de moler sus propios colores encontrarían infantil e indigno tensar sus propias telas; un tiempo en el que al toque personal que hoy les confiere valor a sus obras se le asignase sólo un valor documental igual al que le concedemos a un manuscrito o un autógrafo... un tiempo en el que los pintores ni siquiera utilizaran a otros para poner el color por ellos y en el que ni siquiera dibujarían. El collage nos ofrece un adelanto de esos tiempos".
(Louis Aragon, "La Peinture au défi", Marzo 1930)



MAN RAY. *El violín de Ingres*. 1924

El diccionario enciclopédico francés *Petit Larousse* define un "violon d'Ingres" como "ocupación secundaria en la cual uno sobresale". Especialmente en sus años iniciales, Man Ray se consideraba primero pintor y luego fotógrafo por necesidad. Sin embargo, por lo general se considera que una de sus contribuciones artísticas más importantes fue la invención del "Rayograph", proceso mediante el cual se expone la placa fotográfica directamente a la imagen sin intervención de la cámara. Por ello su obra *El violín de Ingres* puede ser vista como un autorretrato, ya que la fotografía constituía el "violon d'Ingres" de Man Ray, y no simplemente un retruécano de la famosa obra de Ingres, *Grande Baigneuse*, que pertenece al Louvre.



Diecinueve que había escrito, "la poesía debe ser realizada por todos", Aragon añadió: "Lo maravilloso debe ser hecho por todos y no por uno solo"¹³. Además, lo maravilloso se distinguía de lo fantástico en que aquél no podía ser aprehendido por la razón. Allí está, expresado de manera sucinta, el fundamento de la noción del hombre como artista y el artista como medio. Esta idea estaba implícita desde el comienzo en el concepto Dada que eximía al arte de toda preocupación estética.

Aragon se refería a un tipo de collage (el de los últimos años del Dada y el de los primeros del Surrealismo) que estaba estructurado parcialmente en un modelo verbal: "Bello como el encuentro fortuito de una sombrilla y una máquina de coser en una mesa de disección". Esta frase fue hecha famosa por André Breton quien la descubrió en 1919 en las *Poésies* de Isidore Ducasse, también conocido como el Conde de Lautréamont. El collage realizado de acuerdo con este modelo era más un problema de yuxtaposición de imágenes, sea lo que fuere la técnica, y menos limitado al encolado. Ejemplo de esta concepción es la obra *Piedras estratificadas* (realizada por Ernst en 1920 y exhibida en su primera exposición de collages), que es, en realidad, un grabado tomado de un libro y modificado con tinta y acuarela. Era Ernst, precisamente, a quien Aragon tenía en mente al señalar que el "collage" de los primeros años Dada —realizado con fotografías e ilustraciones— constituía de por sí un paso más allá de los "papiers collés" del Cubismo, aunque aún estuviere ligado a la "sorpresa del sistema", es decir a la técnica del encolado. El collage de Kurt Schwitters es de este tipo (véase *Bordeaux*, 1926). A pesar de que Schwitters utilizó el desecho como material y pese a su obligación al contenido poético, sus collages "Merz" son, desde el punto de vista estructural, cubistas y fundamentados en el "sistema".

Con el tiempo la estética del collage al abrirse hacia la pintura se convierte en la base para la exploración del onírico espacio ilusionista del Surrealismo (tal como fuera realizado por Ernst, al principio, y luego por Yves Tanguy y Salvador Dalí). Para Ernst, el proceso del "collage" consistía en "el cultivo de los

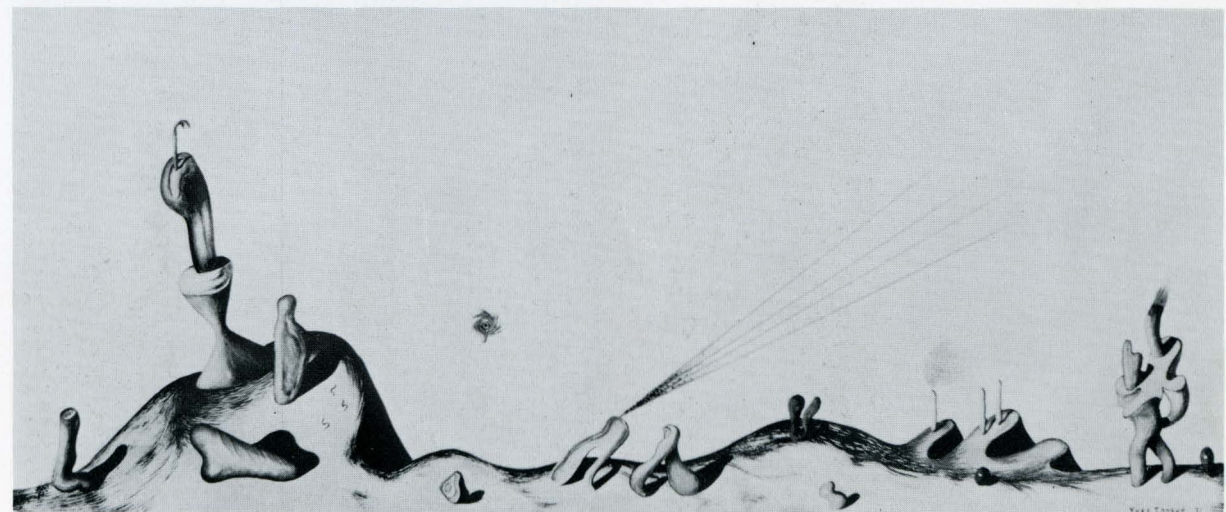
efectos de un desplazamiento sistemático”¹⁴. La fuente visual más inmediata, es decir, “el inventor pictórico”, de este estilo de collage fue el italiano Giorgio de Chirico, cuyas obras metafísicas de 1911 a 1917 forman uno de los puentes entre la realidad objetiva (aunque abstracta) del Cubismo y la pintura de ilusión del Surrealismo, cifrada en modelos enteramente internos. Según William S. Rubin, el arte de de Chirico “consiste en una extraordinaria yuxtaposición de objetos cotidianos... sustraídos de la infancia”¹⁵ y del pasado clásico o del taller organizados en un andamiaje “influido por el collage cubista y por el énfasis en la estructura plana del Cubismo sintético”¹⁶. Aunque el arte de de Chirico parece provenir de pintores renacentistas tales como Paolo Uccello y Piero della Francesca, sus modelos inmediatos fueron algunos pintores románticos alemanes del Siglo Diecinueve, como Arnold Böcklin y Caspar David Friedrich, cuyos paisajes meticulosamente pintados poseían esa sensación de quietud propia de los sueños.

De primordial importancia para los surrealistas era el hecho de que la exploración de la realidad externa como signo de una realidad interna emprendida por de Chirico significaba una manera, dentro de la pintura, para la realización concreta de lo desconocido, que el Surrealismo identificaba con lo real. En ello reside el significado de *Surréalisme*.

En relación con de Chirico, Breton señalaría: “El objeto ya no se aprecia por sí mismo sino sólo en función de la señal que emite...”¹⁷. Aún más, para los surrealistas ortodoxos (bien fuera el poeta Paul Valéry o el pintor Yves Tanguy) todos los objetos son intercambiables. Las imágenes pictóricas son llamadas a reflejar las características de la mente en estado onírico; los sentimientos se expresan en términos de imágenes que cobran la forma de objetos concretos¹⁸. Al insistir en la realidad objetiva de la experiencia psíquica, los surrealistas fijaron su mirada hacia adentro para así imprimirle una visión interna al mundo externo. Sólo podía confiarse en la psiquis y se esperaba que el arte engendrara una nueva iconografía que recreara, por analogía, la experiencia



izquierda GIORGIO DE CHIRICO.
Naturaleza muerta evangélica. 1916
derecha KURT SCHWITTERS. *Bordeaux*. 1926
abajo YVES TANGUY. Sin título. 1931



izquierda MARCEL DUCHAMP. *Caja en una valija*.
Versión de 1941-42; la de la exposición, 1955-68
derecha MARCEL DUCHAMP. *Rueda de bicicleta*.
Versión de 1951; original, 1913



psíquica. El impulso pictórico se desplazó de la creación de medios plásticos hacia la creación de imágenes metafóricas que funcionaran casi como iconos. De allí que la identificación de forma y contenido que había predominado en la pintura moderna desde el último tercio del Siglo Diecinueve fuera temporalmente interrumpida. Por ello el arte surrealista puede ser considerado, desde el punto de vista plástico, como una interrupción conservadora dentro del arte moderno. Ello, a pesar de que el haber abierto y explorado el mundo interno del hombre, el inconsciente, y el haber inventado una iconografía para expresarlo no es empresa de poca envergadura¹⁹.

El primer pintor que expresa el deseo de "poner la pintura una vez más al servicio de la mente"²⁰ es Marcel Duchamp, quien más tarde recordaría que las ideas habían sido su interés primordial a partir de 1912. Duchamp, al tender el puente entre el Cubismo y el Dada, propone el concepto Dada de que el arte y la vida no son situaciones separadas. Aunque para Duchamp la noción de continuidad entre arte y vida era imposible de ser expresada a través de la pintura, tal y como esta se presentaba en vísperas de la Primera Guerra Mundial, pensó que quizás sí era expresable fuera del ámbito del arte convencional²¹. De allí que en 1913 designara como obra de arte, no estética, a un objeto pre-fabricado (ready-made) —la *Rueda de bicicleta* colocada sobre un banquillo— y desplazara permanentemente los valores estéticos tradicionales. Al mismo tiempo estaba dando testimonio de su insatisfacción por la inutilidad del arte. Duchamp, quien sentía que el arte era la única actividad que diferenciaba al hombre de los animales y quien afirmaba la necesidad del arte, llegó a desconfiar, más y más, de la utilidad del mismo. El arte se encontraba no en el aspecto visible de una obra sino en la brecha que existía entre la intención del artista y la expresión incompleta de esa intención en su obra. Este significado estaba implícito en el girar sin sentido de la rueda. El papel del espectador era, pues, el de eliminar la brecha. Esa misma inutilidad del arte era lo que le confería significación ya que lo convertía en una aspiración constante hacia un valor desconocido y no podría ser jamás una experiencia

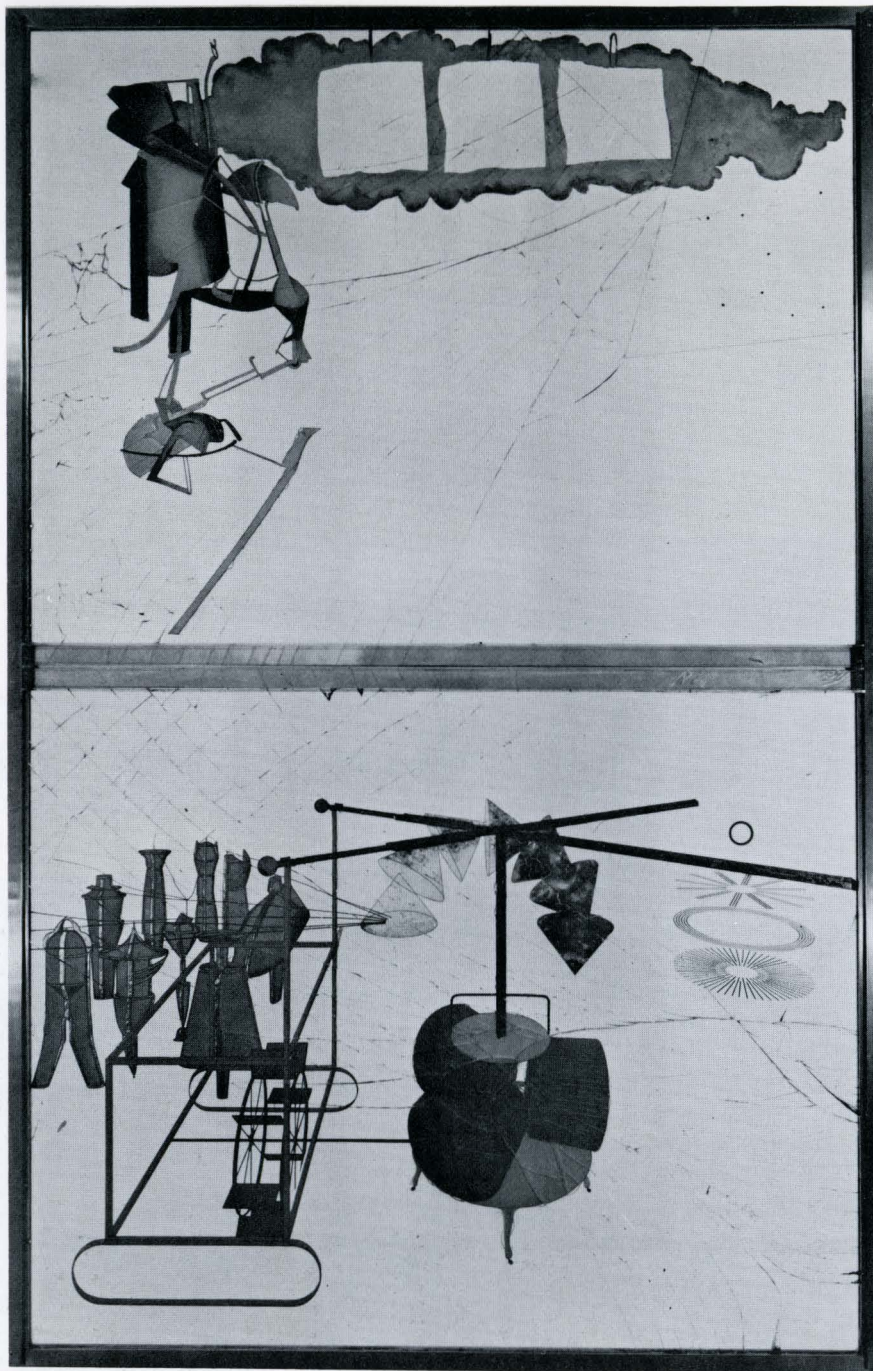
terminada y estática. En Duchamp el uso de simultaneidad y su obsesión por el movimiento real expresan su creencia en la transformación constante de la experiencia humana. El arte de Duchamp era un arte dirigido hacia adentro. Su intención era reflejar los procesos de la vida como realidades objetivas. Duchamp estaba convencido de que el arte se derivaba de un conocimiento del mundo físico. La obra de arte individual sería una realidad en sí misma y no solamente una imitación de la realidad: estaba llamada a ser un "cervillité" (un hecho mental). Duchamp orientó su interés hacia estructuras visuales al margen del arte, utilizó los dibujos y bosquejos de ingeniería y los mecanismos y objetos como métodos no estéticos de proyectar lo visual. Gradualmente va más allá del arte y en 1913 hace efectiva su renuncia a la pintura como profesión. Con *Rueda de bicicleta* se completa el ciclo que va de la representación de la realidad objetiva a la representación del objeto y de esta al objeto en sí. El arte es trascendido como quehacer manual: era la concepción, en forma de selección o adivinación, y no la ejecución la que determinaba la obra de arte y ello hacía que se ubicara al arte más allá de las consideraciones estéticas, y que se discutiera el concepto mismo de la originalidad.

Si el arte era la brújula de lo desconocido también lo era la ciencia. Los principios científicos de flujo y desorden fueron entendidos por los surrealistas como confirmación de su propia actitud: "(el azar objetivo) era el (punto geométrico) de las coincidencias, la expresión de un orden oculto"²². En 1913 Duchamp, quien fue el primero en aplicar estos principios al arte, inicia los dibujos para una obra que se fundamenta en un mundo metafísico paralelo, propuesto como un sistema pseudo-científico. Con ironía típicamente duchampniana, su física se basaba en la contradicción y la inconsistencia y el azar era utilizado como sistema de medida (en *Tres paros normales*, tres hilos, de un metro de largo cada uno, se dejan caer sobre una tela: sus vueltas, al caer, determinan la unidad de la medida).



izquierda MARCEL DUCHAMP. *Semiesfera rotativa (Optica de precisión)*. 1925. Donación de Señora de William Sisler y adquisición. No figura en la exposición derecha MARCEL DUCHAMP. *¿Por qué no estornudar Rose Selavy?* Versión de 1964; original, 1921





La obra *La novia desnudada por sus solteros*, así como (*El gran vidrio*) fue iniciada en 1915 y abandonada definitivamente, inconclusa, en 1923 (un año antes de la publicación del *Primer manifiesto surrealista*).

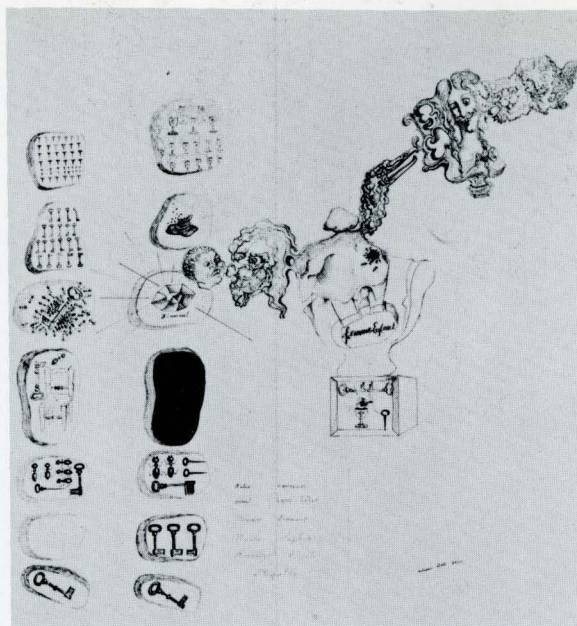
El gran vidrio fue realizado con la técnica del "collage"; se usó lámina de plomo, alambre y pintura al óleo sobre dos paneles de vidrio. La iconografía de *El gran vidrio* puede describirse de manera simplificada y de abajo hacia arriba, así: mediante un misterioso proceso científico bio-mecánico, los solteros transmiten su energía sexual, a través de varios aparatos en movimiento, hacia la región de la novia en el panel superior y activan su desnudez sin que se llegue a completar su transformación de virgen a desposada.

En *El gran vidrio* Duchamp propone la noción de que la representación bi-dimensional es la proyección (o sombra) de un objeto tridimensional. Por lo tanto, una forma tridimensional tendría que ser la proyección en perspectiva de una forma tetra-dimensional. Con esta lógica, Duchamp comprueba la existencia de una cuarta dimensión, discernible sólo por medio de una revelación. La "situación tetra-dimensional ideal" era el acto sexual; por lo tanto *El gran vidrio*, en el cual Duchamp describe a la novia como la "apoteosis de la virginidad", constituía la proyección de una situación ideal tetra-dimensional y debía funcionar como una revelación²³. Esto parecía indicar que la cuarta dimensión era el flujo y reflujo de la vida misma y, en una metáfora irónica de la vida, el *Vidrio* se convertía en la recreación del proceso de deseo que nunca se satisface.

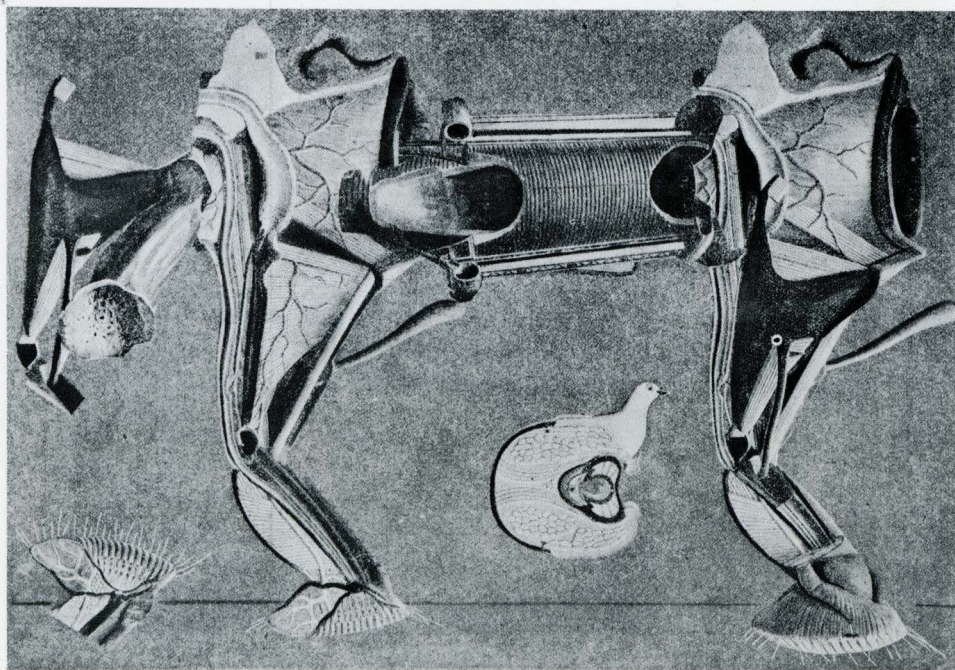
En la obra se produce una interacción entre el mundo pseudo-científico de Duchamp y el mundo real y se recrea continuamente la situación tetra-dimensional al percibirse las figuras y el fondo a través de los grandes paneles de vidrio sobre los cuales está suspendida la acción, de la misma manera que la novia está suspendida entre el estado virginal y el de desposada. El vidrio como medio viene a ser, además, el espejo de la cuarta dimensión. A la sombra de la invención dimensional de Duchamp, el "collage" cobra el poder de magia negra que le atribuían Ernst y Aragon. Al actuar "más allá de la pintura", Duchamp iguala la situación de arte y vida y coloca

al espectador en una situación ideal ²⁴. Duchamp puede ser considerado como el cartógrafo que contribuyó directamente a delinear los recesos imaginativos de la mente. El estableció, especialmente para el Surrealismo, una iconografía de la sexualidad, y sentó el precedente en el uso de imágenes bio-mecánicas tales como las que aparecen en *El caballo, está enfermo* (1920) de Max Ernst. Por su mecanización del alma, Duchamp también introduce en el arte Dada un mecanismo que niega el "humanismo" como fenómeno objetivo y que es el origen de una corriente nihilista que llega a su culminación en la década del veinte.

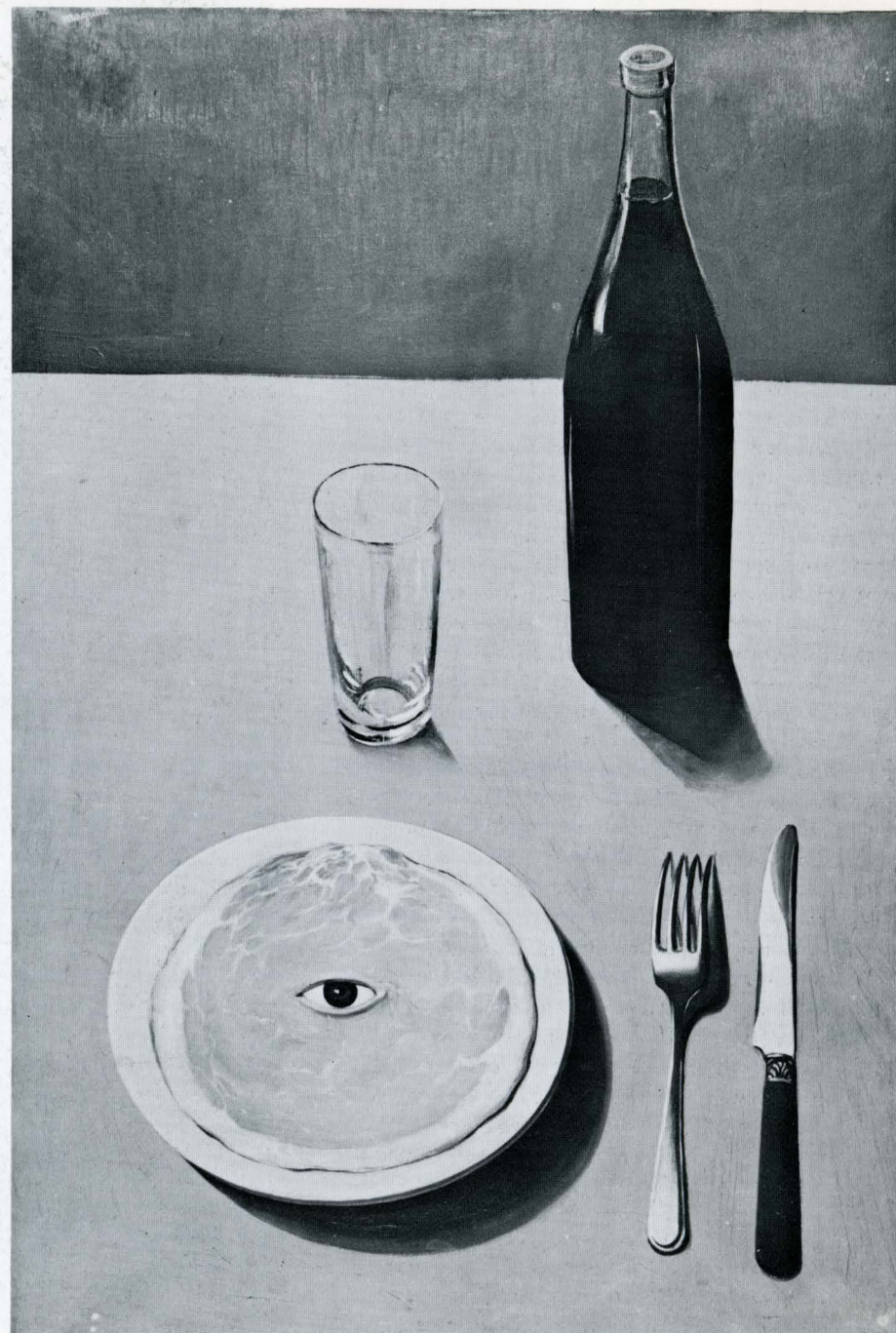
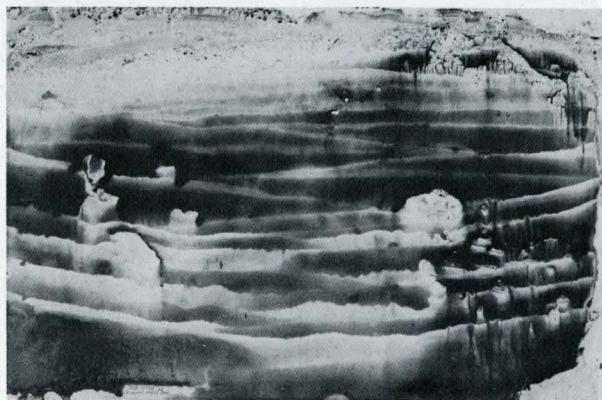
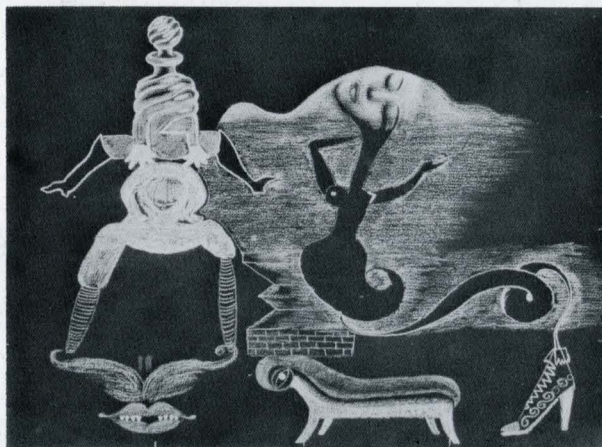
Al igual que el Dada, el Surrealismo buscó construir una nueva "super-realidad". Rechaza el nihilismo Dada y se vuelca hacia una nueva especie de "humanismo". El Surrealismo pretendía, tal y como lo afirma Breton en su *Segundo manifiesto surrealista* de 1930, "provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia, del tipo más general y más grave posible" ²⁵. Por ello propició una cooperación con los comunistas, pese a la hostilidad del Partido hacia el Surrealismo, al que consideraba como una organización política anti-revolucionaria. Breton sentía que el Surrealismo podía llegar a la revolución social, y que el materialismo dialéctico debía ser aplicado a problemas extra-políticos: "No comprendo por qué razón, aunque ello desagrade a ciertos revolucionarios de limitados horizontes, debemos abstenernos de propugnar la revolución, de aplicarnos a los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión, siempre y cuando los enfoquemos desde el mismo punto de vista que aquellos —y también nosotros— los enfocan" ²⁶. Sin embargo, en el análisis final, la posición de Breton era utópica y su insistencia en la libertad del espíritu humano y del pensamiento, por encima de todo, no era bien vista por el Partido. Breton negaba la posibilidad de un arte de la clase obrera y escribió: "Sin duda alguna, la producción artística y literaria, como todo fenómeno intelectual, no merecerá tal nombre como no sea que se proponga únicamente el problema de la *soberanía del pensamiento*..." ²⁷. Sostenía que no existía una cultura del proletariado ya que los artistas eran, en ese



página opuesta MARCEL DUCHAMP. *La novia desnudada por sus solteros, así como*. Versión de 1966; original, 1915-23. Philadelphia Museum of Art, Legado de Katherine S. Dreier. No figura en la exposición
izquierda SALVADOR DALÍ. Frontispicio para el *Segundo manifiesto surrealista*. 1930
abajo MAX ERNST. *El caballo, está enfermo*. 1920



arriba CADAVER EXQUISITO. *Paisaje*. aprox. 1933
 Dibujo en colaboración de Valentine Hugo, André Breton,
 Tristan Tzara y Greta Knutsen
 abajo YVES TANGUY. *Calcomanía*. 1936
 derecha RENE MAGRITTE. *Retrato*. 1935



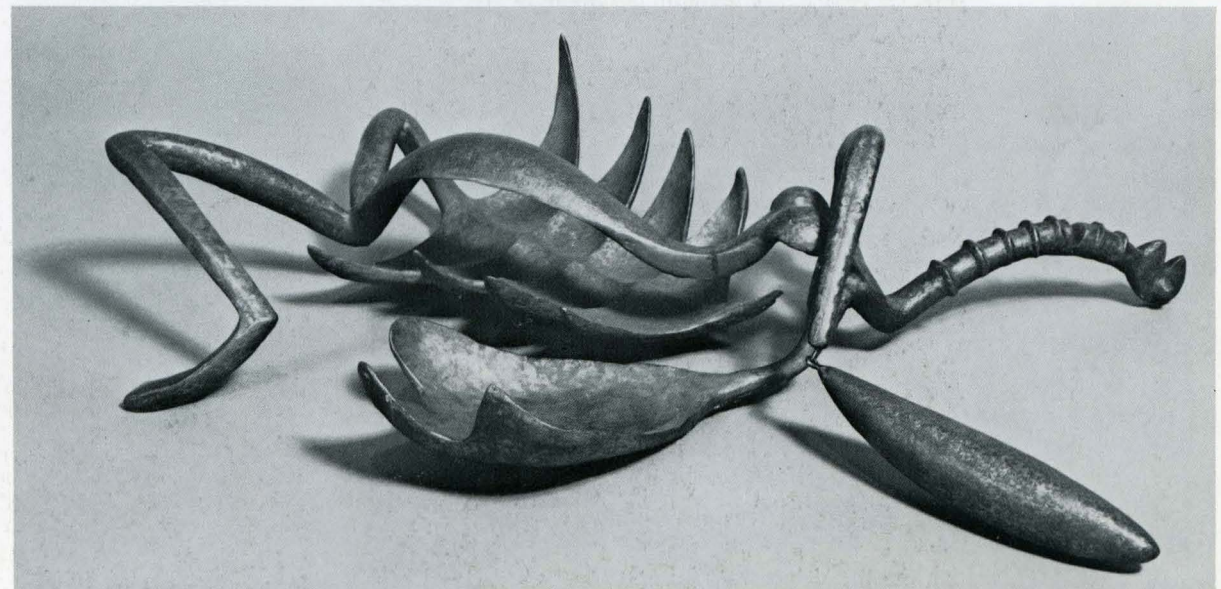
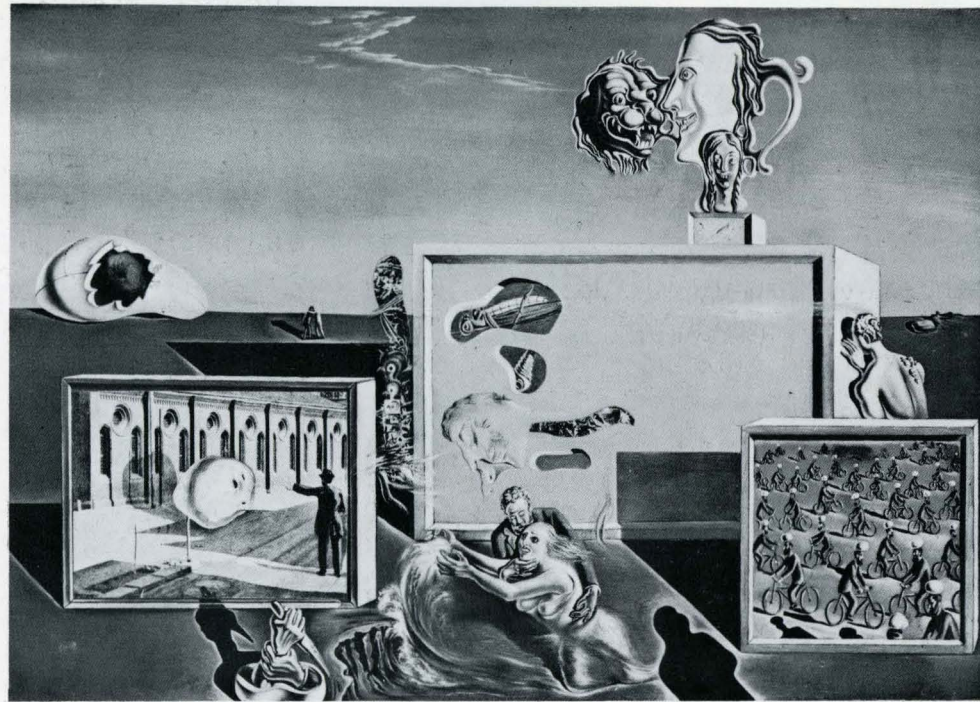
momento, el producto de la burguesía e incapaces por ello de traducir las experiencias de la clase obrera. Llegó a afirmar que aquellos que "se las dan de artistas y escritores proletarios, amparándose en el pretexto de que en su producción no hay más que fealdad y miseria... denigran del peor modo del espíritu y se comportan como los más certeros contrarrevolucionarios"²⁸.

Breton introdujo en el mundo de Duchamp el mandato de las teorías freudianas sobre los sueños y las imágenes de los dementes y los inocentes. El Surrealismo comenzó a explorar sistemáticamente el inconsciente a un nivel experimental y utilizó el automatismo para generar imágenes. (Y es Arp el que aporta al Surrealismo una invención plástica que permite realizar las imágenes espontáneas del inconsciente).

El Dada buscó su realidad superior no rechazando el arte sino rechazando la "Ley y el Orden...". Buscó "un nuevo universo abstracto construido de elementos tomados de lo concreto, desvinculado de cualquier intento de aumentar el valor formal"²⁹. Los surrealistas —por lo menos aquellos que siguieron el ejemplo de de Chirico— quisieron derruir sistemáticamente el mundo visible "sin negar el naturalismo, o sin... rechazar los procesos ilusionistas"³⁰. El milagroso descubrimiento de lo real iba a abarcar la estrecha zona que separa el mundo de los sueños del mundo de la vigilia: el ámbito del sonambulismo. Los surrealistas experimentaron entrar en trance.

El espacio del Surrealismo es un espacio de evocaciones oníricas, irracional, alucinante, estático y silencioso. El espacio se estira y se retuerce; todo tiene nitidez, lo cercano y lo distante; hechos incongruentes se presentan sin cronología lógica, comprimidos dentro del mismo espacio y tiempo; y también como en los sueños, las imágenes sustituyen a las palabras. Los objetos no son sensuales, son sexuales. Con la supresión de la estética, el arte surrealista no debía ser aprobado por los sentidos sino aprehendido por el intelecto como una descarga eléctrica.

Aunque todo arte surrealista comparte hasta cierto punto esas características, se puede, según Alfred H.



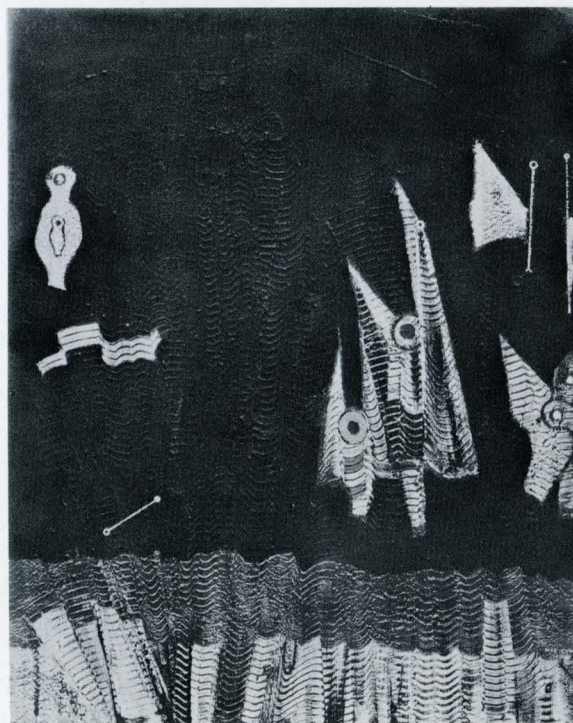
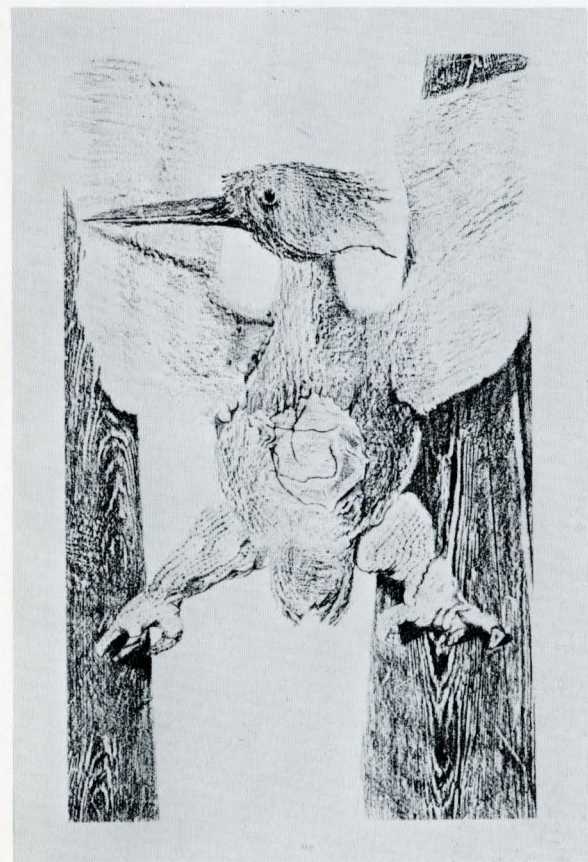
abajo MAX ERNST. *Origen del péndulo de la carpeta*
Histoire naturelle. 1926

En 1925 Ernst descubre una nueva técnica, el "frottage": "Pasen, pasen, no tengan miedo de ser cegados— Un lluvioso día en una posada al borde del mar me encuentro recordando cómo un panel de imitación caoba que estaba frente a mi cama me había servido de estímulo óptico durante mi infancia para visiones oníricas. Ahora me impresiona la obsesión que mi excitada visión del piso de madera impone. . . . Me propongo investigar el simbolismo de esa obsesión y buscando ayudar a mis poderes de meditación y de alucinación, realizo una serie de dibujos de la veta de la madera. Dejo caer sobre el piso, al azar, pedazos de papel y los froto con lápiz. Al examinar los resultados de cerca, me sorprende la repentina intensificación que se ha producido en mi capacidad visionaria. . . ."

"Al principio parecía que el 'frottage' sólo servía para el dibujo, pero luego Ernst lo adapta a la pintura". (En *Max Ernst*, William S. Lieberman, ed., New York, The Museum of Modern Art, 1961)

derecha SALVADOR DALÍ. *Retrato de Gala*. 1935

abajo derecha MAX ERNST. *Pájaros sobre el bosque*. 1929



Barr, dividirlo en aproximadamente dos grupos³¹. El primer grupo, cuyo precedente lo sienta de Chirico, comprende imágenes logradas más o menos espontáneamente, pero su factura es precisa y realista. "Las fotografías de sueños pintadas a mano" por Dalí y fundamentadas técnicamente en la obra del académico francés del Siglo Diecinueve Jean Louis Meissonier, pertenecen a este grupo. Tanguy y más tarde René Magritte, diferentes en lo que se refiere a sus imágenes, también pertenecen a este grupo que representa el extremo del ilusionismo.

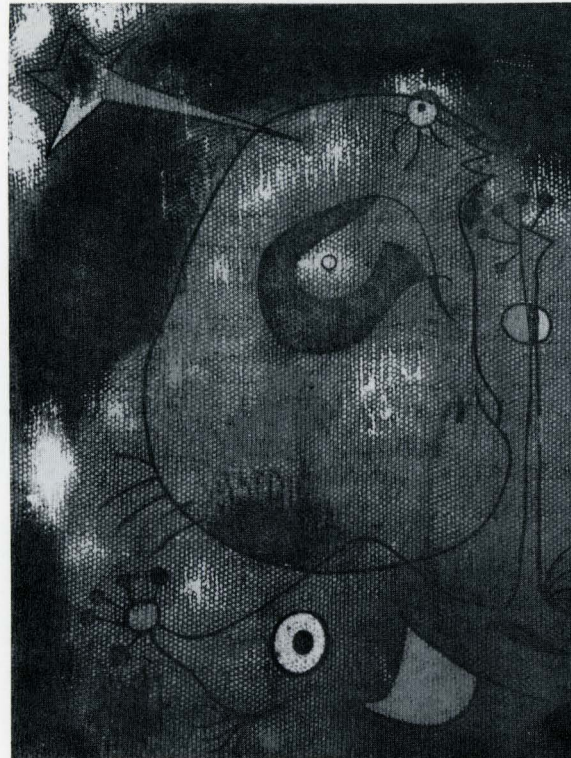
En el segundo grupo tanto la técnica como la imagería son espontáneas. Predominó durante la década del veinte; Jean Arp, André Masson y Joan Miró pertenecen a él. También forman parte de este grupo Matta y Wifredo Lam quienes se sumaron al movimiento en París en la década del treinta y Arshile Gorky, el último gran artista en unirse —en Nueva York— al Surrealismo.

Max Ernst utilizó ambos procedimientos. Gracias a su desarrollo de la estética del "collage", Ernst puede ser considerado como el inventor de la imagen surrealista. En el silencioso mundo onírico de de Chirico, Ernst introduce el terror —macabras disyunciones, conjunciones alucinantes y una abierta sexualidad. El período maduro de Ernst marca el apogeo del Surrealismo: obras fundamentadas en la estética del "collage" que parten de cuadros proto-surrealistas tales como *Mujer, viejo y flor* (1923-24) y continúan con obras como *Pájaros sobre el bosque* (1929). Su descubrimiento en 1925 de la técnica del *frottage* constituye un estímulo más para la imagería alucinante y espontánea (véase *Origen del péndulo de la carpeta* de 1926). De una manera que le es característica, Ernst crea tensión entre espacio y plano al poner detalles abstractos y texturales de superficie al servicio de una imagería ilusionista. En algunos casos las imágenes están suspendidas frente a un profundo espacio ilusionista; en otros, el detalle opera como medio de la ilusión en una superficie articulada plana; y aun en otros, se reúnen ambos procedimientos.

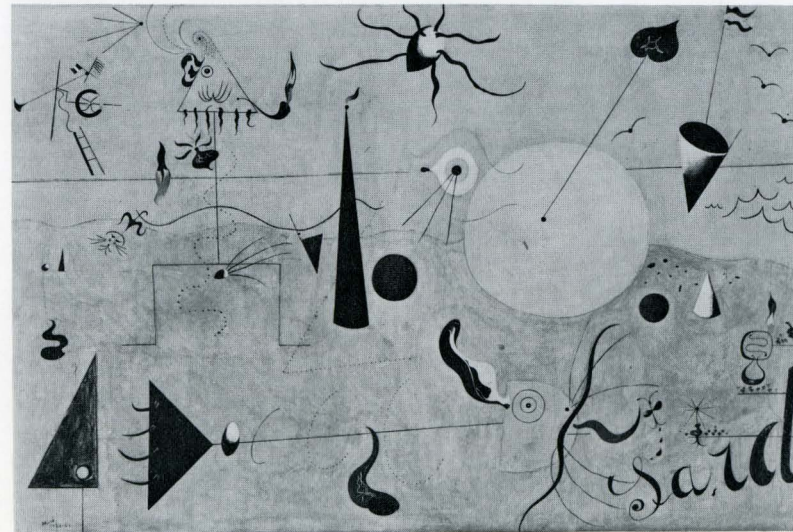
Joan Miró fue el primer pintor que desarrolló un estilo pictórico que puede ser específicamente

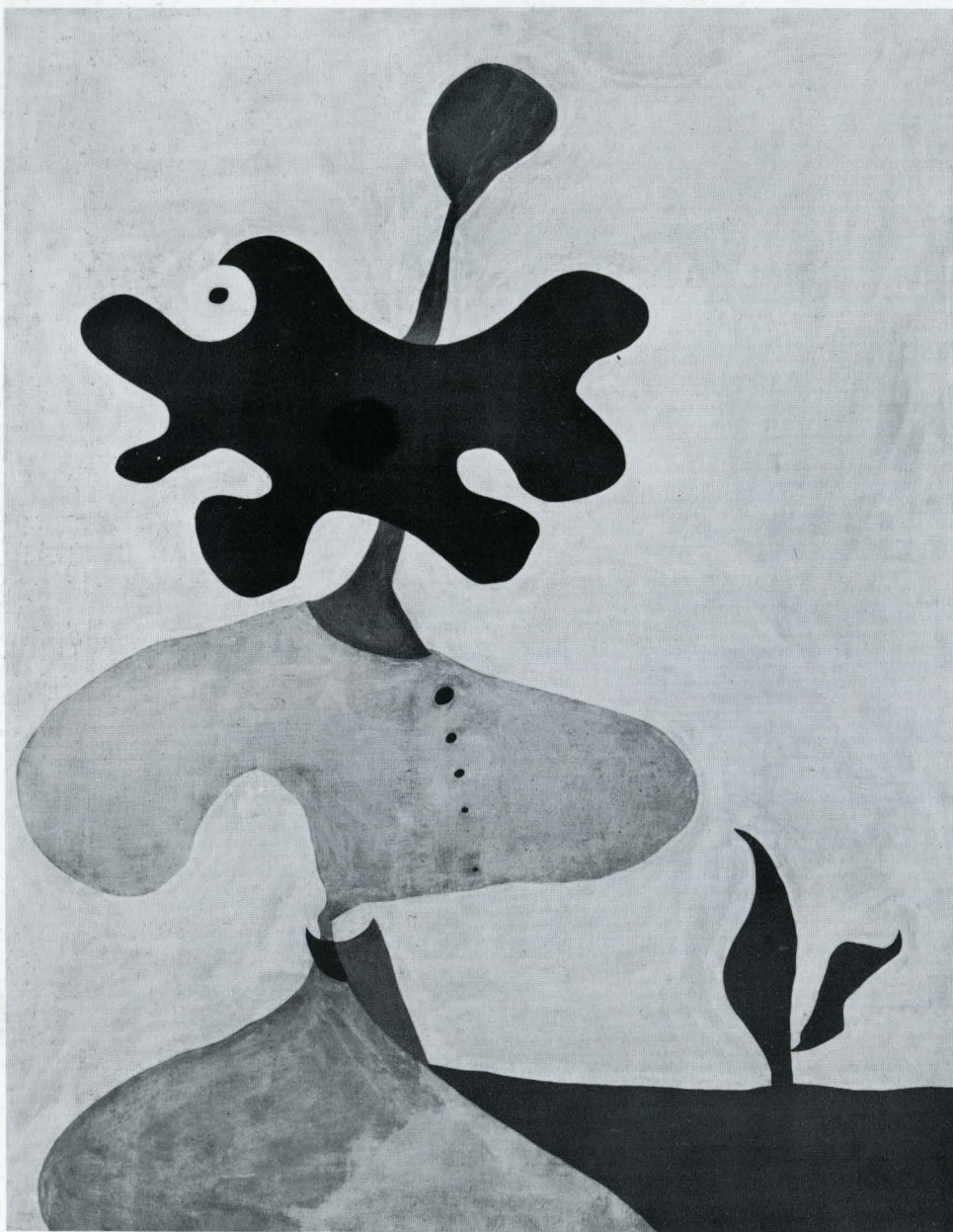
identificado como surrealista y puede ser considerado, con justicia, el artista más importante surgido de ese movimiento. En 1921, Miró abandona el realismo cubista y comienza un estilo de pintura influido por la poesía Dada y por la onírica verosimilitud de Henri Rousseau. Utiliza el automatismo como estímulo para su fantasía psíquica y crea un nuevo contenido pictórico al transformar, gradualmente, sus paisajes meticulosamente descritos en fantásticas formas imaginadas. Al emplear la improvisación biomórfica como principal medio pictórico, Miró intenta "ir más allá de la forma para lograr la poesía"³² y trascender la plástica cubista que le resultaba inadecuada para sus fines. Sin embargo, Miró no excluye ningún medio que pueda servirle de estímulo. A pesar de que con frecuencia se volvía hacia la naturaleza como fuente de inspiración, permaneció abierto a variados estímulos plásticos y hasta se sirvió de las superficies desiguales de sus materiales, como en *Cabeza de mujer* de 1939. (En cierta ocasión recordaba que durante sus años mozos en París, había trabajado partiendo de las alucinaciones que le producía el hambre, buscando captar sobre el papel, la tela de saco, etc., las imágenes que tenía en su ojo). En 1923-24 Miró realiza sus primeras obras netamente surrealistas y aporta al Surrealismo un nuevo vocabulario de abstractas imágenes biomórficas muy ligadas a la estructura del Cubismo sintético pero suspendidas frente a un espacio de paisaje ilusionista.

El paisaje de Cataluña constituye uno de los primeros temas empleados por Miró para expresar su recientemente liberada fantasía. Al regresar a España cada verano después de pasar el invierno en París, Miró se mantiene en contacto con su tierra y con la pintura mural de Cataluña que —con sus formas planas y simplificadas— había ejercido tanta influencia en su obra. *Persona apedreando a un pájaro*, 1926, es uno de los catorce paisajes que realizara en España en los veranos de 1926 y 1927. Las pequeñas formas fantásticas, que están realizadas con una factura controlada y plana, de relieve apenas sugerido, se derivan de obras tempranas tales como *Paisaje catalán*, mientras que la factura del cielo y la trayectoria flexible de la piedra reflejan el estilo suelto, más automático y más pictórico que Miró había comenzado



izquierda JOAN MIRO. *Cabeza de mujer*. 1939
abajo JOAN MIRO. *Paisaje catalán, el cazador*. 1923-24.
No figura en la exposición



JOAN MIRO. *Retrato de una dama en 1820*. 1929

a desarrollar, bajo el estímulo del Surrealismo, durante sus inviernos en París. (La "persona", sin embargo, ya señalaba la mayor libertad que Miró lograría en relación con la forma durante este período). En las obras realizadas en París, el contenido narrativo casi desaparece, como en *Persona apedreando a un pájaro*; lo que posee mayor urgencia es el proceso automático y no la imagería. Estas dos tendencias plásticas —áreas planas de color (limitadas, en general, a formas biomórficas) y la factura pictórica (casi siempre en el fondo)— junto con un contenido que alterna entre narrativo y no narrativo, continúan siendo aspectos característicos de la obra de Miró. Su línea, extraordinariamente flexible, es una condición más de su maestría técnica.

Después de los primeros paisajes cuya monocromía evidenciaba la influencia cubista, Miró logra su madurez como uno de los grandes coloristas de la pintura moderna en una serie de retratos imaginarios de los cuales *Retrato de una dama en 1820*, de 1929, es un ejemplo. En esta obra, como en la famosa serie de "Interiores holandeses" de 1929, forma y fondo están comprimidos en un solo plano y hasta el vestido mismo de la dama está realizado con la misma factura pictórica utilizada en el fondo para asegurar la continuidad del plano.

Pese a que los medios de Miró son abstractos y a que sus raíces parten de la naturaleza —él ha subrayado que "la forma jamás es algo abstracto: siempre es signo de algo... siempre un hombre, un pájaro o alguna otra cosa"³³— sus fines no son ni abstractos ni naturalísticos. Al retratar el mundo de los sueños, Miró no se preocupó por la verosimilitud del sueño, sino que se opuso tanto a la "fotografía de sueño pintada a mano" como a aquella dirección del Cubismo representada por Piet Mondrian.

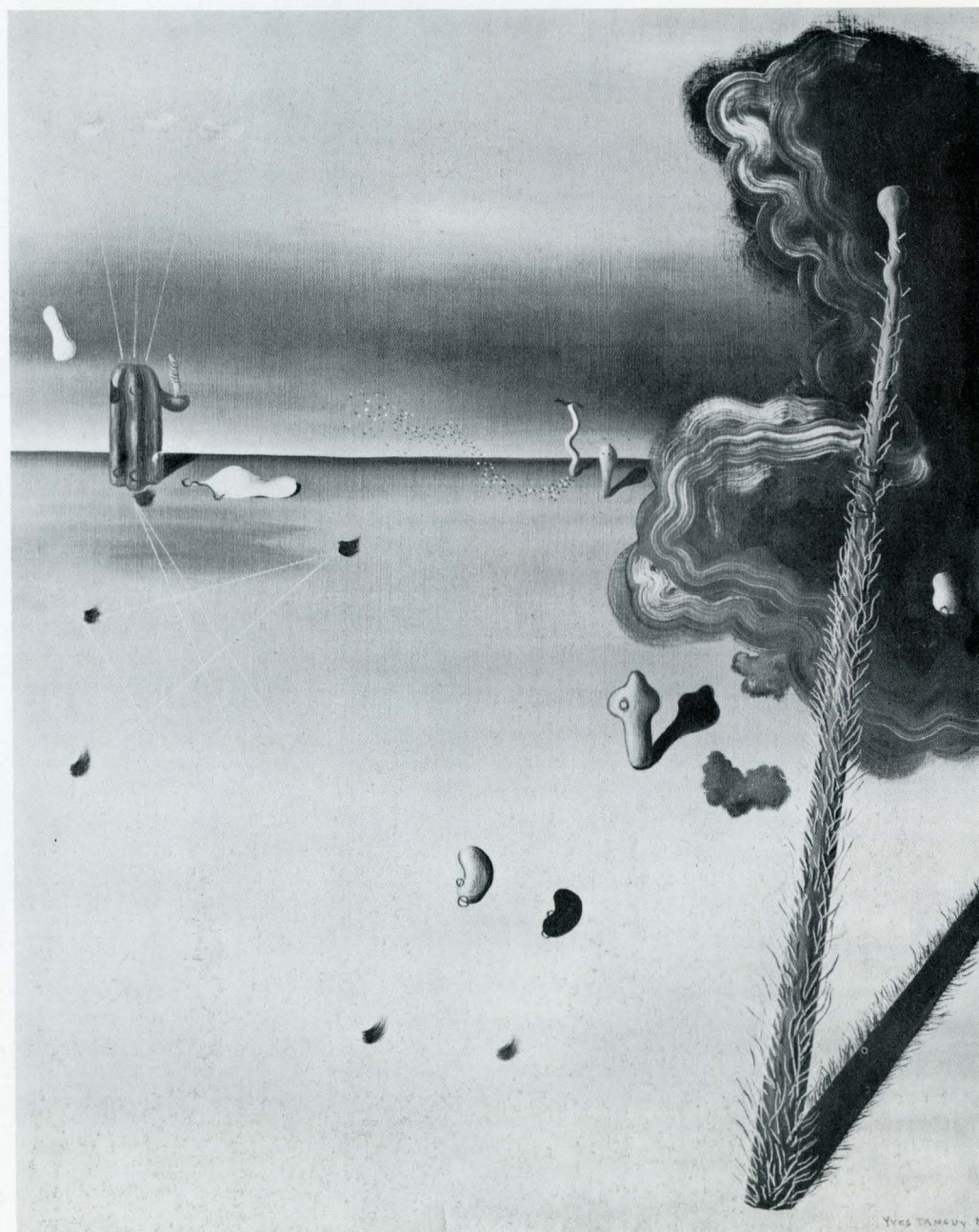
Por debajo de la apariencia abstracta de sus formas biomórficas está la intención de captar el aspecto esencial, la esencia poética de los objetos. Su drama es un psico-drama, su paisaje un espacio psíquico. Los objetos de Miró y hasta la calidad misma de su pintura, señala George Heard Hamilton, parecen la "substancia misma de los sueños materializada sólo parcialmente en formas vitales. Lo que se siente no es

la forma sino algo en proceso de formación...; la substancia psíquica fundamental, accionada por primordiales impulsos sexuales, lucha por definirse como macho o hembra en una región en la cual lo que es animal y lo que será humano aún no se distingue con claridad"³⁴.

En 1930, después del *Segundo manifiesto surrealista*, el énfasis se pone en el Surrealismo ilusionista y, para Breton, Dalí se convierte por un tiempo en el auténtico pintor surrealista. Durante la década del veinte, Tanguy (quien después de conocer la obra de de Chirico en 1923 logra su estilo propio en 1927) fue el típico pintor ilusionista. En la producción de Tanguy, la obra *¡Mamá, papá está herido!* de 1927 es ejemplar: técnicamente se caracteriza por una superficie pictórica desleída y lisa, carente de toda sensación de cualidad física, casi árida. La fuente de luz es constante y las sombras, al contrario de las de de Chirico, obedecen a la luz. Aunque el color en realidad no es monocromo, la atmósfera da un efecto total de monocromía. La escena sugiere las profundidades del mar y probablemente se deriva de los veranos pasados durante su niñez en la costa de Bretaña. En las primeras obras de Tanguy el paisaje está escasamente poblado y la línea de horizonte es similar a la de los paisajes de Miró que influyeron en su trabajo en forma importante.

Sin embargo, los "mindscapes" (paisajes mentales) de Tanguy —obras propuestas en términos de un espacio imaginado dentro de la mente— surgen de un espacio más ilusionista y más profundo que del de las obras de Miró o de de Chirico. Sus imágenes —objetos abstractos, orgánicos y metamórficos de su propia invención— están realizadas con tanto realismo que parecen piezas de escultura congeladas en un silencio eterno. Más tarde, las obras de Tanguy se pueblan más densamente; la atmósfera se hace más cristalina y la superficie aún más ajustada y árida. Desde el punto de vista técnico, estas obras constituyen una expresión paralela aunque de imágenes muy distintas a las de René Magritte del mismo período. Es decir, que las obras de Tanguy de los últimos años de la década del veinte pronostican el resurgimiento, en los años treinta, de la fase ilusionista de la estética del "collage" cuando aparecen pintores realistas o

YVES TANGUY. *¡Mamá, papá está herido!* 1927





WIFREDO LAM. *Idolo*. 1944

Wifredo Lam surge como surrealista en París en la década del treinta. Se inicia como protegido de Picasso y luego se convierte en uno de los tres pintores americanos importantes que se unieron al Surrealismo. Lam aporta al Surrealismo una estructura sumamente organizada y un rico sentido del color en el cual proyecta figuras totémicas y paisajes de jungla que corresponden, con frecuencia, al simbolismo afro-cubano de su patria, Cuba. Lam fue el primer surrealista que empleara, con insistencia, un simbolismo étnico y primitivo.

página opuesta arriba MATTA ECHAURREN. *Cóndores y carroña*. 1941

página opuesta abajo MATTA ECHAURREN. *Escuchen a lo vivo*. 1941

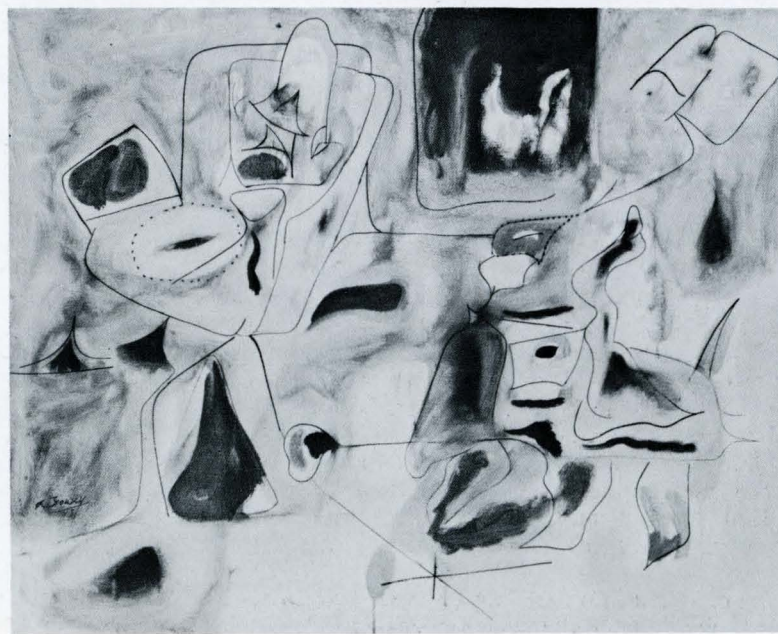
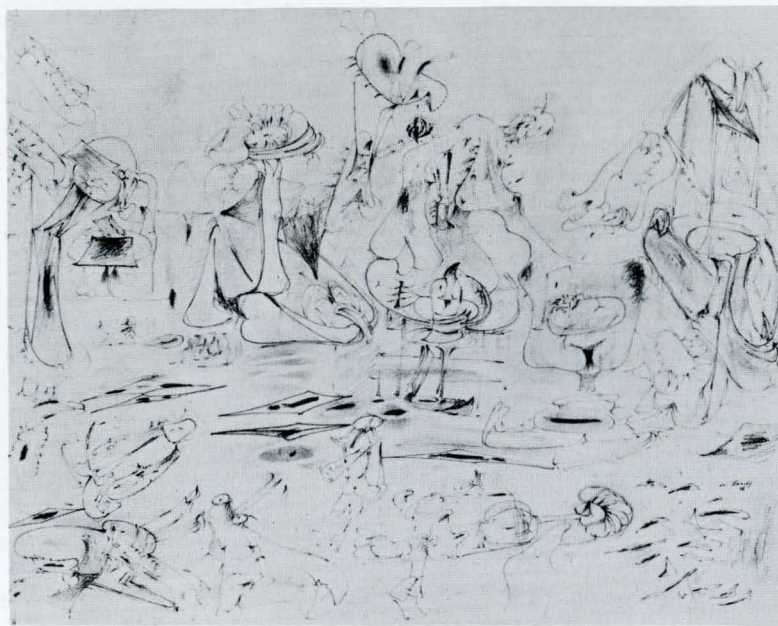
"precisionistas de lo literal" tales como Paul Delvaux y René Magritte. Magritte, en particular, realizaba una especie de "pintura poesía" en la que se servía, a la manera de Francis Picabia, de objetos tomados del mundo real utilizados literalmente cual si fuesen palabras.

A mediados de la década del treinta, con el apogeo de este tipo de pintura, la invención pictórica del automatismo decae durante un tiempo. No revivirá sino en la década del cuarenta en Nueva York bajo el impulso del chileno Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren. En comparación con la inventiva de los primeros años, la etapa media de la década del treinta parecía empobrecida pictóricamente. Los objetos cobraron una importancia singular. La obra *¿Por qué no estornudar Rrose Sélavy?* (1921) de Duchamp es la progenitora de una larga línea de objetos surrealistas deliberadamente agresivos. De ellos el más famoso es *Regalo* (1921) de Man Ray. Al igual que *Regalo*, la mayoría de los objetos poseían cierto aire de fetiches. La Segunda Guerra Mundial produjo un cese de estas actividades y los surrealistas, junto con sus ideas y procedimientos, huyeron hacia América. En Nueva York el automatismo y la imagen biomórfica —con Matta como figura central inmediata y Miró como influencia— le sirven a Arshile Gorky para liberarse del dominio de Picasso.

Aunque Gorky representa a la vez el fin del Surrealismo y el comienzo de la llamada Nueva Pintura Americana, Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren, quien se había unido al Surrealismo en París en la década del treinta, fue una figura decisiva tanto para Gorky como para muchos pintores de Nueva York³⁵. Matta orienta el paisaje de ilusión hacia un modelo completamente interno y abstracto, y crea un paisaje primordial del yo en el cual retrata su propio mundo psíquico. Matta distingue estas obras con la designación de "morfologías psicológicas"³⁶ y las intitula "Inscapes" (paisajes internos). Matta crea un espacio interno en el cual una red de ágiles líneas entrelazan formas imaginadas, y sugiere el infinito mediante la captación del movimiento, de una manera que no había sido lograda anteriormente por pintor surrealista alguno.



arriba ARSHILE GORKY. Estudio para *Suma*. 1946
 abajo ARSHILE GORKY. *Ruta de la buena esperanza, II*
 (*Pastoral*). 1945



Gorky lleva el espacio y el movimiento de Matta nuevamente a la naturaleza —al paisaje y a las figuras. Al rechazar una temprana influencia de Wassily Kandinsky, Arp se había convertido en uno de los creadores de la imagen Dada y surrealista. Gorky reintegra la improvisación pictórica expresionista de Kandinsky y elabora libremente en base al biomorfismo de Miró. De esa manera se aleja de la imagen surrealista específica y se acerca a la creación de una pintura nueva, más expresionista y en un espacio más limitado. La pintura de Gorky no es ilusionista. Bajo la influencia de Picasso, Gorky comprime el espacio, lo encierra con un plano de fondo, cuelga su composición frente a este fondo y proyecta la forma en bajo relieve, como en las obras cubistas. Utiliza la configuración que Masson y Matta desarrollaron, pero emplea una línea que se mueve rápidamente en la superficie, retratando la forma metamórfica en el proceso de cambio.

A mediados de la década del cuarenta, los pintores en Nueva York y en otras partes siguen el camino de Gorky, transforman su pintura y regresan a la preocupación del arte moderno por el contenido formal y, como consecuencia, por la abstracción. Sin embargo, tanto Duchamp como Breton —los Surrealistas— estaban entre aquellos que, en su actitud antiartística y en su negación del arte como instrumento social, habían planteado la problemática, dentro del arte moderno, de lo que podría ser el arte no-elitico.

Antes de mediados del Siglo Diecinueve, la pintura había sido sostenida por la aristocracia y por la clase pudiente; más tarde el Impresionismo y el Cubismo fueron apoyados por la clase media. Pero el Dada —al rechazar y negar sus predecesores más inmediatos, y al erradicar toda distinción entre arte y vida— y el Surrealismo —al intentar restituir una iconografía compartida universalmente, mediante la invención de una iconografía del inconsciente— no encontraron un público entusiasta. Más bien, ambos movimientos le legaron a la actual generación de artistas la angustiante búsqueda de un arte no-elitico, condicionado por una situación de vida, y la interrogante sobre lo que podría considerarse que son los límites del arte.

NOTAS

1. A Tristan Tzara (el patiquin de monóculo convertido más tarde en provocador político, tan importante para el Dada como lo fue André Breton para el Surrealismo), se le atribuye el descubrimiento de la palabra Dada. Se dice que Tzara abrió un diccionario y señaló a la palabra por azar. Otras fuentes disputan lo fortuito de este descubrimiento y la paternidad del mismo; no obstante la palabra está definida en el *Petit Larousse* así:

"Dada" S. m. Caballo en el lenguaje infantil. / Fig. y fam. Idea favorita, marotte.

Marotte. S. f. Tipo de cetro terminado con cabeza grotesca decorada con campanas; es un atributo de la Locura. / Cabeza de mujer en madera o cartón usada por modistas de sombreros y peluqueros. / Fig. y fam. Idea fija: "cada quien a su marotte".

También se traduce como "caballo de juego". Arp cuenta que "en 1914 Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray, quien para entonces vivía en Nueva York, habían creado un *dada* (un caballo de juego) ... pero no le encontramos nombre ... así que en 1916 cuando engendramos nuestro Dada y este nació, nosotros (Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings, Marcel Janco y yo) nos abrazamos alegremente gritando al unísono: 'Allí está, ese es nuestro Dada'". Citado en Arp de James Thrall Soby (The Museum of Modern Art, 1958, Nueva York), p. 13.

2. Según William S. Lieberman, en "Picasso and the Ballet", incluido en el *Dance Index* (Nueva York), noviembre-diciembre 1946, p. 265, la palabra apareció por primera vez en las notas que Guillaume Apollinaire escribió para el programa del ballet *Parade*, producido por Diaghilev y presentado por el Ballets Russes en mayo de 1917 (Erik Satie, Léonide Massine y Pablo Picasso colaboraron en esta producción). Apollinaire previó el "*sur-réalisme*" como el "punto de partida para una serie de manifestaciones del Nuevo Espíritu [que] promete transformar al arte y a las costumbres en alegría universal".

3. André Breton, *Premier manifeste du Surréalisme* (1924, París), p. 42; traducción en español:

Manifiestos del Surrealismo (Ediciones Guadarrama, 1969, Madrid), pp. 44-45.

4. Durante los primeros años de la década del treinta se conservó el ímpetu de los años iniciales pero ya en 1935 el impulso creador original del Surrealismo decrece y se logra el trabajo creador más importante.

5. Aunque el Futurismo intentó orientarse hacia los problemas de un arte que correspondiera al dinamismo de los nuevos tiempos, también se vio preocupado principalmente con la estética.

6. Citado en *Dada, Surrealism, and Their Heritage* por William S. Rubin (The Museum of Modern Art, 1968, Nueva York), p. 11; la primera declaración apareció originalmente en *Histoire du Surréalisme* (1958, París) de Maurice Nadeau. La segunda apareció en "Phare de la Mariée", *Minotaure* (París, invierno 1935), p. 45. Según explica Rubin, pese al enorme interés que el mismo Breton tenía en el arte, jamás "consideró al arte como un fin" ("Les Chants de Maldoror"), y se hacía partícipe de la actitud de Duchamp, al proponer que el arte era "justificable sólo en la medida en que fuera capaz de aumentar nuestro conocimiento abstracto propiamente dicho" ("Distances"); ambos reproducidos en *Les Pas perdus* de André Breton (1924, París), pp. 80, 174.

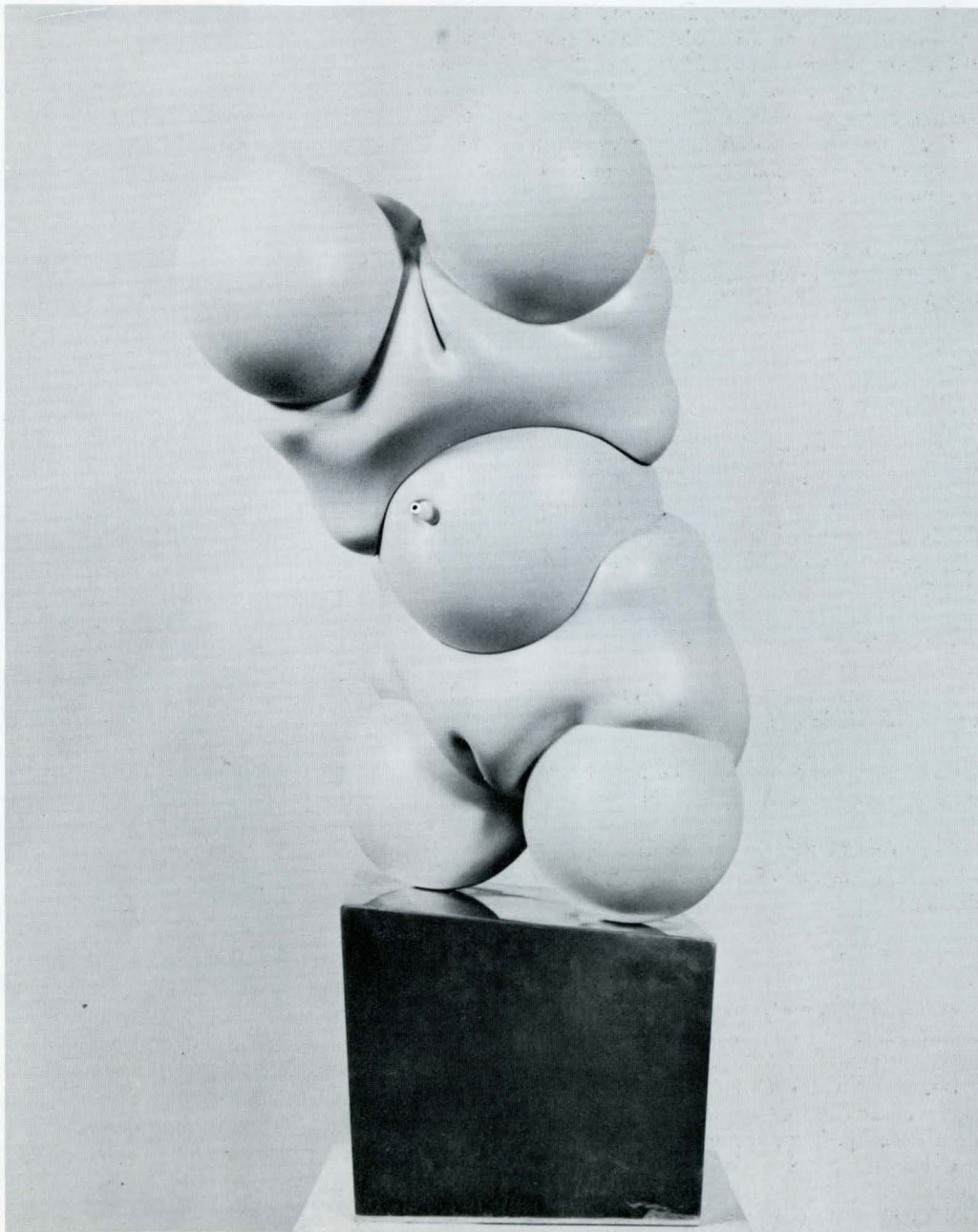
7. Max Kozloff, "Surrealist Painting Re-examined", *Artforum* (Nueva York), número especial, septiembre, 1966, p. 6.

8. Lucy Lippard, "Dada into Surrealism", *Artforum* (Nueva York), número especial, septiembre 1966, p. 10.

9. Esta opinión difiere ligeramente de la de Lucy Lippard, quien señala en su introducción al volumen *Surrealists on Art* (Prentice-Hall Inc., 1969, Englewood Cliffs, New Jersey), p. 2: "En el fondo de todo arte surrealista está la estética del collage"; una frase tomada del ensayo de Louis Aragon: "La Peinture au défi" (1930), que se encuentra en el volumen *Surrealists on Art*.

10. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art* (Harry N. Abrams, Inc., 1970, Nueva York), p. 80.

11. Louis Aragon, "La Peinture au défi", 1930; citado en *Surrealists on Art*, op. cit., p. 39.
12. André Breton, op. cit., p. 31.
13. Louis Aragon, op. cit., p. 50.
14. Max Ernst, "Beyond Painting", en *Max Ernst: Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends* (Wittenborn, Schultz, Inc., 1948, Nueva York), p. 13.
15. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, pp. 131-132.
16. *Ibid.*, p. 130.
17. André Breton, *L'Art magique* (1959, París), p. 42.
18. Durante la Primera Guerra Mundial, André Breton trabajó como enfermero en una clínica psiquiátrica del ejército francés. Su interés en la psicología freudiana data de esa época. Según las teorías freudianas, en los sueños la psiquis vuelve a un estado de simbolización infantil, en el cual sentimientos y colores se expresan como imágenes que a su vez cobran la forma de objetos concretos, en variaciones desde lo fantástico a lo cotidiano.
19. Max Kozloff, op. cit., p. 6.
20. Citado en una entrevista que James Johnson Sweeney le hizo a Marcel Duchamp, "Eleven Europeans in America", *Museum of Modern Art Bulletin* (Nueva York), vol. 13, nos. 4-5, 1946, p. 20.
21. El Cubismo, a pesar de haber introducido elementos conceptuales, se preocupó excesivamente por la realidad externa, por ver y por apelar a los sentidos y ello conducía, según Duchamp, a un callejón sin salida. En particular Duchamp rechazó la manera "animal"; es decir la factura pictórica de los cubistas.
22. Lippard, op. cit., p. 6.
23. Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (*The Green Box*) (1934, París).
24. En los años siguientes, Duchamp, se sumergió secretamente en otra gran obra en la que trabajó de 1944 a 1966, *Etant Donn  : 1   la chute d'eau, 2   le gaz d'  clairage* (Philadelphia Museum of Art). Muchas de las obras que aparecieron en los años intermedios son estudios para este ensamblaje, que es al igual que *El gran vidrio* una dramática representación sobre la condición de la vida.
25. André Breton, *Second manifeste du Surréalisme* (1930, París). Traducción en *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 162.
26. *Ibid.*, p. 182.
27. *Ibid.*, p. 198.
28. *Ibid.*, pp. 201-202.
29. Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", *La Nouvelle Revue Française* (París), N   36, junio 1931; en *The Dada Painters and Poets*, op. cit., pp. 102-103.
30. Max Kozloff, op. cit.
31. Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (The Museum of Modern Art, 1959, Nueva York) p. 37.
32. Citado en *Joan Miró* de James Thrall Soby (The Museum of Modern Art, 1959, Nueva York) p. 37.
33. Citado en George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940* (Penguin Books, 1967, Baltimore), p. 275.
34. *Ibid.*, p. 276.
35. Fue Matta el que, al comienzo de la década del cuarenta, organizó en Nueva York veladas poéticas. Mandaba a pintores como Gorky y Jackson Pollock a sus casas con la tarea de convertir la poesía en imágenes, haciendo de la caligrafía un dibujo y usando las imágenes poéticas como el tipo de metáfora visual que sus propios títulos sugieren.
36. William S. Rubin, *Matta* (The Museum of Modern Art, 1957, Nueva York), p. 4.



CATALOGO DE LA EXPOSICION

Las dimensiones están dadas en centímetros, la altura precede al ancho; para algunas esculturas se da la tercera dimensión. Cuando la obra no está fechada, el año aparece entre paréntesis. Todas las obras pertenecen a la colección del The Museum of Modern Art, Nueva York, a menos que se indique lo contrario; la Colección Sidney y Harriet Janis pertenece al The Museum of Modern Art, Nueva York.

ARP, JEAN (HANS). Francés, nacido en Alsacia, 1887-1966

Collage con cuadrados dispuestos de acuerdo a las leyes del azar (1916-1917). Collage de papeles de color, 48,6 × 34,6 cm. Adquisición, 1937

Hojas y ombligos (1929). Oleo e hilo sobre tela, 35,0 × 27,3 cm. Adquisición, 1937

Dos cabezas (1929). Relieve de madera pintada, 120,0 × 99,7 cm. Adquisición, 1936

Variación 2: Constelación con cinco formas blancas y dos negras (1932). Relieve de madera pintada, 70,1 × 85,1 × 3,6 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

Despertar (1938). Bronce, 61,0 × 25,4 cm. Colección de Joseph Slifka y Sra., Nueva York

BAADER, JOHANNES. Alemán, 1876-1955

El autor en su casa (aprox. 1920). Fotografías pegadas a páginas de libro, 21,0 × 14,6 cm. Fondo Abby Aldrich Rockefeller, 1937

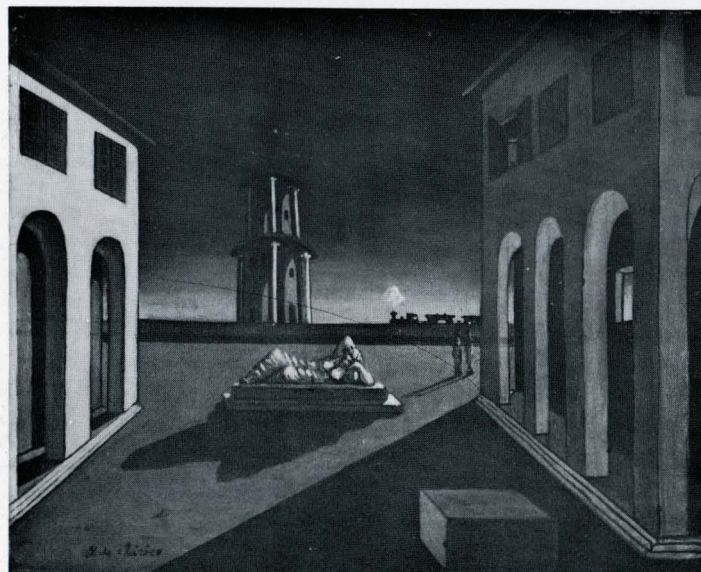
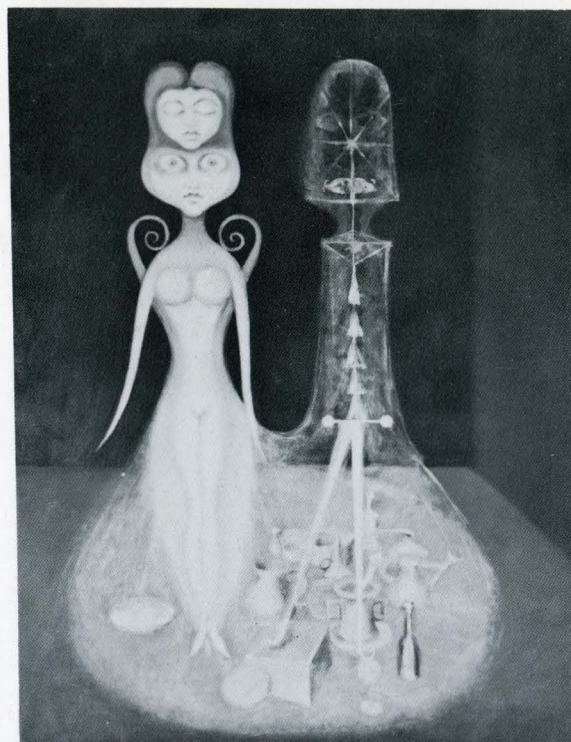
BAARGELD, J. T. (ALFRED GRUNEWALD). Alemán, 1894-1927

El ojo humano y un pez, el último petrificado. 1920. Pluma y tinta con "collage", 31,1 × 23,8 cm. Adquisición, 1937

BELLMER, HANS. Alemán, nacido en Polonia en 1902. Vive en Francia desde 1938

La muñeca (1936, vaciado en 1965). Aluminio pintado, 48,5 × 26,9 × 37,6 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

derecha VICTOR BRAUNER. *Desnudo y naturaleza muerta espectral (La vida interior)*. 1939
 abajo GIORGIO DE CHIRICO. *Piazza d'Italia*. aprox. 1917



BRAUNER, VICTOR. Rumano, 1903-1966. Vivió en París desde 1930

Desnudo y naturaleza muerta espectral (La vida interior). (1939). Oleo sobre tela, 91,7 × 72,6 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

BRETON, ANDRÉ. Francés, 1896-1966. Vivió en los Estados Unidos de 1941 a 1946.

Calcomanía (1935). Gouache, 25,3 × 32,3 cm, irregular. Fondo Kay Sage Tanguy, 1969

CADAVERES EXQUISITOS

Figura (1926-27). Dibujo en colaboración de (de arriba a abajo) Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise y Man Ray. Tinta, lápiz y creyón de color, 36,2 × 22,9 cm. Adquisición, 1935

Paisaje (aprox. 1933). Dibujo en colaboración de Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara y Greta Knutsen. Tiza de color sobre papel negro, 24,2 × 31,8 cm. Adquisición, 1937

Figuras (1935). "Collage" en colaboración de Esteban Francés, Remedios Lissarraga, Oscar Domínguez y Marcel Jean. Papel pegado sobre papel marrón, 27,6 × 20,8 cm. Fondo F. H. Hirschland, 1969

DE CHIRICO, GIORGIO. Italiano, nacido en Grecia en 1888. Trabajó en París de 1911 a 1915 y de 1925 a 1939. Vive en Roma

Naturaleza muerta evangélica. 1916. Oleo sobre tela, 80,5 × 71,4 cm., irregular. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

Piazza d'Italia (aprox. 1917). Oleo sobre tela, 40,0 × 50,0 cm. Colección de José Luis y Beatriz Plaza, Caracas.

DALÍ, SALVADOR. Español, nació en 1904. Trabajó en París de 1929 a 1939; viajó a Nueva York en 1934. Vive en España y en Nueva York

Placeres iluminados (1929). Oleo y "collage" sobre cartón, 23,8 × 34,7 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

Frontispicio para el *Segundo manifiesto surrealista* (1930). Pluma, tinta y acuarela, 30,5 × 26,9 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

Nota: Reproducida en *pochoir* por Jacomet como frontispicio para una edición limitada de 60 ejemplares del *Second manifeste du Surréalisme* de André Breton, publicado por el "Club des Soixante", París, Ediciones Kra, 1930.

Retrato de Gala (1935). Oleo sobre madera, 32,4 × 26,7 cm. Donación de Abby Aldrich Rockefeller, 1937

DELVAUX, PAUL. Belga, nació en 1897

El encuentro (1938). Oleo sobre tela, 90,5 × 120,5 cm. Legado de Kay Sage Tanguy, 1963

DUCHAMP, MARCEL (alias Henri Robert, alias Rose Sélavy). Ciudadano norteamericano, nacido en Francia, 1887-1968. Vivió en Francia y Estados Unidos

Rueda de bicicleta (1913, original; esta tercera versión, 1951). Ensamble: rueda de metal, 63,8 cm de diámetro, montada sobre un banquillo de madera pintada, 60,2 cm; altura total 128,3 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

¿Por qué no estornudar Rose Sélavy? (1921, original; esta tercera versión, 1964). "Ready-made", hecho de partes encontradas: jaula de metal pintado, 151 cubos de mármol, termómetro y jibión; jaula 12,3 × 22,1 × 16,0 cm. Donación de la Galería Schwarz, Milán, 1964

Caja en una valija (edición original 1941-1942; ésta, 1955-1968). Caja que contiene setenta y cuatro reproducciones de obras de Duchamp reducidas a la escala de la caja. Dentro de una valija de cuero rojo de 41,0 × 38,0 × 10,0 cm. Donación del artista, 1968

Nota: La primera edición de veinte ejemplares incluye una reproducción adicional coloreada a mano, publicada en Nueva York, 1941-1942. Posteriormente se hicieron varias ediciones, pero el número total de "cajas" no excede de 300

"Toque, por favor". 1947. Espuma de goma moldeada sobre terciopelo, montada sobre cartón, 24,1 × 21,5 cm. *Nota:* Cubierta para *Le Surréalisme* en 1947, catálogo de la *Exposition internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, París, 1947. Número 691 de una edición de 999

ERNST, MAX. Francés, nacido en Alemania, 1891. Se radicó en Francia en 1922 y en Estados Unidos entre 1941 y 1950. Vive en Francia

Trofeo, hipertrofiado (1919, Colonia). Grabado fotomecánico técnico realizado con planchas de imprenta ensambladas, modificado con pluma y tinta, 35,2 × 18,1 cm. Donación de Tristan Tzara, 1937

Aquí está todo flotando todavía. Fatagaga: La tercera pintura gasométrica (1920). Grabados fotomecánicos pegados y lápiz, 10,5 × 12,4 cm. Adquisición, 1937

Nota: Ernst, Arp y Baargeld colaboraron en una serie de "collages" que identificaron como *Fatagaga*:

FABrication de TABeaux GARantis GAZométriques (Fabricación de pinturas garantizadas como gasométricas). Sólo el título pertenece a Arp

El caballo, está enfermo (1920, Colonia. "Collage", Lápiz y tinta, 14,6 × 21,6 cm. Adquisición, 1935

Mujer, viejo y flor (1923-1924, París). Oleo sobre tela, 96,5 × 130,2 cm. Adquisición, 1937

Origen del péndulo de Histoire naturelle, una carpeta de treinta y cuatro reproducciones en colotipo de "frottages" realizados en lápiz, publicado en París, Editions Jeanne Bucher, 1926; 43,2 × 26,4 cm. Donación de James Thrall Soby, 1926

Bosque y sol (1926, París). Oleo sobre tela, 73,0 × 92,0 cm. Adquisición, 1935

Pájaros sobre el bosque (1929, París). Oleo sobre tela, 80,6 × 64,1 cm. Legado de Katherine S. Dreier, 1953

Lop-Lop presenta a los miembros del grupo surrealista (1931, París). Fotografías pegadas y lápiz, 50,2 × 33,6 cm. Adquisición, 1935

Napoleón en la espesura (1941, París y Santa Mónica, California). Oleo sobre tela, 46,3 × 38,1 cm. Adquirido por intercambio, 1942

El rey jugando con la reina. 1944, vaciado 1954. Bronce, 97,8 × 47,7 × 52,1 cm. Donación de Dominique y John de Menil, 1955

GIACOMETTI, ALBERTO. Suizo, 1901-1966. Vivió en París

Mujer con la garganta cortada. 1932, vaciado en 1949. Bronce, 87,6 cm. de largo. Adquisición, 1949

GORKY, ARSHILE (VOSDANEG MANOOG ADOIAN). Ciudadano norteamericano, nacido en Armenia turca, 1904-1948. Vivió en Estados Unidos desde 1920

Ruta de la buena esperanza, II (Pastoral). 1945. Oleo sobre tela, 64,7 × 82,7 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

MAX ERNST. *Lop-Lop presenta a los miembros del grupo surrealista*. 1931



arriba MAN RAY. *Regalo*. Versión de aprox. 1958; original, 1921

abajo ANDRE MASSON. *Meditación sobre una hoja de roble*. 1942

página opuesta YVES TANGUY. *Despacio hacia el norte*. 1942



Estudio para *Suma*. 1946. Lápiz y tiza de color sobre papel, 47,0 × 61,8 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

Sin título. 1947. Lápiz y pastel, 51,4 × 48,5 cm. Colección del International Council of The Museum of Modern Art, Nueva York

HAYTER, STANLEY WILLIAM. Inglés, nació en 1901. Trabajó en París de 1926 a 1939, en Estados Unidos de 1939 a 1950 y después en París. Vive en Londres

Combate (1936). Grabado y aguatinata de barniz blando, 40,0 × 49,3 cm. Donación anónima, 1941

HÖCH, HANNAH. Alemana, nació en 1889.

Bailarina India (de un Museo Etnográfico) (1930). "Collage" sobre papel verde, 25,7 × 22,4 cm. Fondo Frances Keech, 1964

JEAN, MARCEL. Francés, nació en 1900

Sin título (*Calcomanía*). 1936. Gouache, 24,9 × 32,5 cm, irregular. Fondo Saidie A. May, 1969

KIESLER, FREDERICK J. Ciudadano norteamericano, nacido en Austria, 1890-1965

Homenaje a Tanguy - Tres - Plano - Plano (t). (1947). Gouache, lavado, pincel, pluma y tinta, 37,5 × 50,4 cm. Legado de Kay Sage Tanguy, 1965

Nota: Plano para una construcción realizada por Tanguy para la *Exposition internationale du Surréalisme*, Galerie Maeght, París, 1947

LAM, WIFREDO. Cubano, nació en 1902. Vive en Italia

Idolo (1944). Oleo sobre tela, 156,0 × 126,0 cm. Colección Dr. Carlos Raúl Villanueva y Sra., Caracas
Nupcias químicas (1944). Oleo y carboncillo sobre tela, 156,3 × 126,3 cm. Préstamo anónimo

MAGRITTE, RENÉ. Belga, 1898-1967

El palacio de las cortinas, III (1928-1929). Oleo sobre tela, 81,2 × 116,4 cm. Colección de Sidney y Harriet Janis, 1967

Retrato (1935). Oleo sobre tela, 73,3 × 50,2 cm. Donación de Kay Sage Tanguy, 1956

MAN RAY. Ciudadano norteamericano, nació en 1890. Vive en París

El enigma de Isidore Ducasse (1920, original; ésta, 1967). Tela y sogá sobre una máquina de coser, 40,5 × 47,4 × 29,4 cm. Colección de estudio de The Museum of Modern Art, Nueva York

Regalo (1921, original; ésta, aprox. 1958). Plancha pintada, tachas de metal, 15,3 × 9,0 × 11,4 cm. Fondo James Thrall Soby, 1966

El violín de Ingres. (1924). Fotografía modificada, 38,1 × 29,2 cm. Colección de Arne Ekstrom, Nueva York

Rayografía (1923). Fotograma, 29,3 × 23,2 cm. Donación de James Thrall Soby, 1941

MASSON, ANDRÉ. Francés, nació en 1896. Trabajó en Estados Unidos de 1941 a 1946. Vive en Francia

Soles furiosos (1925). Pluma y tinta, 42,2 × 31,8 cm. Adquisición, 1935

Batalla entre un pájaro y un pez (1927). Oleo sobre tela, 100,0 × 65,2 cm. Donación de Richard L. Feigen, 1963

Meditación sobre una hoja de roble. 1942. Témpera, pastel y arena sobre tela, 101,6 × 88,8 cm. Donado anónimamente, 1950

MATTA (ROBERTO ANTONIO SEBASTIÁN MATTA ECHAURREN). Chileno, nació en 1912. Trabajó en los Estados Unidos de 1939 a 1948, después en Francia. Vive en Italia

Desnudo sin fin (1938). Lápiz y creyón de color, 32,4 × 49,5 cm. Legado de Katherine S. Dreier, 1953

Cóndores y carroña (1941). Lápiz y creyón de color, 58,4 × 73,7 cm. Fondo Inter-Americano, 1942

Escuchen a lo vivo (1941). Oleo sobre tela, 74,9 × 94,9 cm. Fondo Inter-Americano, 1942

Príncipe de la sangre (1943). Oleo sobre tela, tríptico 76,2 × 182,9 cm. Cortesía de Pierre Matisse Gallery, Nueva York

MIRÓ, JOAN. Español, nació en 1893. Trabajó en París de 1919 a 1940. Vive en Palma de Mallorca

Persona apedreando a un pájaro. 1926. Oleo sobre tela, 73,7 × 92,1 cm. Adquisición, 1937

Estatua (1926). Lápiz conté sobre papel ocre, 62,3 × 47,6 cm. Adquisición, 1936

Retrato de una dama en 1820 (1929). Oleo sobre tela, 116,2 × 89,2 cm. Adquisición, 1939

Objeto (1931). Ensamble: madera pintada, acero, hilo, hueso y una cuenta, 40,0 cm. de altura, incluyendo la base. Donación de Harold X. Weinstein y Sra., 1961

Cabeza de mujer (1939). Oleo sobre arpillera, 67,0 × 46,0 cm. Colección Milada S. Neumann, Caracas

PICABIA, FRANCIS. Francés, 1879-1953

Sin título (aprox. 1919). Acuarela, pluma y tinta, 37,9 × 25,2 cm. Préstamo a perpetuidad de la Colección de Joan y Lester Avnet, 1970

Movimiento Dada, gráfico (1919). Pluma y tinta, 51,1 × 36,2 cm. Adquisición, 1937

PICASSO, PABLO. Español, nació en 1881. Vive en Francia desde 1904

Bañista y cabina (1928). Oleo sobre tela, área pintada: 21,5 × 15,8 cm. Fondo Hillman Periodicals, 1955

Bañista sentada (1930). Oleo sobre tela, 163,2 × 129,5 cm. Fondo Señora de Simon Guggenheim, 1950

Dos figuras en la playa. Julio 28, 1933. Pluma y tinta, 40 × 50,8 cm. Adquisición, 1939

Aire grandioso (1936). Con un poema de Paul Eluard. Aguafuerte, 41,8 × 31,8 cm. Fondo A. Conger Goodyear, 1948

SCHWITTERS, KURT. Inglés, nacido en Alemania, 1887-1948

Lámparas nocturnas. 1920. "Collage", 15,9 × 12,1 cm. Cortesía de la Sidney Janis Gallery, Nueva York

Bordeaux. 1926. "Collage", 16,5 × 12,7 cm. Cortesía de la Sidney Janis Gallery, Nueva York

TANGUY, YVES. Ciudadano norteamericano, nacido en París, 1900-1955

¡Mamá, papá está berido! (1927). Oleo sobre tela, 92,1 × 73,0 cm. Adquisición, 1936

Sin título (1931). Gouache, 11,4 × 29,2 cm. Adquisición, 1935

Carta a Paul Eluard (1933). Pluma, tinta y lápiz, 26,4 × 19,0 cm. Adquisición, 1966

Calcomanía (1936). Gouache y pincel, 32,3 × 50,0 cm. Adquisición, 1969

Despacio hacia el norte (1942). Oleo sobre tela, 106,7 × 91,4 cm. Donación de Philip Johnson, 1943

