

Papeles Surrealistas

Dibujos y pinturas del surrealismo
en las Colecciones del MNBA



Papeles Surrealistas

Dibujos y pinturas del surrealismo
en las Colecciones del MNBA

Foto portada:
René Magritte
La race blanche
Sin fecha
Tinta sobre papel
12 x 10 cm
Adquirido a Braulio Arenas en 1979
Registro SUR n° 4172



Introducción

Roberto Farriol Gispert

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Con *Papeles Surrealistas* el Museo Nacional de Bellas Artes inicia su año 2013 con la primera exposición temporal de su colección, en el marco de una de sus nuevas líneas curatoriales que ponen el acento en el valor de su colección por medio de la entrega de nuevos contenidos, vale decir, exhibiciones de sus obras respaldadas con un consistente trabajo de investigación. Los resultados de dichas investigaciones son ofrecidas bajo el formato de este catálogo gratuito, donde se ha intentado cubrir toda una generación de artistas, proporcionando un resumido y didáctico trabajo biográfico y artístico de cada artista y su obra. En consecuencia, este catálogo tiene por objetivo facilitar la apreciación de las obras y la documentación, pero también mejorar la comprensión de estas a través de los hallazgos realizados por la curadora e investigadoras del Museo Nacional de Bellas Artes.

Por consiguiente, esta publicación, respondiendo a la exposición de las obras e importante documentación, reúne un conjunto de artistas nacionales e internacionales vinculados con la escena surrealista de ese entonces, donde el papel, como soporte común en la mayoría de las obras exhibidas, es usado como vehículo de producción y de conocimiento en el arte y la literatura. Es por ello que, a través de esta exposición, se exponen obras en papel de destacados artistas nacionales y extranjeros todos. Desde diferentes modalidades plásticas o formales, todos tienen su vinculación con la corriente surrealista desde el campo de la literatura y de las artes visuales, cuyo eje en Chile es el grupo *Mandrágora*.

Todo este cruce de disciplinas está acompañado de una trama relacional de afectos y amistades. Es así como, artistas nacionales como Braulio Arenas o Jorge Cáceres, o en el ámbito internacional como Hans Arp o René Magritte, conforman parte de un vasto tejido de influencias y permeabilidades conceptuales que enriquecen el imaginario de estos y otros autores.

Finalmente, el resultado de este esfuerzo, gracias a la colaboración de la Biblioteca Nacional, nos permite exhibir piezas importantes de nuestra colección y de la Biblioteca Nacional, ampliando el conocimiento sobre estas y fortaleciendo la cooperación entre nuestras instituciones, como el gran vehículo generador de la riqueza cultural en nuestro país.

Artículo de prensa sobre la *Exposición Internacional Surrealista* organizada por Jorge Cáceres y Braulio Arenas en Galería Dédalo (Santiago, Chile) el año 1948. Documento tomado del sitio web www.andrebretton.fr

Laberinto, amor y surrealismo

\$ 5 la entrada a una Exposición: Lanchas, Maniqués y tres Carabineros

HOY CUMPLE una semana de exhibición y entra a su segunda etapa la *Exposición Internacional Surrealista* que se inauguró el martes pasado en la Sala Dédalo, a cinco pesos la entrada, y ante una numerosa e inagradada concurrencia y bajo la vigilancia de tres carabineros que controlaron el gentío que entraba y salía. Miradores 431. Los comentarios relampaguearon. La exposición fue organizada por Braulio Arenas y Jorge Cáceres, "bajo el signo del amor" y con dirección de Roberto Matta, Bonaventura (BONILLA 708), quien fue, hasta hace poco, uno de los grandes del Surrealismo, pero se ha apartado de esta tendencia porque, según él, "estaba perdiéndose demasiado académica". Matta aceptó, sin embargo, figurar en esta Exposición.

MANIQUES Y LABERINTO

La exposición se compone de 60 cuadros y poemas de 30 comitados surrealistas internacionales, entre los que destacan André Bretón, casado con la poeta compatriota Elisa Bindhoff, y otros mundos del movimiento: Salvador Dalí; Valentina Hugo (nieta de Víctor Hugo); André Curjel; André Masson; René Magritte, Kurt Seligman y Hans Arp. Los nacimientos están representados por Arenas, Cáceres, Matta y Dominguez. Los cuadros se fueron cogidos para la Exposición a Cáceres durante su reciente viaje a París. El Sr. Santiago Jattin, un decorador típicamente surrealista, ideado por Matta, con un aparente laberinto, que simboliza el signo de "Dédalo", y con maniqués desnudas y pintadas de negro, rodeo con animales de juguete, muñecos decapitados, jaulas con lanchas sintéticas y sillas dispuestas con cubiertos para invitados no asistentes a un festín imaginario al término del cual aguarda, promisorio, una maniquí desnuda y el rostro cubierto únicamente con un antifaz que, como todos los demás objetos de la decoración, fue proporcionada por la Ville de Nice. Esta maniquí, desde haber sido una modelo viva, pero a última hora, la elegida se arrepintió. En cuanto a las lanchas, la idea primitiva de llenar una red con animales vivos fue desechada por temor a que el público femenino se encaramara a los muebles que estu-

PROMISORIA— Una maniquí desnuda, cubierta únicamente con un antifaz, aguarda al laberinto extremo de un túnel, al que se llega a través de varias sillas ubicadas con sus respectivos cubiertos, para un imaginario lance amoroso y en medio de cintas tendidas como redes en forma de ella. Al parecer, simboliza a Eva y el amor, pero cada cual puede darle la interpretación que le plazca.

JATLAS Y AFFICHES— He aquí la vitrina que invita a entrar a la *Exposición Internacional Surrealista* (pagando por adelantado cinco pesos por la entrada). En ella hay afiches y una jaula con conejillos de indias sintéticos. Los afiches y libros son igual que los títulos de los cuadros en francés, que es el idioma oficial del surrealismo. Su líder máximo es André Bretón, casado con la chilena Elisa Bindhoff.

CADAVRES EXQUISITOS— Esta es una de las terminologías predictas del Surrealismo, y ella aparece con frecuencia en poemas y cuadros. Está también simbolizada en este libro, en una de cuyas páginas está suspendido un muñeco decapitado y un candado que le cierra los órganos fundamentales.

EXPOSICION SURREALISTA

Braulio ARENAS

JORGE Cáceres

Objetos

Collages

Dibujos



ARENAS *La Naturaleza de la Naturaleza*

SANTIAGO DE CHILE

Biblioteca Nacional

22-31 Diciembre (12-30 horas)

1941

Escrituras sobre un fantasma

Soledad Novoa Donoso

CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Portada del catálogo de la Exposición Surrealista organizada por Jorge Cáceres y Braulio Arenas en la Biblioteca Nacional, Santiago diciembre 1941.

*El surrealismo nació de una fe incondicional
en el genio de la juventud
André Breton¹*

*He vuelto a abrir otra vez este conmovedor cajón de la juventud,
que ya creía cerrado en forma definitiva,
he vuelto a sacar estos papeles surrealistas
que constituyeron el tesoro viviente de mi triste vida,
estas actas que dan el testimonio
de sus sesiones permanentes
Braulio Arenas²*



De izquierda a derecha: Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y desconocido. Col. María Graciela Arenas Pizarro.

I. Dadaísmo ... Surrealismo...

Históricamente está reconocida la línea de conexión que puede establecerse entre dos momentos -marcados por las dos Guerras Mundiales- y que darían origen a dos movimientos singulares en la producción artística occidental del siglo XX. Para la mayoría de los autores la muerte de Dadá³ habría marcado el punto de origen de una poética que si bien establecía puntos de contacto, tenía otras características que la perfilarían como un movimiento distinto. Para algunos de estos autores también, es más fácil establecer la partida de nacimiento del Surrealismo como movimiento (*Primer manifiesto del surrealismo*, publicado por André Breton en París el año 1924) que su fecha de expiración, ya que en los años sucesivos es posible detectar ciertas influencias o ciertas acciones que es dable relacionar con la poética de liberación que

el surrealismo propugnaba; así, se señala la relación con la pintura de acción (como gesto liberador del inconsciente), e incluso la aparición, en los muros del París del 68 de lemas como “la imaginación al poder”⁴.

Aunque las dataciones, sus borraduras y reacomodos permitan libremente una serie de variantes e interpretaciones, movimientos como el dadaísmo, el surrealismo y otros productos de la llamada vanguardia de principios del siglo XX no pueden sino referir y estar signados por la caída de la racionalidad occidental instalada como parte de su proyecto de modernidad, caída determinada irrefutablemente por las dos guerras que sacudieron a Europa y gran parte del mundo en apenas tres décadas.

Por su parte, esta investigación, esta exposición y estos textos, se fundamentan en la necesidad epistemológica de considerar históricamente el surrealismo como movimiento - particularmente cuando intentamos buscar sus vínculos o desarrollos en Chile-, movimiento fundado en la rebelión y la libertad frente a una sociedad

1 Conferencia pronunciada en la Universidad de Yale, EEUU, otoño boreal de 1942.

2 *Actas surrealistas*, Editorial Nascimento, Santiago 1974 (Prólogo p. 14).

3 Proclamada por el mismo Tristán Tzara en París el año 1922 a través de una oración fúnebre de Dadá.

4 “Todo el poder a La Mandrágora” habían exigido los chilenos algunas décadas antes.

emergida de la Guerra, constrictora, castrante, moralizante y sumida en la idea de un falso progreso, promesa de una modernidad jamás cumplida a cabalidad como lo demostrarían las dos Guerras en Europa.

Es por ello que las características fundamentales del surrealismo serían la voluntad de liberación del inconsciente con el fin de liberar al ser humano; su proximidad



1. De izquierda a derecha: Enrique Rosenblatt, no identificado, Braulio Arenas. Buenos Aires, Argentina, 1944.
Col. María Graciela Arenas Pizarro.

2. Cédula de Identidad de Braulio Arenas. Detalle.
Col. María Graciela Arenas Pizarro.

al marxismo, como voluntad de liberación social⁵; el automatismo psíquico como método y operatoria, junto al azar, lo imprevisto, lo lúdico, lo irónico, encarnado en cada una de sus acciones y propuestas. Aunque, como señalábamos, la partida de nacimiento *oficial* está datada en 1924, en 1917 Guillaume Apollinaire publicó *La teta de Tiresias* y utilizó el concepto *surrealismo* para referirse a una forma particular de ver la realidad ante la imposibilidad de utilizar algún otro existente, calificando a su obra como *drama surrealista* al momento de su estreno. Intentando una definición, Apollinaire señalaba que “cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así, hizo surrealismo sin saberlo”.

Por nuestra parte, a 100 años del nacimiento de Braulio Arenas, a 75 años de la aparición del Grupo Mandrágora y a casi 90 años de la aparición del Primer manifiesto del Surrealismo publicado por André Breton en París, la pregunta que nos ronda es: hubo surrealismo en el campo de las artes visuales en Chile?

Para algunos/as esta pregunta podría parecer innecesaria, fútil, superficial incluso. Sin embargo, a nuestro juicio ella cobra actualidad a la luz de la exposición *Papeles Surrealistas* que se desarrolla en la Sala Chile del MNBA.

El origen de esta exposición se remonta a un préstamo de los dibujos y grabados que el escritor Braulio Arenas realizara al Museo en los años 1970-1971 con el fin de que se organizara una exposición. Aunque aquella exposición, tal como seguramente la pensaba Arenas, no llegó a concretarse, los dibujos entregados por el poeta fueron adquiridos con posterioridad por el MNBA para formar parte de sus Colecciones.

En una carta fechada el año 1978⁶, Arenas se refiere a estas obras como un grupo de dibujos y grabados sobre papel cuyo mayor valor es de tipo sentimental y personal, los que habrían sido regalados por sus autores y autoras tras una exhibición organizada por el Grupo Mandrágora en la Galería Dédalo el año 1948. A tal punto, Arenas enfatiza que “ninguna de estas **obras documentales** [...] tiene un valor material apreciable, y hasta me atrevería a asegurar que carecen de toda tasación comercial, pero sí contienen un importante valor emocional para mí, por cuanto **me recuerdan una fase de mi actividad intelectual**”⁷.

5 Cabe recordar que en 1929 André Breton publica su Segundo Manifiesto del Surrealismo, en el que plantea la conjunción de la rebelión moral que supondría el psicoanálisis freudiano al liberar el inconsciente y la rebelión social propuesta por Marx.

A pesar de lo señalado por Arenas en aquella ocasión, hoy es posible afirmar que este conjunto posee un valor estético, documental e histórico que nos permite enunciar algunas hipótesis sobre el desarrollo del surrealismo en Chile, así como la estrecha vinculación que mantuvieron los artistas de *Mandrágora* con el surrealismo internacional.

La primera de ellas, como ya lo deslizábamos en párrafos anteriores, es la necesidad de comprender el desarrollo del surrealismo en Chile en un tiempo histórico acotado, inserto en los requerimientos de la vanguardia moderna, y por tanto, hijo de su tiempo. Compartimos la reflexión de Octavio Paz respecto a que “el surrealismo no fue, en el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un *movimiento* marcado por el siglo y que, simultáneamente, marcó al siglo”⁸. Por su parte, Stefan Baciú al entrevistar al pintor Jacques Hérold -uno de los artistas surrealistas más activos y de mayor intercambio con América Latina- pregunta en 1972 “¿No cree Ud. que hoy día la palabra “Surrealismo” se usa de manera exagerada, casi siempre sin saber lo que ella significa -y de esta manera muchas cosas que no lo son, se llaman “surrealistas”? Sí, cómo no! -responde Hérold- Se habla demasiado y de manera sumamente fácil del Surrealismo, ahora cuando el Surrealismo como grupo o comportamiento de un núcleo está terminado”⁹.

En esta línea, podemos recordar que, aunque Enrique Gómez Correa fuese definido como “surrealista de tiempo entero”, él mismo señaló que los “años públicos de Mandrágora” se desarrollaron entre 1938 y 1952, capítulo que de algún modo se cerraría con la publicación de *El AGC de La Mandrágora* (1957)¹⁰.



Retrato de Jorge Cáceres. Sin fecha.

Siguiendo las ideas anteriores podemos enunciar como segunda hipótesis de la muestra que en Chile no hubo pintores o artistas visuales que conformaran un grupo o núcleo surrealista. De este modo, la más importante *Exposición Internacional Surrealista*, realizada en Galería Dédalo el año 1948 y organizada por Arenas y Jorge Cáceres exhibió una serie de obras, fundamentalmente sobre papel, provenientes de las/os artistas que conformaban el surrealismo francés, a cuyo centro de operaciones, París, había viajado Jorge Cáceres logrando contar con algunas de las obras expuestas gracias a sus gestiones. De esta manera, en aquella muestra, salvo Matta, que se encontraba en el país y que ayudó a organizar la exposición, de los artistas chilenos sólo contamos con dibujos y collages de los propios Arenas y Cáceres.

Pese a lo anterior, podemos mencionar que hay importantes figuras nacidas en Chile de algún modo vinculadas al surrealismo internacional, como Matta y Haroldo Donoso, sin embargo, ambos desarrollan su actividad artística en el extranjero.

Cabe precisar que en la pintura surrealista se pueden identificar dos *estilos*, una vertiente abstracta que podríamos asociar en mayor medida a la liberación del inconsciente bajo la idea del acto automático que suprime el juicio y sólo se vuelca en el gesto, y la pintura ilusionista, de un realismo exacerbado que se entendería como la imagen pictórica de los sueños. Por su parte, tanto Matta como Donoso se desplazan en terrenos movedizos entre ambas posiciones, ya que desarrollan una iconografía particular en la que, junto a las “representaciones” del inconsciente en sus *inscapes*, Matta introduce una serie de personajes y acciones más o menos reconocibles, y Donoso introduce una visualidad a veces reconociblemente figurativa, otras, derivada de lo orgánico más o menos informe.

7 El subrayado es nuestro.

8 Octavio Paz, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladerías” en Baciú, Stefan *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979 (p. 10).

9 Baciú op cit p.75.

10 Baciú, Ibíd. p. 26.

II. Un recital poético y tres exposiciones

Como hemos visto, hablar de surrealismo en Chile nos remite indefectiblemente al campo de la literatura, de ahí nuestra hipótesis de que en Chile no existió un movimiento surrealista pictórico, sino que más bien se trató de poetas que en los años 30 - 50 del siglo XX utilizaron algunos procedimientos visuales, tales como el dibujo automático y el collage para experimentar un lenguaje complementario a su escritura poética, que a su vez les permitiera ilustrar sus publicaciones (libros y revistas) en un intercambio fecundo con el surrealismo francés y belga en sus vertientes poética y pictórica.

Junto a ello, cabe destacar que es en Chile donde se habría publicado la primera versión en español del Manifiesto del surrealismo - escrito y publicado en París por



Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Enrique Rosentblatt probablemente en la exposición *Soirée Surréaliste* (Velada Surrealista) realizada en la Galería Rosenblatt en 1943, organizada por el Grupo Mandrágora. Col. María Graciela Arenas Pizarro.

André Breton en 1924 bajo la indicación “poisson soluble”¹¹-, traducida por la artista Sara Malvar (cuyo seudónimo Rina Fer *-rien a faire*¹²- daba cabal cuenta de la relación de un cierto grupo de artistas con la situación chilena del momento) e incluida en las Notas de Arte editadas por Jean Emar en el Diario La Nación con fecha 23 de marzo de 1925, trece años antes de la aparición de Mandrágora.

Hemos visto también que el núcleo surrealista chileno -el Grupo Mandrágora-, es reconocido internacionalmente como el más potente de América Latina¹³.

En este marco, nos referiremos a continuación a las importantes exposiciones organizadas por Mandrágora -principalmente Braulio Arenas y Jorge Cáceres¹⁴.

Aunque la historia de Mandrágora comenzó a escribirse en la ciudad de Talca a principios de los años 1930, su aparición pública tuvo lugar el 18 de julio de 1938 con un recital poético en la Casa Central de la Universidad de Chile en el que participaron Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa; en diciembre de ese mismo año, publicaron el n° 1 de la Revista Mandrágora, con textos de Arenas, Huidobro, Alfred Jarry, Jorge Cáceres, Cid, Gómez Correa, Jerónimo Cardan y Hölderlin.

Braulio Arenas calificó este acto como una especie de bautismo, y describió a la revista como “algo así como unas hojas volantes de trajinante vida”¹⁵.

11 En un juego de palabras y significados, Breton utiliza la palabra *poisson* (pez) fonéticamente similar a *poison* (veneno).

12 Nada que hacer, en francés.

13 Jacques Hérold, señala, refiriéndose a Mandrágora, “Creo que en Latinoamérica los surrealistas chilenos han tenido la actividad más evidente y más próxima a nuestros sentimientos, la más próxima a nuestro corazón.” (p. 71) Por su parte, el artículo de Octavio Paz Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías contenido en la misma publicación, en el que comenta la Antología de la poesía surrealista latinoamericana de Baciú, publicada en México el año 1974 recoge la siguiente cita: “La salida del grupo chileno, dice Baciú, ‘hace pensar en David y Goliat. 1938 representa el auge del nazi-fascismo, las maniobras de Stalin y la subida al poder de Franco. Desde el grito dadaísta durante la guerra en Zurich, en 1916, ningún otro movimiento de renovación se hizo sentir en momentos tan críticos’. La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar -continúa Paz en ese artículo-; no sólo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda” (Baciú, op. cit. p.12).



Maniquí con versos del poema L'Union Libre de André Breton, en la Exposición Internacional Surrealista organizada por Jorge Cáceres y Braulio Arenas, Galería Dédalo (Santiago, Chile) 1948.



Aspecto del montaje de la Exposición Internacional Surrealista, Galería Dédalo (Santiago, Chile) 1948.

La revista siguió publicándose de manera irregular, y los integrantes de Mandrágora comenzaron a experimentar no sólo con la poesía sino también con ejercicios visuales totalmente adoptados por la práctica surrealista, el dibujo y el collage. Paralelamente, comenzaron a tomar contacto con los artistas que conformaban el núcleo surrealista francés, lo que se traduciría en un creciente trabajo de intercambio epistolar y artístico.

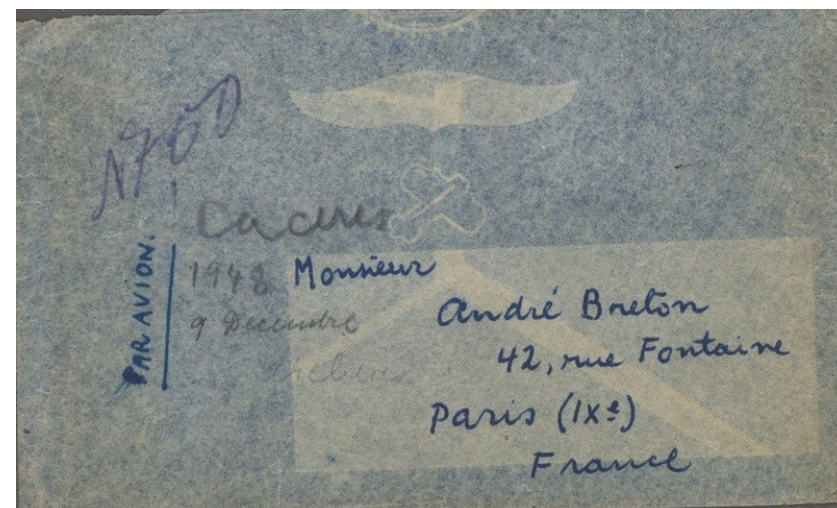
Durante los años 1930, particularmente en América Latina, se desata una controversia respecto al rol del arte y el artista a la luz de la militancia comunista de muchos de ellos, la llegada de Stalin al poder en la Unión Soviética y la articulación de los respectivos Frentes Populares, que cobran importancia y poder político, llegando incluso a instalar a sus candidatos en la Presidencia de algunas repúblicas.

En este contexto, el año 1938 sería un año singular: mientras se produce la llamada matanza del Seguro Obrero en Santiago, y un recital poético en la Casa Central de la Universidad de Chile da a conocer públicamente al Grupo Mandrágora, se realiza la Exposición Internacional del Surrealismo en París y Breton viaja a México para encontrarse con León Trotsky.

Junto a Diego Rivera y Trotsky, Breton escribe el llamado *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, texto que abandona la operatoria surrealista en su escritura para asumir un tono manifestario y denunciante de las amenazas vividas por la actual civilización; en él se emiten juicios condenatorios tanto contra el fascismo hitleriano como contra “el período de furiosa reacción” por la que atraviesa en ese momento la URSS, la que “no representa el comunismo sino su enemigo más péfido y peligroso”. Asimismo, llama a los artistas a unirse para “servir a la revolución con los métodos del arte”, creando la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente FIARI y repudiando todo tipo de totalitarismo, de Hitler a Stalin.

Con la Guerra Civil española en pleno desarrollo, y el estallido de la Segunda Guerra

14 Dicho lo anterior, no es posible pasar por alto el artículo crítico publicado por Enrique Lihn (El surrealismo en Chile) en la revista Nueva Atenea n° 423, 1970, publicada por la Universidad de Concepción, en el que señala que “este lenguaje no respondía para nada en Chile al discurso histórico de los años 38, aunque en otro plano, solicite una explicación sociológica determinada. En la perspectiva histórica, ideológica y política abierta por el acceso al poder del Frente Popular, debió pesar tan poco como la realidad que desalojaba, por decirlo así, parodiando al “capitán indiscutible” del grupo Mandrágora, el poeta Braulio Arenas”.



Carta de Jorge Cáceres a André Breton con un breve relato de la inauguración de la Exposición Internacional del Surrealismo en Galería Dédalo, Santiago 1948.

Mundial ad portas, no es difícil imaginar las contradicciones, cuestionamientos y asaltos críticos y autocríticos vividos por los artistas del período, quienes oscilan entre el llamado a la defensa de un *arte puro* o de un “arte revolucionario e independiente” (Rivera, Breton y Trotsky indican que “la tarea suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución”¹⁶).

En 1975, Enrique Gómez-Correa pronuncia una conferencia en la Universidad de Pensilvania titulada *Mi poesía a través del surrealismo y La Mandrágora*¹⁷ en la que, refiriéndose a la década de 1930 y los inicios de Mandrágora, señalaba que “nuestra adhesión a la causa de la República española como asimismo de repudio al fascismo y al estalinismo se manifiestan en forma clara y bien definida. La caída de la República significaba para nosotros, poéticamente hablando, la pérdida de España como sede del idioma español.”

16 Publicado en Schwartz, Jorge, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. México, Fondo de cultura económica, 2006.

Santiago 9 XII 48.

mon cher André :

J'ai le plaisir de vous annoncer que pendant 20 jours de grand succès, notre exposition - vient de finir. Je vous envoie quelques documents pour cette exposition: 2 petites photos et une note très stupide mais amusante parue dans un journal communiste. Le vernissage était quelque chose d'extraordinaire; un public immense se pressait pour entrer dans la galerie avec tant de bruit que la police se montrait inquiète de manière que l'on a placé trois flics dans la rue en face de la galerie.

Matter est ici pour quelques semaines; moi, personnellement, il m'est impossible de vous donner une idée très précise sur ce monsieur; quelques fois il se montre très aimable et très enthousiaste et d'autres il se voit persécuté par vous et nos amis. En tout cas il nous a aidé à construire les ailes et stands. Il va sans dire que le seul tableau que l'on a vendu à l'exposition était de lui (250.000 francs!)

Bien, cher André, je vous ai envoyé par bateau le catalogue de cette exposition.

Est-ce que "la hanche dans l'horloge" est enfin parue? - Donnez mes amitiés à Elina (Croyez-moi toujours reconnaissant pour les services que vous m'avez rendus et pour les très bons instants que j'ai passés à la rue Fontaine, chez vous deux.)

2

Ecrivez-moi, si vous trouvez le temps, quelques mots, ce qui me fera grand plaisir.

Votre ami.

J. Cáceres

P.S. A part les œuvres qui figurent dans le catalogue on a exposé des originaux de Duchamp et môme que l'on nous a prêtés.

On a édité aussi en espagnol "le dialogue" de Sade, que l'on vous enverra. Mes amitiés à Peret, Heisen et à tous les amis.

(J'espère que maintenant l'on aura plus de facilités pour publier les œuvres que vous m'avez données.)

CASILLA 4216
CORREO CENTRAL
SANTIAGO CHILE.

Carta de Jorge Cáceres a André Breton con un breve relato de la inauguración de la Exposición Internacional del Surrealismo en Galería Dédalo, Santiago 1948.

En diciembre de 19 los mandragóricos organizaron su primera *Exposición Surrealista* en la Biblioteca Nacional, exhibiendo objetos, collages y dibujos realizados por Arenas y Cáceres; en su catálogo Gómez Correa explica la relación entre “la poesía negra y el collage”: “El *collage*, por ejemplo, trabajando sobre realidades superpuestas a simple vista incoherentes, además de las estereotipias y de las ideas fijas, denuncia la concretización de ciertos contenidos del pensamiento que hasta el instante no se habían podido coger, y que el hombre *normal* - este otro mito en desgracia- los había ocultado con una hipocresía sin límites.” Por su parte, Braulio Arenas describe las consecuencias de la exposición, encara a aquellos que “en América proclaman la muerte de este movimiento”, establece las relaciones con el surrealismo francés al mencionar la proximidad que sienten con sus máximos representante, y en un tono beligerante defiende la práctica de “algunas experimentaciones surrealistas”, llamando al enfrentamiento “en contra de nuestro medio social y económico”. Finaliza su texto señalando: “Abramos las puertas. Escuchad todos: nuestra lucha ha comenzado. Yo estoy en excelente condición física y mental. Que nuestros enemigos disparen pronto. Que retribuyan nuestra excelente puntería.”

Cabe señalar que uno de los principales enemigos que define algunas de las acciones de La Mandrágora es Pablo Neruda, quien había sido atacado por Arenas en un acto de despedida organizado en la Universidad de Chile a propósito de su nombramiento como Cónsul en México. En aquella ocasión, el año 1940, Arenas interrumpió la lectura de su discurso exigiendo cuentas por las donaciones levantadas por Neruda en beneficio de los exilados españoles, arrebatándole y rompiendo las hojas que éste se aprontaba a leer. El n° 4 de la revista Mandrágora estuvo completamente dedicado a este incidente.

Una nota del diario Las últimas noticias publicado el 25 de diciembre de 1941 celebraba la realización de la *Exposición Surrealista*, y que la Biblioteca Nacional se abriera para estas manifestaciones, calificándola como una muestra exitosa que ha “logrado interesar a un vasto sector y congregar [...] a una notable concurrencia”.

Posteriormente, los mandragóricos organizaron *Soirée Surrealiste* (Velada surrealista) en Galería Rosenblatt (que en realidad correspondía al segundo piso de la mueblería del padre del poeta y siquiatra Enrique Rosenblatt, siendo ésta la primera y única exposición realizada en este espacio). Según una nota de prensa, esta muestra, abierta al público en junio de 1943, habría contado con las obras de Nemesio Antúnez, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Matta, Gabriela Rivadeneira y Erich Schoof.

En el n° 2-3 de la revista Leitmotiv (diciembre 1943), heredera de Mandrágora, aparece una referencia a esta exposición, incluyendo una vista de la misma y anunciando la participación de Arenas, Cáceres, Schoof y Matta. Este número doble -y último- de aquella publicación está ilustrado, entre otras obras, con dos dibujos de Matta (probablemente los exhibidos en aquella ocasión) y contiene los poemas *Los féretros de caza* de Arenas, dedicado “a Roberto Matta”, y *Matta* de Cáceres.

Finalmente, en noviembre y diciembre de 1948 Mandrágora presenta en la Galería Dédalo la más importante Exposición Internacional Surrealista organizada en Chile. En ella se exhibieron dibujos de pequeño formato de los artistas Hans Arp, René Magritte, Toyen, Wifredo Lam, Jacques Hérold, André Masson, Matta, Madelaine Novarina, Victor Brauner, André Breton, Arshile Gorky, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Leonora Carrington, Yves Tanguy, junto a obras de Arenas y Cáceres. Esta muestra fue presentada al más puro estilo surrealista: de acuerdo a algunas fotografías y a descripciones de la misma, las dos salas de la galería fueron intervenidas con diversos objetos como calaveras, huevos, sillas, un maniquí pintado de negro en cuyo cuerpo se había trazado con pintura blanca el poema de Breton *Unión libre*, la ya célebre consigna “se ruega tocar” pintada en un letrero colgando de otro maniquí, y un corredor totalmente cruzado con cuerdas blancos. Aunque ya en el llamado *Salón de Junio*, organizado por el Grupo Montparnasse en 1925 se presentaron trabajos de Picasso, Leger, Marcoussis, Juan Gris y Lipchitz, probablemente sea ésta la primera gran exposición de “arte moderno” de la primera mitad del siglo XX en Chile; la prensa de la época dio cuenta extensamente de ella, y a pesar de algún tipo de crítica negativa, habría congregado a un público numéricamente significativo.

Un artículo de revista Ercilla la presenta destacando “\$5 la entrada a una exposición: lauchas, maniqués y tres carabineros” haciendo alusión al montaje, pero también a la “numerosa e intrigada concurrencia” frente a la cual la fuerza pública intentaba “controlar el gentío que entraba y salía a Miraflores 431”.

Por su parte, en una carta enviada a André Breton el 9 de diciembre de 1948, Jorge Cáceres expresaba su satisfacción por una muestra “de gran éxito”, cuya inauguración había sido extraordinaria, con “un público inmenso que luchaba por ingresar a la galería con tanto ruido que la policía inquieta” había decidido instalar tres hombres frente a la entrada; asimismo, indica que adjuntaba dos pequeñas fotos y el artículo de prensa antes citado, calificándolo como “una nota muy estúpida pero divertida aparecida en un periódico comunista”. En esta carta, Cáceres se refería también a la presencia de Matta (“para mí, personalmente, me es imposible darle una idea muy precisa sobre



De izquierda a derecha: Grupo Mandrágora, probablemente en la Exposición Soirée Surrealista, Galería Rosenblatt, 1943. Desconocido, Enrique Gómez-Correa, Enrique Rosenblatt, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Archivo Luis de Mussy.



Jorge Cáceres con sus obras ca. 1943. Archivo Luis de Mussy.

el señor...”), comentaba que la exposición habría contado con el préstamo de obras de Miró y de Duchamp no consignadas en el catálogo, y que la única obra vendida habría sido una pintura de Matta.

1948 se transforma así en otro año clave; si la *Exposición Internacional Surrealista* se presentaba “bajo el signo del amor”, como reza el texto escrito por Braulio Arenas para el catálogo, coincidiendo con su propia exposición en Galería Dédalo, y con su colaboración para aquella muestra, un Roberto Matta recién reencontrándose con Chile tras su partida definitiva publicaba en la revista *ProArte* del mes de diciembre el texto *Reorganización de la afectividad* paralelamente al desarrollo de la muestra organizada por Arenas y Cáceres.

Aunque utilizando un tono muy distinto al de los mandragóricos¹⁸, es posible encontrar varios puntos de coincidencia entre lo plantado por Matta y Mandrágora, particularmente en la necesidad de entender la realidad de un modo distinto al de ese momento, y la necesidad de afianzar las relaciones afectivas como modo activo de generar las necesarias transformaciones del orden impuesto.

¹⁸ Junto al texto de Arenas, en el catálogo se publicaron poemas y un escrito de Teófilo Cid titulado *El surrealismo, pensamiento concreto*.

Matta se refiere en varios puntos de su texto a la situación chilena y al surrealismo: “Pero el sujeto corresponde a la necesidad, y hoy la necesidad es revolucionaria. Es reorganizar las relaciones afectivas entre los hombres. Estoy fundamentalmente contra los generales, ya sean generales militares o generales del arte (se me ha preguntado excesivamente sobre Picasso). Cuando uno lo acepta se convierte en concesional. Y no puede intervenir sin limitarse. Mucho más difícil es para el artista vivir la tragedia (se me ha preguntado excesivamente sobre lo que opino de los jóvenes chilenos que siguen el surrealismo). La posición del artista en una sociedad nueva es la más trágica, la más inierable y la más responsable delante de un sentido extremo del Posible.”

Continúa Matta señalando: “El surrealismo es, **however** (a pesar de todo), el más revolucionario de hoy día. Hay cosas que hacer dentro del surrealismo. Como en el mismo sentido el Partido Comunista es **however** el más revolucionario de los partidos. Pero sólo en ese sentido. El fondo de todo lo que uno pide es el nuevo entusiasmo”.

Junto con la importancia histórica que hemos asignado a esta muestra, la exposición de 1948 se transforma en el gran eslabón que hoy nos permite contextualizar las obras que se exhiben en *Papeles Surrealistas*, así como dar un seguimiento y explicarnos el cómo y el porqué esta colección de dibujos y grabados forman parte del acervo del MNBA.



Haroldo Donoso en una de las exposiciones que realizó en Madrid. Ca. 1951. Col. María Isabel Vergara Donoso.

De acuerdo a la carta de Braulio Arenas citada, “Hace algunos años [...] a poco de ser Nemesio Antúnez designado director del Museo de Bellas Artes, entregué al establecimiento, en calidad de préstamo, algunas obras documentales surrealistas que me habían sido enviadas por amigos franceses y que fueron exhibidas en Santiago, en 1948, durante lo que se llamó *Exposición Internacional Surrealista* (Galería Dédalo)”.

III. Un paréntesis: Haroldo Donoso

Al momento de diseñar el guión curatorial de la exposición *Papeles Surrealistas* nos pareció significativo incluir las obras de Haroldo Donoso, tanto por la calidad del conjunto en poder del MNBA, como por el desconocimiento general que existe sobre su producción artística. A través de Breton podríamos establecer un vínculo con el resto de las/os artistas y obras en la exposición, generándose de este modo relaciones inicialmente no previstas ni planificadas, tal como se exhibe en el diagrama de los *Vasos comunicantes*.

Donoso se dedicó tanto a la pintura como a la escultura, y sus maestros habrían sido Lorenzo Domínguez y Juan Francisco González; desarrolló una importante carrera internacional, iniciada en 1944 cuando fue becado a Brasil como estudiante de la



1. De izquierda a derecha: Genaro Medina, Jacqueline Picasso y Haroldo Donoso. Col. María Isabel Vergara Donoso.



2. El pintor y escultor Haroldo Donoso posando frente a dos de sus obras expuestas en Madrid. Col. María Isabel Vergara Donoso.

Escuela de Bellas Artes, exponiendo en el Hotel Palace de Río de Janeiro junto a Israel Roa, también becado¹⁹, muestra que motivó a nuestra cónsul en Petrópolis, Gabriela Mistral, a escribir un *recado* en el que lo denominó “el imaginista”.

Antes de partir a Europa, Donoso expuso en la Sala del Pacífico, en 1946 y 1948; posteriormente residió en Madrid y en Roma, expuso en destacadas galerías y exhibió su importante serie de pinturas, dibujos y gouaches que ilustran el poema *Unión libre* de Breton en la galería Clan de Madrid (1950) y en la Librería Paul Morihien de París (1951). Nunca formó parte de grupo o movimiento alguno, ni en Chile ni en Europa, sin embargo, su obra de elaborada visualidad y atractiva factura ha sido asociada constantemente al movimiento surrealista, cuestión que se enfatizaría con la ilustración de *Unión libre*.

En 1948, a propósito de su exposición en la Sala Pacífico en Santiago, Víctor Carvacho relacionaba la obra de Donoso tanto al cubismo como al surrealismo, derivando su concepto bidimensional del espacio de Gleizes y Metzinger, y señalaba: “La personalidad artística de Haroldo Donoso es el resultado de la fusión de dos escuelas artísticas contemporáneas que nacieron casi en reacciones opuestas. El cubismo, que

¹⁹ En esa ocasión, viajaron también como parte de la beca Sergio Montecino y José Venturelli, más un grupo de bailarines, músicos y cantantes.

puso su énfasis en los problemas de la forma y en un modo de conocimiento antagónico al impresionismo, y el superrealismo (sic) que, en contraste, por vías literarias de inspiración, puso su énfasis en las zonas desconocidas en que el proceso creador acontece con toda su irracional potencia. Para los cubistas la creación plástica es un placer de la inteligencia.

Para los superrealistas es un placer de exploración del subconsciente. Para Haroldo Donoso la creación artística es el ayuntamiento de ambos placeres”²⁰.

Expuso en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en 1957, y al poco tiempo de su muerte, la Sala de Arte Libertad organizó una exhibición de sus obras a modo de homenaje póstumo; posteriormente, su figura fue rescatada en 1965 por Ludwig Zeller, quien organizó una exposición con obras del artista en las salas del Instituto Cultural de Las Condes.

IV. Surrealismo después de Mandrágora

Aunque ya hemos señalado que a nuestro juicio no existió un movimiento surrealista en la pintura, sí nos parece pertinente señalar algunos hitos vinculados al movimiento, sus artistas y/o posibles influencias más allá de los años de vigencia y plena actividad de Mandrágora.

En 1965 Francisco Otta organizó *El surrealismo internacional* en la sala de exposiciones del Instituto chileno norteamericano de cultura, intentando tal vez reactivar la muestra mandragórica de 1948. En ella se exhibió parte de la colección de Braulio Arenas que sería luego adquirida por el MNBA y que constituye el núcleo de *Papeles Surrealistas*. La portada de su catálogo estaba ilustrada por una obra de Toyen, y en la contraportada, un breve texto de Otta buscaba explicar el significado del término *surrealismo*, expresando, asimismo, que “En esta muestra sin pretensiones se exhiben obras originales de reducido tamaño, pero no menos importantes, de algunas figuras sobresalientes del surrealismo internacional”.

Algunos años más tarde, Susana Wald y Ludwig Zeller, en colaboración con otros artistas como Rodolfo Opazo y Valentina Cruz, participaron en la organización de *Surrealismo en Chile*. Era julio de 1970 en la Casa Central de la Universidad Católica, y las/os asistentes debían sacarse los zapatos para poder ingresar a una sala cubierta con pechos femeninos realizados en látex, sin duda reactualizando el ya clásico *prière de toucher*. Lo que primaba en esta muestra era, por un lado, la importante presencia de obras de artistas como Matta, Zañartu, Antúnez, Haroldo Donoso, Valentina Cruz, Rodolfo Opazo, Juana Lecaros, Zeller y Wald, intentando generar –a nuestro juicio– una suerte de mirada “antológica” de la pintura surrealista en Chile.

Por otro, junto a la interpretación musical de piezas electrónicas, este evento sin duda buscaba provocar a las/os asistentes a partir de una acción signada por la ironía, lo lúdico, la parodia, llevada a su culminación con un happening titulado *El entierro de la castidad en la Universidad Católica*.

La prensa de la época recoge el espíritu de sus organizadores: “*Surrealismo en Chile* es el título de la exposición que se abrirá mañana en la sala de exposiciones de la Universidad Católica. En algunos círculos se comentaba que será tan polémica que quizás no llegue más allá de un día de su inauguración. Como actividades paralelas se organizaron conferencias del profesor José Ricardo Morales el próximo martes y de Rolando Toro”²¹. Una semana más tarde, el mismo crítico comentaba que “Con el fin de ambientar a los espectadores y situarlos más en una ‘realidad surrealista’ sobre el suelo de la sala hay una gran figura humanoide, quizás una mujer con múltiples tentáculos y ojos. Tres o cuatro pechos surgen del suelo y son pisados por el espectador. ‘Si lo que ven no es extraño, la visión es falsa’, ‘la belleza será convulsiva o no será’, son algunas de las leyendas que invitan al visitante”²².

En 1972, el *gran arte surrealista internacional* llegaría a Santiago de la mano de una exposición itinerante organizada por el MoMA de Nueva York: *El arte del surrealismo*, alojada en las salas del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Nemesio Antúnez, en los meses de mayo y junio.

²¹ Jorge Vasari (seudónimo del pintor Mario Carreño), “Actividades en las artes plásticas”. El Mercurio, jueves 2 de julio de 1970, p. 2.

²² Jorge Vasari, “Actividades en las artes plásticas”. El Mercurio, jueves 9 de julio de 1970, p. 2.

²⁰ “Retratos de pintores. Haroldo Donoso por Víctor Carvacho”, revista ProArte, Santiago, 28 octubre 1948.

A nuestro juicio, esta exposición cobra particular relevancia por dos motivos: el listado de artistas que la componen prácticamente coincide con los artistas exhibidos en la *Exposición Internacional Surrealista* de 1948, sumando algunos otros y trayendo por primera vez a Chile importantes piezas del arte del siglo XX tales como *Molino de chocolate número 1* (1913), *Rueda de bicicleta* (1913 / 1951), *Boite en valise* (1941-42) de Marcel Duchamp; *Mujer con la garganta cortada* (1932 / 1949) de Alberto Giacometti; *Mamá, papá está herido* (1927) de Yves Tanguy; *Mujer, viejo y flor* (1923-24) de Max Ernst; *El violín de Ingres* (1924) de Man Ray; o, *Ídolo* (1944) de Wifredo Lam. Junto a ello, el carácter de la muestra, las obras seleccionadas (piezas clave del movimiento) y el modo de presentarlas “explica un período determinado en la historia del arte que, aún en esta época, tiene la particularidad de sorprendernos”, como reseña un artículo de prensa de la época aparecido en revista *Qué Pasa*, el que incluye una detallada descripción, sala por sala, del recorrido de la muestra y las obras²³.

Para los objetivos de la curatoría de *Papeles Surrealistas*, la muestra de 1972 viene a cerrar un círculo cuyo efecto es una mirada histórica al movimiento surrealista internacional y a los afanes surrealistas en Chile, cuya vinculación y proximidad se estableció a partir del intercambio epistolar y algunos viajes realizados por Jorge Cáceres y Gómez Correa que permitieron poner cuerpo a esas relaciones fraternales.

De esta manera, a partir de aquella exposición podríamos concluir que la gestión personal, la cofradía de amistad y colaboración entre uno y otro continente puesta en escena por los mandragóricos en los años 40 (tal como se refleja en el diagrama *Vasos comunicantes* que acompaña a esta muestra) llegaba a su culminación mediante la gestión institucional de uno de los museos más importantes del mundo, que ponía en circulación autores y piezas tan significativos para el grupo chileno casi un cuarto de siglo después de la mítica exposición del año 48.

V. Coda

A principios de los años setenta, como hemos visto, dos eventos disímiles pero significativos tuvieron lugar en la escena artística chilena. Probablemente ninguno de los dos haya sido suficientemente analizado ni estudiado, y probablemente la

repercusión que tuvieron en su momento no haya estado acorde con sus objetos puesto que tienen lugar en momentos de gran transformación social y política. El primero, en pleno desarrollo de la campaña presidencial que llevaría a la Unidad Popular encabezada por Salvador Allende a la Presidencia del país; el segundo, cuando la crisis derivada del gobierno de Allende copa prácticamente todos los focos de atención, ya sea a partir de acciones a su favor (como la Operación Verdad, o la inauguración del Museo de la Solidaridad, ocurrida en el mismo mes de mayo de 1972) o en su contra (como los enfrentamientos callejeros, la paralización de los camioneros y el consecuente desabastecimiento).

Hasta ahora no se ha abordado la posible influencia e impacto que puede haber tenido *El arte del surrealismo* entre los jóvenes artistas chilenos o en la escritura crítica local, no tanto en cuanto a su adscripción al surrealismo, sino más bien respecto al encuentro de obras y conceptos clave del arte del siglo XX, como la obra de Marcel Duchamp.

Ya en 1973 Nelly Richard había hablado del *surrealismo* en el arte chileno a través de sus columnas críticas en la Revista Chile Hoy al señalar que “el panorama de la joven pintura chilena puede resumirse en tres tendencias fundamentales: abstracción geométrica, pintura social y nueva figuración de inspiración surrealista”, afirmando que “es sin duda la tendencia surrealista la que concentra los mejores valores plásticos. El término “surrealista” no define exclusivamente obras relativas a la escuela formada por el movimiento surrealista []. Se califica de surrealistas a los artistas cuya obra explora una región onírica o metafísica situada más allá de la realidad, cualesquiera sean las modalidades formales mediante las cuales se exprese su visión”²⁴.

En otro artículo, referido a la exposición de Langlois Vicuña en la Galería de Bolsillo, Richard plantea la influencia de René Magritte en la obra del artista, la que se haría notar en “una común intención de desviar las imágenes de su significado inicial, de alterar la esencia y función de cada objeto hasta transformarlo en el teatro de un misterio o de una ilusión”²⁵.

Finalmente, al comentar la exposición *La imaginación es la loca del hogar* (Bru, Antúnez, R. Irrazábal, Langlois Vicuña, MNBA septiembre 1973) Richard se pregunta “¿Es Antúnez un pintor surrealista? Escapándonos de los esquemas academicistas que

24 Richard, Nelly, Los jóvenes pintores, esos desconocidos, Revista Chile Hoy, 25 al 31 de mayo 1973, p. 24.

25 Richard, Nelly, *Juan Pablo Langlois: del objeto al misterio*, Revista Chile Hoy, 22 al 28 de junio 1973, p. 25.

limitan el surrealismo a una existencia histórica y geográficamente determinada en los años 1920-1950 en París y Nueva York, y aceptando todas las alternativas estilísticas que puedan adoptarse, debemos admitir las numerosas afinidades existentes entre la obra de Antúnez y dicha tendencia”.²⁶ Aunque no compartimos necesariamente estos juicios, nos parece importante traerlos a la luz de cara a la discusión que *Papeles Surrealistas* intenta mover, situándolos en el contexto de su aparición.

Evidentemente septiembre 1973 vendría a desestabilizar todos los procesos reflexivos y creativos en el campo de las artes y la cultura. Sin embargo, un ejemplo digno de señalar respecto a una posible influencia inicial de la llamada surrealista más allá del trauma del golpe podría leerse, aparentemente, hasta 1975, cuando Carlos Leppe exhibe sus *paisajes* en la exposición que realizara en noviembre de 1975 en la Galería Imagen, exhibición de dibujos, collages, *gráficos* y objetos presentados por Nelly Richard como “manifestaciones plásticas [que] tienden a cruzar la vía doble señalada primero por el arte surrealista, y luego por el arte conceptual. Menos estrechos son los nexos que las unen a este último, entabladas en los “Paisajes Cuadrículados” mediante, por ejemplo, indicaciones tipográficas de nombres y colores cuya superposición al objeto ratifica su naturaleza. El complemento de informaciones escritas aportado a la representación de dicho objeto contribuye a desarticular el proceso de creación, aportando paralelamente hacia la “intención” manifiesta en la obra y su resolución formal. En sus demás aspectos Leppe se aparta considerablemente de lo conceptual cuya tendencia no marca la interpretación de lo real sino sólo la intervención del artista en su campo relatada en documentos generalmente fotográficos y no plásticos.

Carlos Leppe participa más bien de la ruptura causada por el Surrealismo en el plano cotidiano de los objetos reconocibles repentinamente desviados, alterados en el orden de sus atributos, propiedades y funciones iniciales. Construidos, los objetos confieren a lo imaginario el aspecto decisivo y rotundo de lo tangible.”

Todas estas ideas fueron expresadas en un hermoso catálogo - objeto diseñado por Pepe Moreno e impreso en Barcelona Empresa Industrial Gráfica, cuyas páginas de cartón reemplazaban el encuadernado por un tornillo que las mantenía unidas desde su extremo superior izquierdo.

26 Richard, Nelly, *La imaginación al Museo*, Revista Chile Hoy, 1 al 6 de septiembre 1973, p. 25.

VI. Colofón

Como señalábamos en los párrafos precedentes, aún queda mucho por analizar y sacar a la luz respecto a los periodos que hemos abordado en este texto, partiendo en la década de 1930 y finalizando en la de 1970.

Entre ellos, un análisis que aún quedaría pendiente es aquél referido a la influencia o irradiación surrealista que se podría haber suscitado en Chile a propósito del exilio vivido por Aldo Pellegrini - fundador del surrealismo argentino en 1928 con la publicación de la revista *Qué*, primera publicación latinoamericana reconocida como tal- en nuestro país y su vinculación al Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (1970 y 1973).

Con motivo de los 50 años de la aparición del Primer Manifiesto de Bretón Braulio Arenas publicó sus *Actas Surrealistas*, y en ellas señalaba que “pareciera ser que todo hombre arrastra consigo, durante su vida, ese famoso cajón de la juventud sin saber nunca, ni en su más recóndito propósito, qué oscura necesidad le obliga a llevarlo a cuestas (como la no menos famosa roca de Sísifo), un cajón en el que se van acumulando todos aquellos objetos y papeles que constituyeron un día su virtual tesoro y que, en razón del lento o rápido transcurrir de la existencia, van perdiendo su carácter inmediato que se les confirió en el pasado y se van desvinculando de su significado preciso para alcanzar, lejos y fuera de los humanos intereses, su propio valor, digamos su valor en sí, y para constituir, a la larga, tan sólo el sedimento de una experiencia.

También para mí el tiempo ha pasado, también para mí se va la vida a priori, como sueño (según el conmovedor decir de Jorge Manrique) y, por tanto, no es sin un calofrío y sin dejar de reírme “un tanto nerviosamente” que me decido en 1974, a abrir este inapelable cajón de juventud.”²⁷ Más adelante continúa: “He vuelto a abrir otra vez este conmovedor cajón de la juventud, que ya creía cerrado en forma definitiva, he vuelto a sacar estos papeles surrealistas que constituyeron el tesoro viviente de

27 Arenas, Braulio, *Actas Surrealistas*, Editorial Nascimento, Santiago 1974, p12.

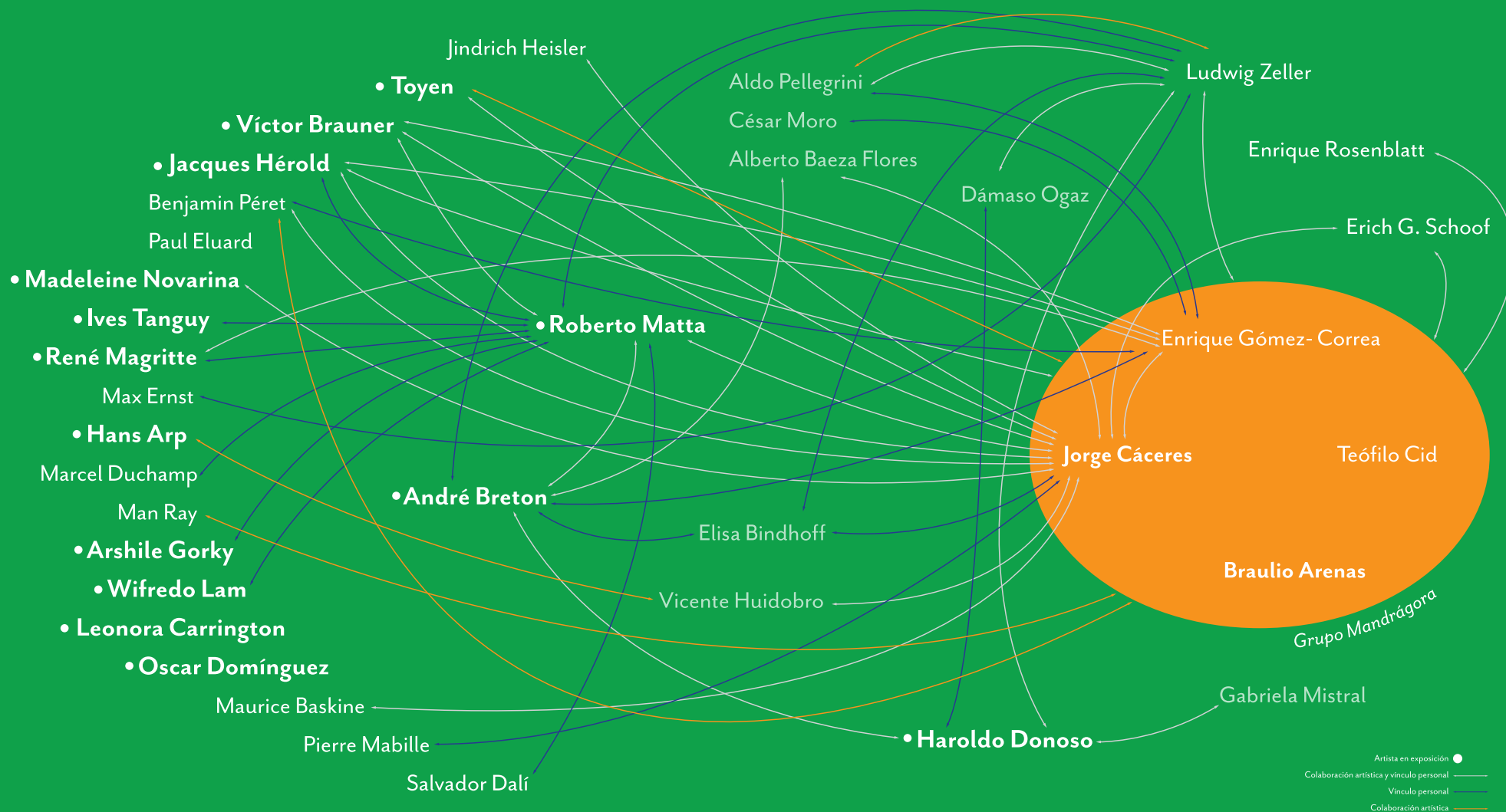
mi triste vida, estas actas que dan el testimonio de sus sesiones permanentes”²⁸.

En definitiva, lo que la muestra *Papeles Surrealistas* ha buscado, es volver a vincular los papeles de una juventud históricamente situada, sus nexos y relaciones, así como el momento en que, no tanto desde las artes visuales como de la poesía, hubo una posibilidad en Chile para que la imaginación llegara al poder.

Agradecemos a Braulio Arenas el que, a partir del depósito de su colección de dibujos pudiéramos hacer este ejercicio desde el Museo Nacional de Bellas Artes.



Retrato de Jorge Cáceres.



Vasos Comunicantes

Vasos Comunicantes es el título de un libro de poemas de André Breton escrito junto con Paul Eluard en 1932. Término proveniente de la química, por *vasos comunicantes* se entiende un dispositivo compuesto de recipientes de diferentes formas unidos por la parte inferior y que contienen un líquido homogéneo, así en ellos se observa que el líquido en reposo alcanza el mismo nivel en todos los recipientes sin influir su tamaño o grosor. En el texto de Breton y Eluard se pretende llegar a una homogeneidad entre la vida de la conciencia y la inconsciencia, es decir, en la vigilia y el sueño, buscando así el destino eterno y continuo del hombre.

Nuestros *Vasos Comunicantes*, operan como símil gráfico de la premisa de la diversidad de recipientes cuyo contenido mantiene idéntico nivel de llenado: en el mapa es posible observar los vínculos que existieron entre artistas e intelectuales chilenos y diversos representantes del surrealismo europeo e internacional en las décadas del 30', 40' y 50' del siglo XX, relaciones tanto de amistad como de colaboración artística que enriquecieron y posicionaron nombres como los de Haroldo Donoso o Jorge Cáceres dentro del escenario internacional, y que permiten contextualizar la presencia de las obras exhibidas en las colecciones del MNBA.

EXPOSICIONES Y SURREALISMO EN BELLAS ARTES

"PARIS Y EL ARTE CONTEMPORANEO"

El Museo Nacional de Bellas Artes está presentando, en la Sala Matta, un prestigioso panorama del arte contemporáneo tal como se desarrolló en la "Escuela de París" desde el Movimiento Fauvista hasta las últimas manifestaciones: cinetismo, pop' art...

"ARTE Y ARQUITECTURA: EL 1%"

Junto con la exposición se presenta un espectáculo audiovisual "Arte y Arquitectura: el 1%", ilustrando la ley del 1% (el 1% del presupuesto de la construcción de los edificios escolares está dedicado a la realización de obras de arte) cuyos objetos son:

- Promover un arte monumental de calidad.
- Poner los jóvenes en contacto directo con las realizaciones originales del arte de su época.
- Dar a los artistas la posibilidad de expresarse.

Funciones: Todos los días de las 11 a 1, de 6 a las 8. Entrada libre.

GUILLERMO DEISSLER

En la Sala Forestal, se exhibe, hasta el domingo 19 de junio, una muestra de los grabados del antifagastino Guillermo Deissler, profesor de Artes Plásticas en la Universidad de Chile en Antofagasta.

El "Arte del Surrealismo" permanecerá abierto hasta el domingo 11 de junio.



Obras



Izq.: Exposiciones y Surrealismo en Bellas Artes. Mayo- junio (?) 1972. Carpeta de prensa MNBA.

Der.: Obras de V. Brauner, J. Cáceres y B. Arenas en catálogo Exposición Internacional Surrealista, Galería Dédalo, 1948 (Santiago, Chile).



BRAULIO ARENAS
Chile (1913 – 1988)

Sin título

Sin fecha

3 Collages

8,1 x 13,1 cm; 7,9 x 12,8 cm; 9,7 x 13,3 cm c/u

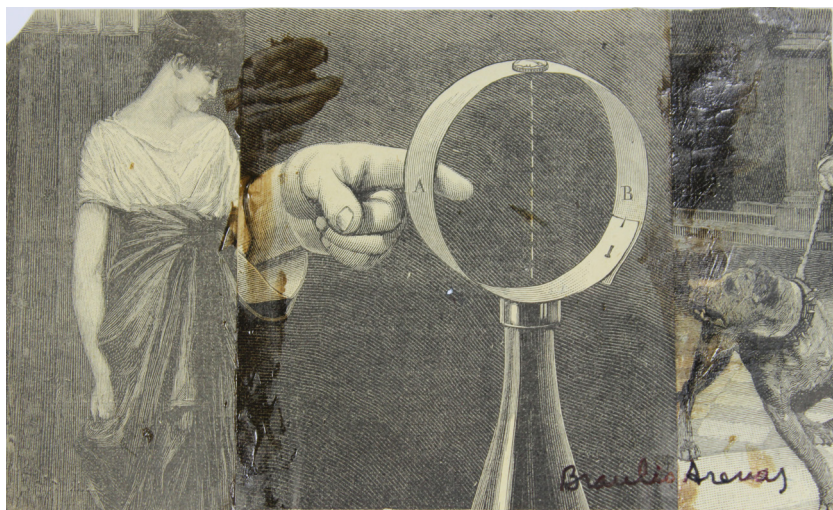
Adquiridos a Eduardo Morel en 2013

Sin registro SUR

La frase del poeta francés Isidore Lucien Ducasse, más conocido como el Conde de Lautréamont: “Tan bello como el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”, fue empleada habitualmente por los surrealistas para explicar la esencia del collage. Junto con el *cadáver exquisito*, el collage fue uno de los recursos plásticos más practicados por estos artistas quienes le adjudicaron un significado psicoanalítico. André Breton lo equiparó a la poesía y lo entendió como imágenes recortadas cuya combinación, al igual que la pintura, el dibujo y la escritura automáticos, podía revelar secretos y deseos inconscientes.

No es de extrañar entonces que el poeta chileno Braulio Arenas, uno de los miembros fundadores del *Grupo Mandrágora*, quien recurrió frecuentemente al “automatismo” como un modo de descontextualizar las palabras y sus significados y crear nuevos sentidos en sus textos, incursionara también en la técnica del collage como expansión de su actividad poética.

Si bien no desarrolló una actividad plástica sistemática ya que su prioridad era la literatura, Arenas realizó varios collages que fueron exhibidos en alguna de las exposiciones que organizó *Mandrágora* durante los años cuarenta, o difundidos a través de las diversas publicaciones del grupo; gran parte de estas obras pertenecen actualmente a coleccionistas privados. En esta oportunidad es posible apreciar tres pequeños collages elaborados por Braulio Arenas cuyas imágenes son fácilmente reconocibles. La textura de sus recortes, que simula la de los grabados, permite asociar de manera más fácil un objeto a otro y hacer verosímiles los escenarios ficticios que presenta.



BRAULIO ARENAS Chile (1913 – 1988)

Sin título

Sin fecha

3 Collages

8,1 x 13,1 cm; 7,9 x 12,8 cm; 9,7 x 13,3 cm c/u

Adquiridos a Eduardo Morel en 2013

Sin registro SUR

HANS ARP Alemania (1886) – Suiza (1966)

Sin título

ca. 1920

8 xilografías, tinta sobre papel

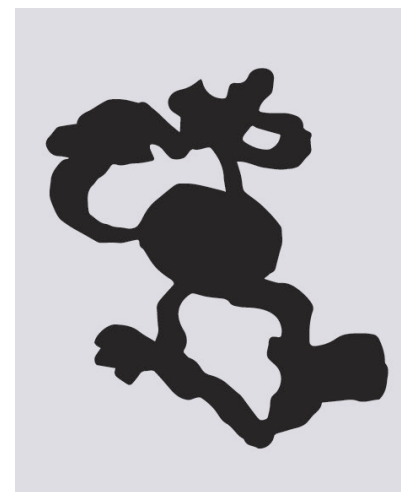
25,5 x 20,7 cm. c/u

Adquiridas a Braulio Arenas en 1979

Pintor, grabador, escultor y poeta de origen franco-alemán que integró diversos grupos vanguardistas en Europa, es difícil encasillar a Arp en un solo lugar, disciplina o movimiento. En Zúrich fue uno de los miembros fundadores de Dadá (1916), ilustró numerosas publicaciones y experimentó con dibujos, grabados, collages y relieves en madera cortada y pintada, de formas abstractas y líneas redondeadas en los que el azar (automatismo) jugaba un rol fundamental. En 1924 adscribiría al recién fundado movimiento surrealista.

Como parte de su obra, desarrolló múltiples proyectos de colaboración. Uno de ellos lo llevó a cabo con su amigo, el poeta chileno iniciador del *Creacionismo*, Vicente Huidobro, quien mantuvo correspondencia con Tristan Tzara y contactó con los dadaístas participando en algunas de sus publicaciones a fines de la década de 1910. En 1931, Huidobro y Arp escribieron juntos *Trois nouvelles exemplaires*, libro traducido por Huidobro como *Tres inmensas novelas* y publicado en Chile por la Editorial Zig-Zag (1935). A fines de 1948, Arp participó en la *Exposición Internacional Surrealista* organizada por el Grupo Mandrágora en la Galería Dédalo de Santiago (Chile). En el catálogo de aquella muestra aparecen dos obras de este autor con el título *Der vogel selbdritt* (nºs 9 y 10) y que pueden corresponder a poemas del libro homónimo publicado por Arp en 1920, o a xilografías –de igual título– creadas el mismo año.

Las obras de Arp que integran *Papeles Surrealistas* corresponden a ocho de los diecinueve grabados impresos por el artista para el libro *Cinéma Calendrier du Coeur Abstrait Maisons* (Cine Calendario de Corazón Abstracto Casas), del poeta dadaísta Tristan Tzara, publicado en 1920. Se trata de xilografías en las que se observa el lenguaje formal que identifica a Arp: líneas curvas, formas espontáneas, simples, elementales, orgánicas y biomórficas. El propio Arp señaló que tras dibujar ramas, raíces, hierbas y piedras con tinta china, simplificó sus figuras y las unió en óvalos que simbolizan la metamorfosis y el devenir de los cuerpos y que inspiraron los grabados que realizó para los libros de Tzara.



De Izquierda a Derecha:

Reg. SUR n° 2470
Reg. SUR n° 2471
Reg. SUR n° 2472
Reg. SUR n° 2473

De Izquierda a Derecha:

Reg. SUR n° 2474
Reg. SUR n° 2475
Reg. SUR n° 2476
Reg. SUR n° 2477



VÍCTOR BRAUNER

Rumania (1903) - Francia (1966)

Frika

1950

Encaústica sobre madera aglomerada

65 x 92 cm

Adquirida en 1956 gracias a la donación en dinero realizada por Mauricio Hochschild el año 1949

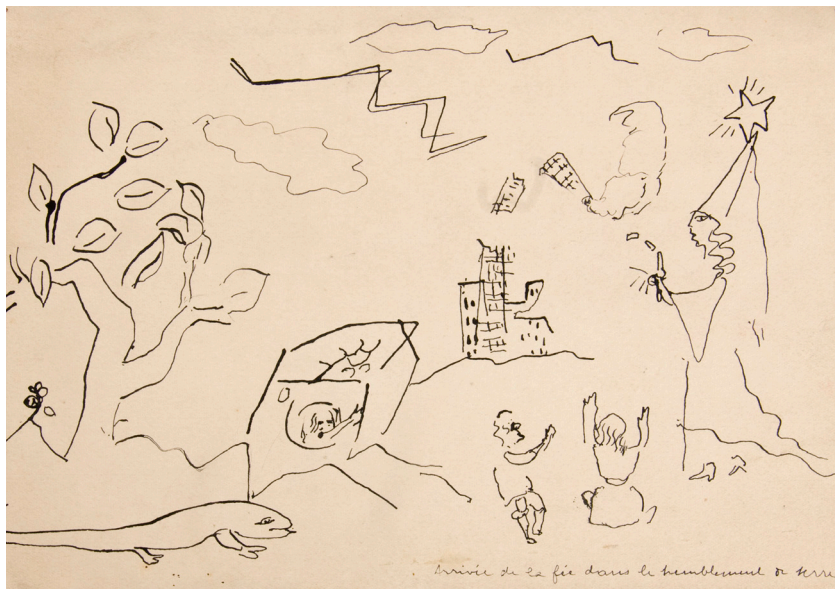
Registro SUR nº 1712

Artista de origen rumano, influenciado por su familia estuvo ligado a las prácticas esotéricas, la magia, la alquimia y los fenómenos psíquicos desde muy joven, temas que junto al arte primitivo son trabajados en su obra. Ésta gira alrededor de su obsesión por los ojos y el significado simbólico de ellos, ya que solía incluir personajes de ojos grandes, monoculares o con algún grado de daño, ceguera o incluso la cavidad ocular vacía, como se aprecia en su autorretrato de 1931.

Es en el año 1938 cuando, envuelto en una pelea entre los artistas Oscar Domínguez, Esteban Francés y Remedios Varo, perdió efectivamente su ojo izquierdo, lo que Brauner y otros surrealistas consideraron como el cumplimiento de la imagen que él mismo pintara siete años antes de manera “premonitoria”.

Fue miembro activo del grupo surrealista al que ingresó gracias a la presentación que Tanguy hiciera de él frente a Breton, quien inauguró la primera muestra personal de Brauner en la Galería Pierre de París en 1934.

Dada la escasez de materiales durante la Segunda Guerra Mundial, Brauner experimentó con lo que tuviera a su alcance, así es como llegó a aplicar una capa de cera de abejas sobre láminas de cartón que escarificaba y pintaba. Particularmente, *Frika* utiliza la técnica de la encaústica (donde el aglutinante de los pigmentos es cera) sobre madera. El tema de la pintura hace referencia a una diosa muy importante del paganismo nórdico, conocida también como Frigg o Frigga, esposa de Odín dios principal de la mitología nórdica, a quien se asociaba con las mujeres casadas, la fertilidad, el manejo del hogar y la maternidad, siendo invocada en matrimonios y partos.



ANDRÉ BRETON
Francia (1896 – 1966)

Arrivée de la fée dans le tremblement de terre

Sin fecha

Tinta sobre papel

16 x 23 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

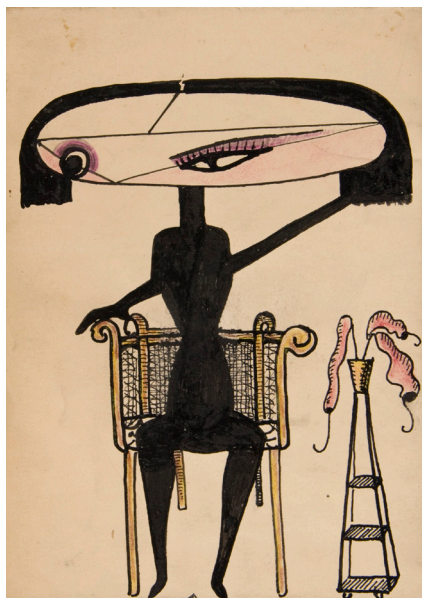
Registro SUR n° 1713

Padre del Surrealismo francés, André Breton fue neurólogo, psicólogo y poeta. Durante la Primera Guerra Mundial trabajó en hospitales psiquiátricos donde estudió los textos de Sigmund Freud y sus experimentaciones con la escritura automática, elemento que fuera crucial en la liberación del inconsciente propuesta por Breton. En 1916 participó del grupo Dadá del cual extrajo principalmente el espíritu crítico a la sociedad burguesa, rechazando sus instituciones y su moral, sin embargo muy pronto lo abandonó debido a diferencias con Tristán Tzara. En 1924 publicó el primer Manifiesto Surrealista en Francia, convirtiéndose en la autoridad que decidía el ingreso o expulsión de los integrantes del grupo. La gran repercusión que tuvo el psicoanálisis dentro del surrealismo influyó a tal punto a los artistas que participaban en el grupo que muchos lo asumieron no sólo como una corriente estética sino como una cosmovisión.

Breton fue el hombre eje del movimiento y estableció contacto tanto con artistas europeos como también con latinoamericanos, entre ellos los mandragóricos Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres, apoyados y legitimados por Breton y Benjamin Péret como “los surrealistas chilenos”, participando incluso en la *Exposición Internacional Surrealista* de Galería Dédalo (Santiago, Chile) en 1948. Conoció también a Haroldo Donoso, Ludwig Zeller y Roberto Matta.

En *Arrivée de la fée dans le tremblement de terre* (Llegada del hada en el terremoto) el dibujo narrativo muestra la irrupción en la ciudad de un hada, personaje fantástico de dimensiones desproporcionadas, ataviado con vestido y sombrero alto con una estrella en la punta. Los personajes fantásticos fueron frecuentemente utilizados en las obras surrealistas por su vinculación con lo desconocido y por dar cuenta de otras realidades, distintas a la cotidiana. Según una inscripción escrita en francés al reverso del papel, es altamente probable que éste haya sido un dibujo realizado con la mano izquierda del autor (diestro) y que corresponda a un ejercicio de experimentación plástica, lo cual resulta coherente teniendo en cuenta que el tema de la obra es un temblor.

Arrivée de la fée dans le tremblement de terre fue exhibida en la *Exposición Internacional Surrealista* de 1948 organizada por Arenas y Cáceres, tal como se puede apreciar en el número 23 del catálogo de la exposición; es probable que quedara en manos de Braulio Arenas, a quien se le compró en 1979 para formar parte de las colecciones del MNBA.



Mujer sentada con flores

Sin fecha

Lápiz sobre papel

15 x 10 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 1715

Dentro de la lógica surrealista, el dibujo tiene una importancia fundamental, tanto por su vinculación a la literatura como por ser la forma más sencilla de expresar las imágenes de los sueños y el inconsciente siendo valorado por su inmediatez y espontaneidad. La mujer sentada es un tema que servía a los pintores para centrarse en la problemática de la gráfica (ejemplo de esto son las múltiples pinturas y dibujos que hizo con ese tema Pablo Picasso) y, en este caso, tenemos un retrato femenino utilizado por Breton para destacar la presencia del triángulo (rostro de la mujer) y su versión volumétrica, la pirámide (mesa del florero), figura geométrica muy utilizada por los surrealistas ya que simbólicamente se le ha atribuido vínculos con el mundo mágico, divino y universal.



Cadáver exquisito

Sin fecha

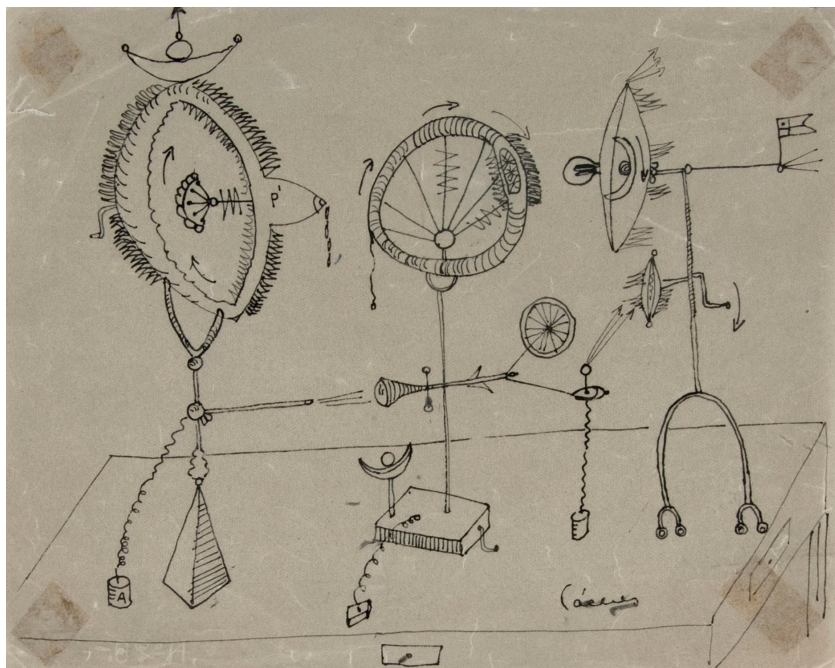
Lápiz sobre papel

31 x 24 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 1714

Basado en un antiguo juego de mesa llamado *Consecuencias*, en donde un grupo de personas participaba de una creación colectiva por turnos, para que no se viera la intervención anterior y el resultado hasta que todos hubieran participado, el *Cadáver exquisito* fue un juego frecuentemente usado por los surrealistas, pudiendo ser tanto escrito como dibujado. En esta obra se propone la autoría principal de André Breton, sin embargo, de acuerdo a una inscripción en el reverso, participaron además los surrealistas Valentine Hugo y Paul Eluard. Según Breton, “Lo emocionante para nosotros en este tipo de producciones era la certeza de que para bien o para mal, representaban algo que no era posible por el trabajo de una sola mente, y poseían un grado excepcional en la calidad de «devaneo», tan propio de la poesía.” Esta obra fue exhibida en la *Exposición Internacional Surrealista* de Galería Dédalo (Santiago de Chile) en 1948, con el n° 60 en su catálogo.



JORGE CÁCERES
Chile (1923 – 1949)

Bandera Chilena

Sin fecha

Tinta sobre papel

21 x 17 cm

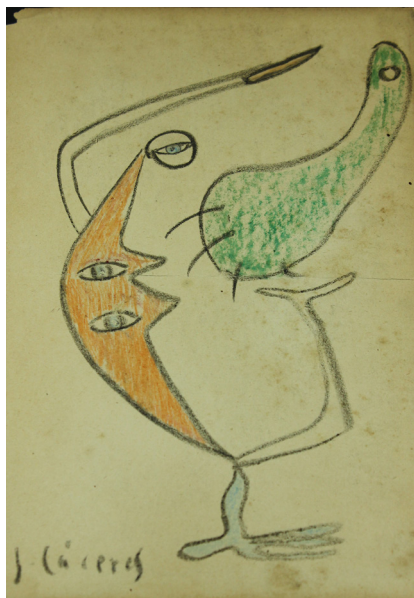
Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 817

En su corta vida, Jorge Cáceres, bailarín, artista visual y poeta, desarrolló una intensa y agitada carrera como promotor de las vanguardias. En 1938, a la edad de 15 años, se integró al grupo de poesía surrealista chileno *Mandrágora*, compuesto por Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid, con quienes llevó a cabo gran parte de sus proyectos. Bailarín del Ballet Nacional Chileno, fue también uno de los fundadores del Club de Jazz de Santiago.

Conocedor de las corrientes del arte moderno, Cáceres entabló amistad y desarrolló trabajos colectivos con artistas, poetas e intelectuales tanto de América como de Europa, fundamentalmente representantes del surrealismo. Entre sus amigos y compañeros intelectuales más conocidos cabe señalar a Matta, Hérold, Breton, Brauner, Péret, Toyen, Heisler y Huidobro, entre otros. Participó de varias exposiciones y publicaciones que incluyeron sus poesías, collages y fotomontajes. A su vez, fue miembro y gestor de las tres exposiciones que organizó el *Grupo Mandrágora* en Chile. En la última de estas muestras, llevada a cabo a fines de 1948 en la Galería Dédalo de Santiago y en la que participaron numerosos artistas y poetas surrealistas extranjeros principalmente del círculo francés, cumplió un rol articulador muy importante.

Como parte de su experiencia surrealista y extensión de su actividad poética, hizo dibujos, aguatinas, collages, fotografías y fotomontajes. Aunque heterogénea, en su obra plástica es posible observar dos estilos bien marcados. Uno es el de sus dibujos y aguatinas caracterizadas por formas simples, abstractas, colores puros e intensos, líneas y puntos en un lenguaje formal que evoca en cierta medida el estilo de Joan Miró. Por otra parte, en sus collages y fotomontajes domina la figuración. En ellos crea escenarios y personajes inusuales a partir de la combinación y superposición de imágenes que juntas causan extrañeza. El dibujo *Bandera Chilena* pareciera moverse entre un lenguaje y otro, entre la abstracción y la figuración. Se observan formas abstractas, figuras geométricas y biomórficas, que juntas forman un mecanismo articulado del cual se desconoce su fuerza motora y su función. Este tipo de maquinaria fue un motivo de representación recurrente en el trabajo de los artistas relacionados con el dadaísmo y el surrealismo, siendo el francés Marcel Duchamp el más representativo. El título de la obra de Cáceres está dado por la pequeña, casi imperceptible, imagen de una bandera en la sección superior derecha del dibujo.



Sin título

Sin fecha

Pastel graso sobre papel

24,8 x 16,2 cm

Adquirido a Eduardo Morel en 2013

Sin registro SUR

En esta obra es posible observar las formas y líneas simples, planas, abstractas y curvas, y los colores intensos que caracterizan a los dibujos de Jorge Cáceres. En su producción las formas se repiten hasta el punto en que se constituyen en motivos recurrentes; así, por ejemplo, en *Elegir entre dos polaridades* y en este dibujo se reconocen figuras similares: primero, el ojo, imagen que aparece constantemente en el imaginario surrealista y símbolo de visión y de proyección de deseos y miedos internos, y, segundo, figuras cóncavas y convexas a las que se les podría atribuir una carga sexual. Las formas dibujadas por Cáceres no son ni completamente abstractas ni completamente figurativas, su lenguaje plástico se mueve entre estos dos extremos.



Elegir entre dos polaridades

Sin fecha

Tinta sobre papel

13,2 x 13 cm

Adquirido a Eduardo Morel en 2013

Sin registro SUR

Los dibujos que realizó Jorge Cáceres se distinguen por utilizar un lenguaje formal abstracto de formas y líneas simples y planas. Estos rasgos se pueden apreciar en *Elegir entre dos polaridades*, dibujo a tinta en el que se advierten formas de índole sexual que parecen representar genitales femeninos y masculinos, análisis que se refuerza al contrastar el título con la imagen. Es importante recordar que Cáceres estuvo estrechamente vinculado a los artistas del círculo surrealista francés, quienes basados en las teorías psicoanalíticas que postulaban la liberación de las fantasías del inconsciente, tuvieron en el centro de sus preocupaciones los temas relacionados con lo sexual y el deseo erótico.



LEONORA CARRINGTON
Inglaterra (1917) - México (2011)

Innovación maya

ca. 1948

Técnica mixta sobre papel

31 x 24 cm

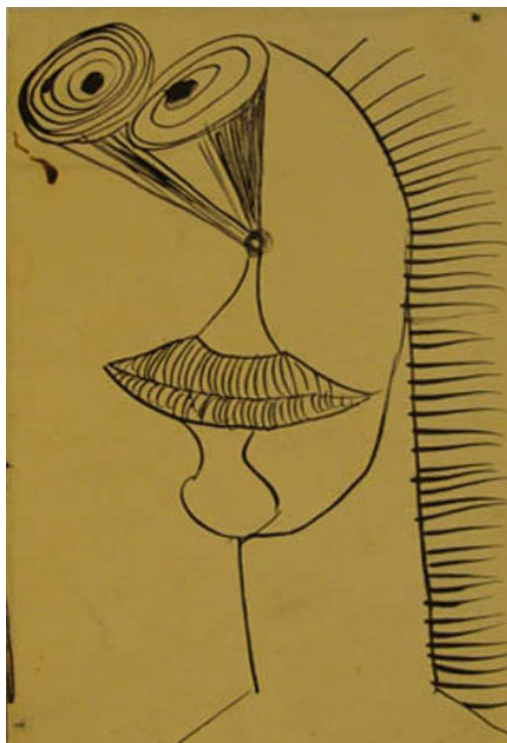
Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 1730

Artista de origen inglés que desarrolló su obra en México. Desde muy pequeña fue influenciada artísticamente por su madre y una institutriz irlandesa que le narraba historias fantásticas vinculadas con la mitología celta. En 1936 ingresó a estudiar arte en la Academia de Amédée Ozenfant de Londres, lugar donde además se relacionó con el mundo de la alquimia; posteriormente fue introducida al surrealismo por Max Ernst, quien fue también su pareja sentimental durante tres años. Al estallar la Segunda Guerra Mundial viajó desde Francia a España y luego a Estados Unidos para establecerse finalmente en México obteniendo la nacionalidad.

Ernst era ya un artista reconocido entre los surrealistas cuando inician su relación en 1937, por esto, y a través de él, Carrington se vinculó con Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray y Salvador Dalí. También trabó amistad con André Breton, Benjamin Péret, Remedios Varo y Frida Kahlo.

En 1972 participó en la conformación del Movimiento Feminista de México D.F. aportando con la creación del afiche *Mujeres Conciencia*. Leonora llegó a decir que antes de surrealista era feminista, ya que los hombres del grupo eran muy machistas y sólo las consideraban como musas o para atenderlos. Carrington siempre se sintió atraída por los temas mitológicos y al llegar a México su interés se centró en los pueblos precolombinos, particularmente en los mayas. *Innovación Maya* remite a ese interés por el origen, el aura chamánica y la representación simbólica de los mitos; vemos un personaje identificable como deidad al ser de una escala superior a la humana, con rasgos de ave (alas y garras), máscara azul y un atuendo con motivos geométricos y zoomorfos. El fondo plano refiere a un espacio sin tiempo ni lugar. El estudio de la cultura maya supone un ejercicio de reflexión en torno a las tradiciones prehispánicas y las prácticas religiosas que en el caso de Carrington decantó en una de sus obras más populares titulada *El Mundo mágico de los mayas*.



OSCAR DOMÍNGUEZ
España (1906) - Francia (1957)

Cabeza

Sin fecha

Tinta sobre papel

15 x 10 cm

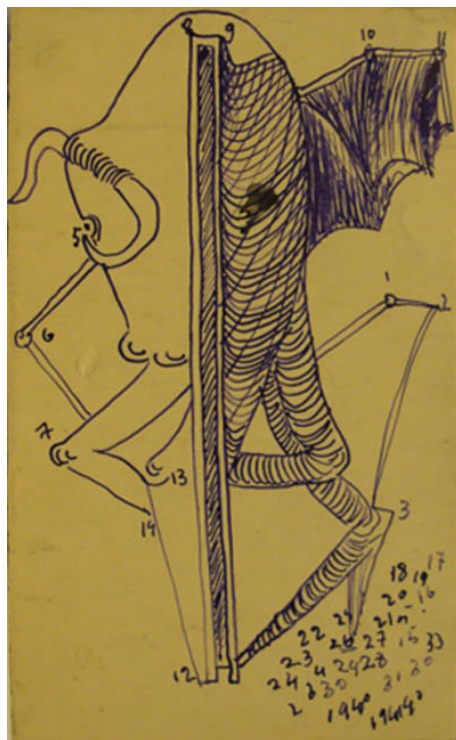
Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR nº 977

Pintor y escultor español, radicado en París desde 1934, donde contactó con el grupo surrealista francés, movimiento al que adscribió oficialmente hasta 1945. Inventó la *decalcomanía*, técnica que consistía en traspasar pintura o pigmento líquido de una superficie a otra presionándolas y frotándolas. Los resultados son manchas y formas abstractas, libres e inesperadas que no responden a una intención predeterminada, pinturas que luego eran completadas por el artista. El descubrimiento de la *decalcomanía* fue celebrado por André Breton y la técnica fue adoptada por otros surrealistas entre quienes se popularizó ampliamente.

Tras la ocupación alemana de París, Marsella se convirtió en un centro de operaciones alternativo para estos artistas. Así, en 1941, Breton propuso crear una nueva imagen para el Tarot de Marsella mediante el diseño colectivo, sustituyendo los tradicionales personajes por una simbología propia cuyos temas centrales fueron: amor, sueño, revolución y conocimiento. Los artistas seleccionados para el proyecto fueron Brauner, Breton, Domínguez, Ernst, Hérold, Lam, Lamba, Ernst, Jarry y Masson. En 1948, Domínguez participó de la *Exposición Internacional Surrealista* organizada por *Mandrágora*, en la Galería Dédalo de Santiago, con dos obras homónimas que llevan por título *Le jeu de Marseille* y que posiblemente corresponden a las dos cartas diseñadas para el Tarot de Marsella: un as y un mago representado por la figura de Sigmund Freud.

Si las primeras obras de Domínguez revelan la influencia de Dalí, tras su alejamiento del surrealismo su producción se vio marcada por el lenguaje visual y las temáticas de su amigo Pablo Picasso. En los dibujos que aquí se exhiben se aprecian algunas características de los dos estilos que tal vez ejercieron mayor influencia en la obra pictórica de Domínguez: el cubismo y el surrealismo. En *Cabeza* hay una simplificación y síntesis de líneas y formas; de la cabeza se presentan sólo sus partes esenciales y los contornos que la hacen reconocible. Se advierte una fragmentación y geometría de las formas que podrían situarlo en su etapa cubista. En tanto, *Siga los números* pareciera corresponder a un ejercicio o juego surrealista en el que una figura se forma mediante la unión de números a través de líneas, como la fórmula usada para que los niños aprendan a dibujar.



OSCAR DOMÍNGUEZ
España (1906) - Francia (1957)

Siga los números

Sin fecha

Tinta sobre papel

17 x 10 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 978

HAROLDO DONOSO GOLBORNE
Chile (ca. 1904 – 1958)

Ilustraciones para el poema *L'Union Libre* de André Breton

ca. 1949

Tinta sobre papel

Variadas dimensiones

Ingresadas al Museo Nacional de Bellas Artes en 1973

Catalogado como: “el más puro y resuelto de los surrealistas chilenos”, “pionero del surrealismo objetivo” y uno de los principales representantes de la pintura onírica en Chile, el pintor y escultor Haroldo Donoso, activo durante las décadas de 1940 y 1950, es prácticamente desconocido en la actualidad. La escasa información existente sobre su vida y obra proviene de algunos artículos de prensa y de las referencias que entregan unos pocos artistas, críticos e historiadores del arte. Estudió arquitectura en la Universidad Católica y luego Bellas Artes en la Universidad de Chile donde habría asistido a las clases del escultor Lorenzo Domínguez. A principios de los años '40 fue becado a Brasil. Como resultado de aquel viaje, expuso junto a Israel Roa en el Hotel Palace de Río de Janeiro en 1944, muestra que dio origen a *Recado sobre un imaginista*, texto de Gabriela Mistral, entonces cónsul en Petrópolis, dedicado especialmente a la obra de Donoso. El pintor y la poeta forjaron al menos una cercana relación que se advierte en su correspondencia.

Hacia fines de la década de 1940, Donoso viajó a Europa donde habría permanecido ocho años durante los cuales participó de diversas exposiciones. En este periodo realizó, entre otras obras, una serie de dibujos y gouaches como ilustraciones para el poema *L'Union Libre*, uno de los más importantes y representativos escritos del poeta y teórico francés André Breton, cabeza del movimiento surrealista con quien Donoso desarrolló una amistad. Esta serie fue expuesta en la galería de arte *Clan* de Madrid en 1950 y en la Librería Paul Morihien de París en 1951. Varios años más tarde, en 1965, el poeta y artista chileno Ludwig Zeller organizó una muestra retrospectiva de Donoso en el Instituto Cultural de las Condes donde estas obras fueron nuevamente expuestas. Algunos de esos dibujos se pueden observar en la presente exposición y varios aparecen citados en el catálogo de la muestra de París de 1951. Sus títulos: *Et de mélange du blé et du moulin*; *Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur*; *Ma femme au coux d'orge inserte*; *A la langue de pierre incroyable*; *Balance insensible*; *Aux dents d'empreintes de blanche sur la terre blanche*, fueron escritos a mano por Donoso en la parte baja de las obras y corresponden a versos del poema *L'Union Libre*.

Se trata de dibujos de figuras abstractas, a tinta, en blanco y negro, y sin paisaje. Aquí no hay personajes, no hay una copia de lo real. En varias de estas obras se advierten los estudios de arquitectura y escultura de Donoso: el volumen, lo tridimensional, son explotados en estructuras que parecen pequeñas piezas escultóricas o bien construcciones. Asimismo, se observan formas orgánicas que tanto identifican el imaginario y el lenguaje formal de Donoso pues varios de sus diseños evocan seres, formas, texturas, materialidad y estructuras de los mundos submarino y mineral, y de paisajes volcánicos, desérticos o lunares.



Et de mélange du blé et du moulin

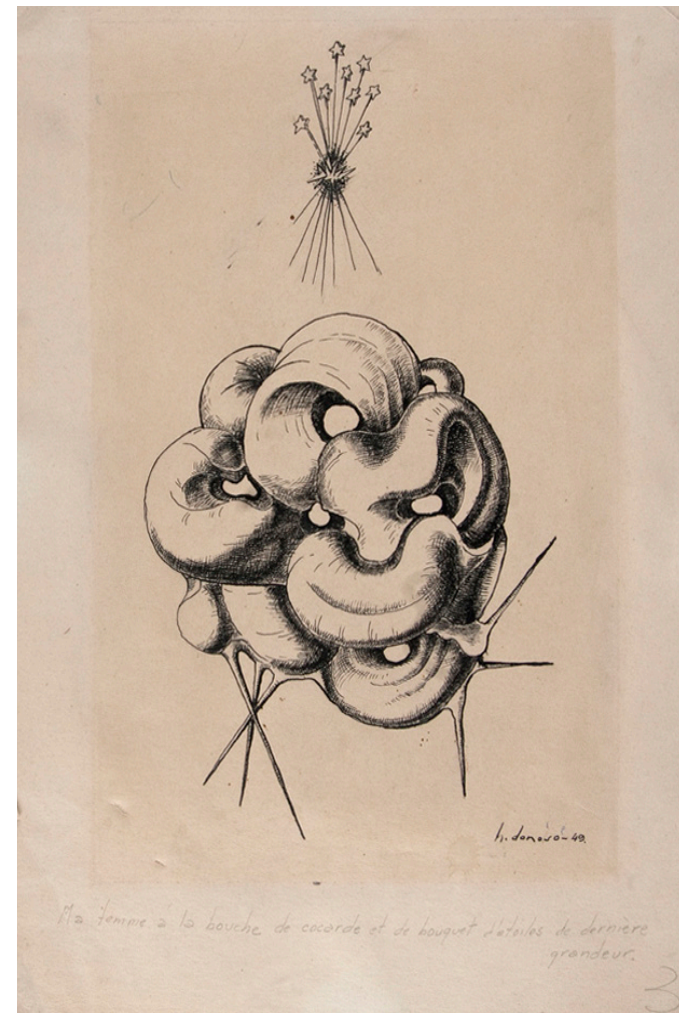
Sin fecha

Tinta sobre papel

41 x 35 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 995



Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur

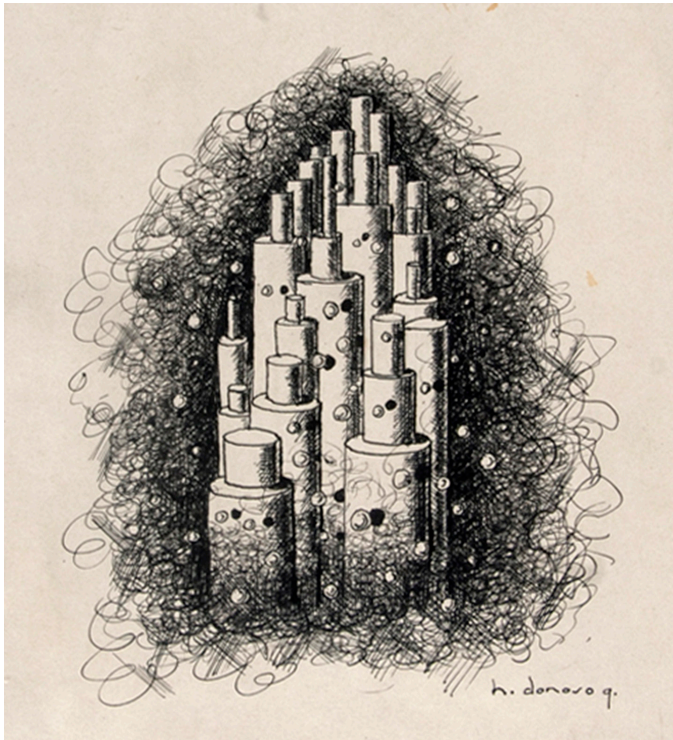
Sin fecha

Tinta sobre papel

27 x 21 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 997



Ma femme au cou d'orge imperlé

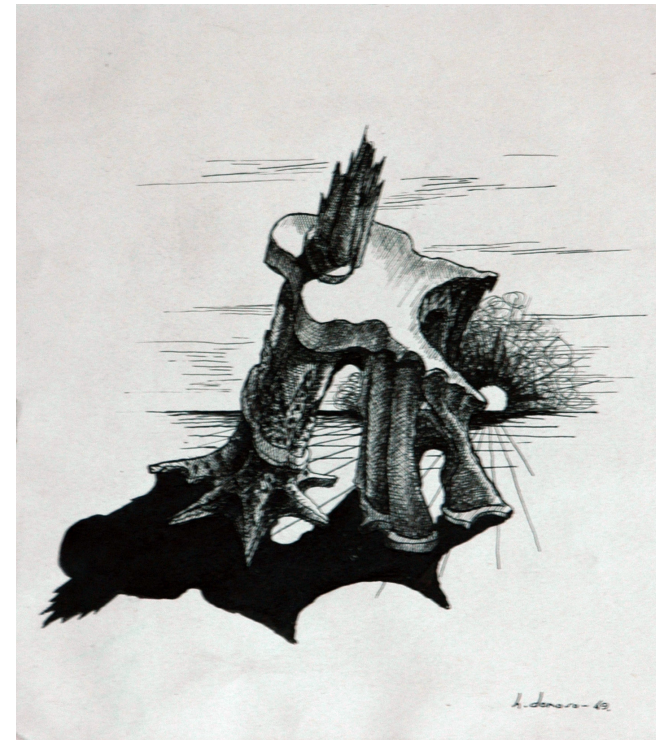
1957

Tinta sobre papel

27 x 21 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 996



A la langue de pierre incroyable

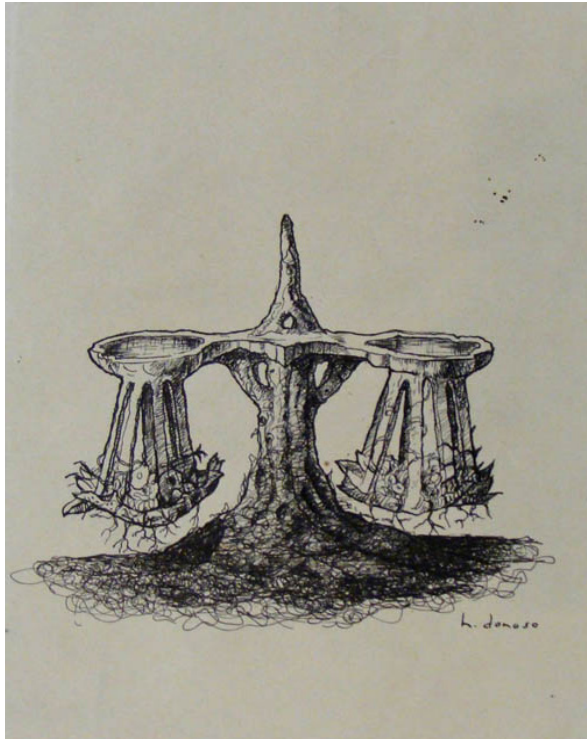
1949

Tinta sobre papel

27 x 21 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1004



De balance insensible

Sin fecha

Tinta sobre papel

27 x 21 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1009



Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche

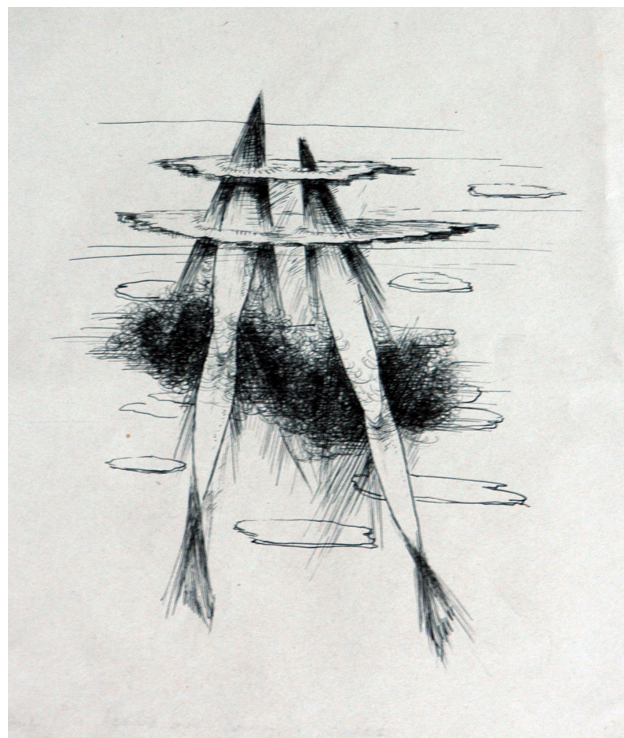
1949

Tinta sobre papel

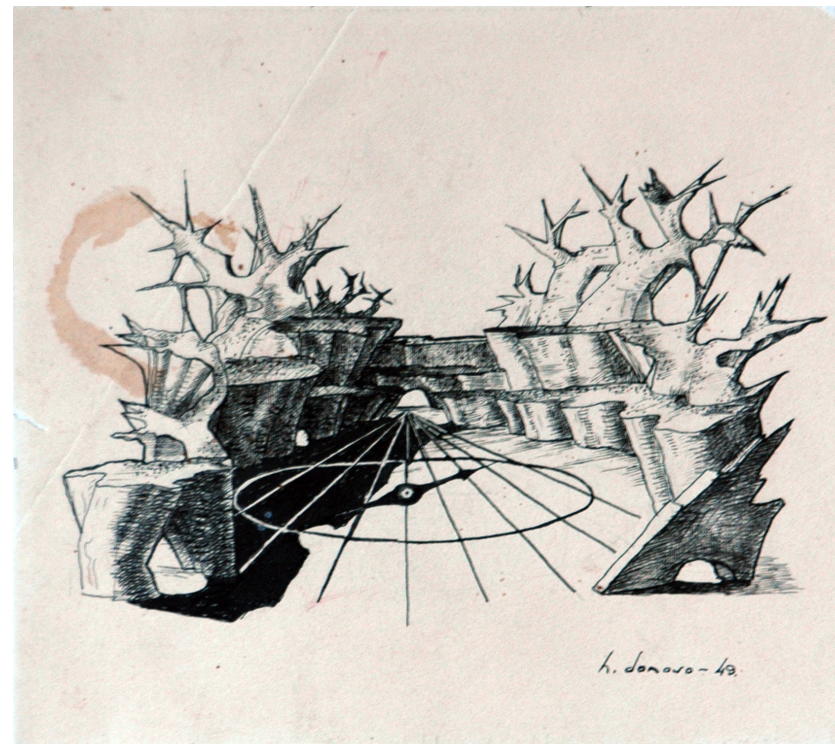
27 x 21 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1013



Sin título
Sin fecha
Tinta sobre papel
27 x 21 cm
Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973
Registro SUR n° 1001



Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
1949
Tinta sobre papel
27 x 21 cm
Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973
Registro SUR n° 1011



Dibujo Surrealista

Sin fecha

Témpera sobre papel

52 x 36 cm

Ingresado al Museo Nacional
de Bellas Artes en 1973

Registro SUR nº 993

Varias de las pinturas de Donoso, a través de la mezcla entre figuración y abstracción, presentan formas y estructuras que recuerdan la vida submarina o representan paisajes abstractos. A partir de este último punto, su obra pictórica, puesta a la altura de la de Roberto Matta y Enrique Zañartu por sus contemporáneos, ha sido en ocasiones comparada con la del francés Yves Tanguy.

En 1965, el poeta y artista chileno Ludwig Zeller organizó una exposición retrospectiva de Donoso en el Instituto Cultural de las Condes donde las esculturas e ilustraciones realizadas para el poema de Breton *L'Union Libre* fueron expuestas incluyendo, al parecer, la *Mujer Enmascarada*, pintura que posiblemente corresponde a la obra que aquí se presenta y a la que se refiere el pintor chileno Sergio Montecino en su homenaje a Donoso: "En el mar estrecharemos, en la mujer enmascarada que tú pintaste en el sueño, estrecharemos, siempre tu mano de artista cuando acariciabas tu ensortijada barba iluminada por un sol bondadoso como eras tú".



Totem Esclerótico

1957

Témpera sobre papel

42 x 29 cm

Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973

Registro SUR nº 994

La pintura titulada *Tótem Esclerótico* formó parte de la serie de gouaches y dibujos creados por Donoso para el poema *L'Union Libre* de André Breton e integró la exhibición de este conjunto de obras en la Librería de Paul Morihien de París en 1951, hecho del cual nos da cuenta su catálogo. En ella observamos formas abstractas, texturas y colores que evocan a la naturaleza y la vida submarina. Este tipo de estructuras son muy características del mundo de imágenes de la denominada *pintura onírica* de Haroldo Donoso. Otro rasgo común en sus pinturas y dibujos es representar una única figura que sitúa al centro de la superficie y que pareciera estar suspendida, casi flotando sobre un fondo coloreado pero vacío, carente de otras figuras, formas o paisajes. Esta composición de las obras permite fijar la atención en la figura central, característica que también se observa en *Tótem Esclerótico*.



Sin título

1951

Aguafuerte

17 x 13 cm

Ingresado al Museo Nacional de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1008

Onírica, surrealista, mágica, misteriosa, de formas submarinas, son algunos de los términos más utilizados para definir la obra pictórica de Haroldo Donoso. No obstante, y en estricto rigor, sus vínculos personales, estéticos e ideológicos con el surrealismo son, hasta ahora, inciertos. Fue amigo de André Breton, creador del poema *L'Union Libre* para el cual Donoso realizó una serie de dibujos y gouaches, pero nunca integró oficialmente el grupo como lo hiciera su compatriota el pintor Roberto Matta. Aún así, sus obras revelan un conocimiento del lenguaje estético y formal utilizado por algunos artistas surrealistas. Es preciso señalar que el ojo, cuya imagen está representada cuatro veces en este pequeño grabado, fue uno de los motivos que más se repitió en las obras de los surrealistas para quienes fue un símbolo de comunicación entre la realidad interna y externa del ser humano, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo consciente y lo inconsciente.

*Sin título*

Sin fecha

Lápiz sobre papel

27 x 40 cm

Ingresado al Museo Nacional de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1006

En los años cincuenta, el crítico español Enrique Azcoaga planteó que las pinturas del pintor y escultor chileno Haroldo Donoso se organizaban “arquitecturalmente con eficacia impresionante”, juicio que es posible corroborar en este dibujo en el cual los volúmenes, las formas orgánicas y las figuras geométricas se fusionan para producir una estructura que bien podría funcionar como escultura o como construcción. Cabe señalar que, antes de dedicarse al arte, Donoso había estudiado arquitectura, profesión a la cual él mismo atribuía la limpieza de sus diseños. Bien señaló Gabriela Mistral que esta formación profesional se entrometía en las obras de este artista que, tal como incursionó en diversas disciplinas (arquitectura, pintura y escultura), exploró distintos leguajes plásticos pasando por la abstracción, la geometría y el *realismo onírico*.

*Sin título*

1951

Témpera sobre papel

52 x 36 cm

Ingresado al Museo Nacional de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1007

Sin título

Sin fecha

Tinta sobre papel

40,6 x 28,5 cm

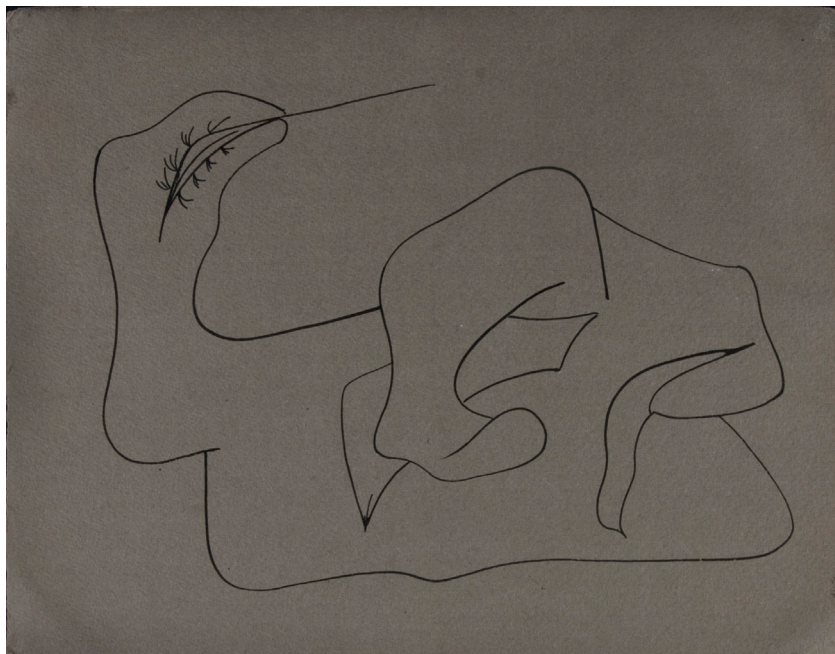
Ingresado al Museo Nacional de Bellas Artes en 1973

Registro SUR n° 1016



La producción pictórica de Haroldo Donoso es bastante heterogénea: realizó pinturas y dibujos absolutamente figurativos en los que aparecen personajes como duendes, arlequines o *mujeres enmascaradas*; obras abstractas de formas orgánicas que se asemejan a la flora y fauna submarinas, tal vez lo más conocido de su repertorio, y otras, posiblemente las menos estudiadas, en las que la geometría, la abstracción y la composición juegan un rol esencial. El crítico e historiador del arte español Antonio Romera lo identificó como “uno de los escasos representantes del *superrealismo futurista*” al mismo tiempo que destacaba la “*atmósfera onírica de magia*” de sus telas. Extraña mezcla de conceptos utilizó Romera para definir la obra de Donoso, la que, seguramente, responde a la dificultad de clasificar la producción de este artista en un solo estilo. Pese a que, principalmente en los años cuarenta y cincuenta, fue catalogado como pintor onírico y pionero del *surrealismo* tanto por la crítica especializada como por sus pares, pareciera ser que la obra de este escultor y pintor chileno explora diversos lenguajes plásticos que sintetizan y dan cuenta de la experimentación y los postulados de la modernidad vigentes en el arte occidental durante la primera mitad del siglo XX.

Estas dos pinturas corresponden a la vertiente abstracta que siguió el artista. En ambas se observa un juego de texturas, transparencias, brillos y colores en formas que, si bien no son ni figurativas ni imitativas, evocan a las estructuras y a los cuerpos celulares. La incorporación de formas orgánicas, de la naturaleza, en el lenguaje abstracto de sus pinturas es un rasgo constante en la producción artística de Donoso y se hace presente en muchas de sus obras.



ARSHILE GORKY

Armenia (ca. 1904)- Estados Unidos (1948)

Sin título

1946

Tinta sobre papel

26 x 34 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4173

De origen armenio, Vosdanig Manoog Adoin, más conocido como Arshile Gorky, llegó a Estados Unidos en 1915 siendo muy joven y cargando las secuelas de una infancia difícil a causa de la invasión turca a Armenia, debido a lo cual se perdieron sus documentos de identidad y su fecha de nacimiento es incierta. Estudió en Rhode Island y Boston antes de radicarse en Nueva York, donde ingresó a la Escuela Central de Arte, llegando a ser profesor entre 1926 y 1931. Primero fue atraído fuertemente por el cubismo picassiano, sin embargo en los años '40, influenciado por los artistas europeos que llegan a Estados Unidos huyendo de la Segunda Guerra Mundial, su estilo se acercó más al surrealismo abstracto, principalmente inspirado en la obra de Miró y Matta. Su vida estuvo marcada por situaciones complejas: la obligación de huir de Armenia en su adolescencia, el abandono de su esposa y sus hijas, el incendio de su taller en Connecticut que destruyó casi la totalidad de sus obras, el diagnóstico de cáncer y un accidente automovilístico que dejó paralizado su brazo derecho. Finalmente, Gorky se suicidó en 1948.

Aunque fue una de las figuras clave del expresionismo abstracto desarrollado en Estados Unidos a partir de los años 30, tomó contacto con el grupo surrealista a inicios de la década del '40 por medio de André Breton, quien lo descubrió en el momento en que pintaba *El hígado es la cresta del gallo*, tal vez su obra más importante. En esa misma época conoció a Roberto Matta, quien fuera una de sus principales influencias surrealistas al introducirlo en el concepto de *pintura automática*, la que priorizó la inconsciencia y el instinto; a partir de ese momento participó en muchas de las exposiciones oficiales surrealistas.

A través del tiempo la obra de Gorky cambió desde la experimentación con el color y la perspectiva a la liberación de toda figura privilegiando las formas sugerentes y orgánicas. Particularmente, en esta obra sin título, se observan líneas orgánicas y vivaces que, en su simpleza y limpieza, recuerdan formas de índole sexual, uno de los temas que frecuentemente afloraba en las obras surrealistas debido a la búsqueda de la liberación de los pensamientos más profundos, ocultos por las reglas sociales.

Es altamente probable que este dibujo corresponda al exhibido en la *Exposición Internacional Surrealista* de 1948 organizada en Galería Dédalo de Santiago (Chile); la obra de Gorky aparece en el n° 33 del catálogo bajo la indicación "Dibujo".



JACQUES HÉROLD

Rumania (1910) - Francia (1987)

L'oeuf des philosophes

1945

Óleo y metal sobre madera

38 x 28 x 1 cm

Sin datos de adquisición

Registro SUR n° 4215

Jacques Hérold es el seudónimo de Herold Blumer, pintor, escultor e ilustrador del movimiento surrealista. En 1925 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Bucarest donde se vinculó a los grupos de vanguardia a través de la revista UNU y, realizando afiches, costeó su viaje a París en 1930, donde tomó contacto y trabajó con Constantin Brancusi.

En 1932 Hérold conoció a Yves Tanguy y André Breton, dos años más tarde ingresó al grupo surrealista participando de todas sus actividades, siendo una de las más reconocidas la creación colectiva del *Juego de naipes de Marseille*, junto con Breton, Brauner, Domínguez, Ernst, Lam y Masson. Otra de sus obras destacadas fue *El Gran transparente*, escultura que formó parte de la *Exposición Internacional del Surrealismo* de París en 1947, y que da cuenta de la obsesión de Hérold por conocer tan en profundidad a los seres que les debe arrancar la piel para ver su interior. Fue a través de Jorge Cáceres que desarrolló su vinculación más importante con Chile y los mandragóricos Braulio Arenas y Enrique Gómez- Correa, de quienes ilustró más de un libro.

Las experimentaciones de Hérold se producen tanto en los temas como en las formas, juegos químicos donde las cristalizaciones, los derrames de arsénico, las intervenciones metálicas sobre cartón, todo es puesto a prueba y sirve para dar vida a la representación de seres mitológicos y formas cósmicas. Las figuras deben ser desgarradas, según lo que Hérold definió como el *daño sistemático* que ayudaba a conocer su interior.

Entre las particularidades de esta obra se encuentra la aplicación de una placa de metal con colores oxidados, muy probablemente una matriz de grabado, y la intervención con un billete, posiblemente un franco francés.

L'oeuf des philosophes (El huevo de los filósofos) fue exhibida en la *Exposición Internacional Surrealista* de Galería Dédalo en 1948, con el n° 35 en su catálogo.



Izq.
Altaman
 Sin fecha
 Tinta sobre papel
 26 x 12 cm
 Adquirido a Braulio Arenas
 en 1979
 Registro SUR n° 4174

Der.
Mujer con guindas
 Sin fecha
 Lápiz sobre papel
 16 x 10 cm
 Adquirido a Braulio Arenas
 en 1979
 Registro SUR n° 4175



El cristal fue uno de los temas más trabajados por el surrealismo y también por Hérolt. Su búsqueda de la esencia interior se tradujo en la utilización de un lenguaje visual caracterizado por las transparencias en las figuras y los colores, por los espacios diáfanos, y por las líneas y los volúmenes rectos y angulosos que revelan la intimidad, la estructura interna de los organismos, objetos y elementos más allá de su apariencia. En otros casos las líneas rectas se combinan para generar la ilusión de movimiento: éstas parecieran representar un proceso de cristalización o desestructuración de las figuras y formas. Es lo que se puede observar en el dibujo *Altaman* que se exhibe en esta muestra y que fue a su vez reproducido en la portada del libro *El pensamiento transmitido* del escritor Braulio Arenas.

Por su parte, la representación de seres híbridos, mezcla de figuras humanas, insectos y animales, es otro de los motivos recurrentes en la obra de Hérolt. El dibujo *Mujer con guindas* presenta lo que pareciera ser la combinación entre la cabeza de una mujer y la de un insecto o animal. La geometría de las formas, los volúmenes, las líneas rectas y formas puntiagudas ayudan a crear esta cabeza que parece más bien la estructura, la anatomía de un insecto.



WIFREDO LAM

Cuba (1902) - Francia (1982)

Composición

1954

Óleo sobre tela

116 x 89 cm

Adquirida en 1956 gracias a la donación en dinero realizada por Mauricio Hochschild en 1949

Registro SUR n° 1897

Artista cubano con padres de ascendencia china, africana, india y europea, Wifredo Lam fue un creador atento a las manifestaciones de diversas culturas. Con una carrera precoz en La Habana donde cursó estudios de Bellas Artes, participó en la Asociación de Pintores y Escultores entre 1920 y 1923. Ese mismo año se trasladó a Madrid donde estudió con Fernando Álvarez de Sotomayor quien en ese momento era director del Museo del Prado. A principios de los años '30 absorbió la influencia de Matisse, Joaquín Torres García y Pablo Picasso. Éste último lo tomó bajo su tutela cuando, desde 1938 a 1941, Lam se radicó en París alimentando su interés por el arte africano y las máscaras primitivas. En esta ciudad, se vinculó con los artistas surrealistas, manifestándose una inmediata coincidencia en el interés por lo sobrenatural, lo irracional y lo mágico. Debido a la gran amistad que los unía, André Breton le confió las ilustraciones de su obra *Fata Morgana*, realizada tras la invasión de París por las tropas alemanas.

Durante la Segunda Guerra Mundial vivió en el Caribe, lugar en el que se reencontró con sus orígenes africano y caribeño. Posteriormente estuvo en La Habana, Haití, y Nueva York, estableciéndose finalmente en Italia a partir de los años '60.

Lam logró un sincretismo que combinaba el cubismo y el surrealismo con las formas y el espíritu del Caribe; puso al movimiento vanguardista en contexto con su Cuba natal, incorporando en su producción los elementos plásticos y la cultura popular, por ejemplo la santería afrocubana. En esta obra, podemos ver una etapa de maduración, donde las complejas figuras volumétricas se fueron aplanando y haciendo más esquemáticas y el color más rebajado, características que marcan su producción en los años '50.



WIFREDO LAM

Cuba (1902) - Francia (1982)

Sin título

Sin fecha

Lápiz sobre papel

17 x 10 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4176

En las obras de Wifredo Lam se pueden observar las evocaciones a su natal Cuba, con personajes híbridos que surgen de la mezcla de aves y animales exóticos con una rica fauna imaginaria. Particularmente, en este pequeño dibujo, caracterizado por una gran simpleza, los contornos marcados evocan un ave por sus patas, cuello con plumas verdes y un elemento que podría asemejar un pico o un estilizado sombrero, transformándolo en una imagen a la vez sintética y enigmática.

RENÉ MAGRITTE
Bélgica (1898 – 1967)

Destacado artista surrealista, René Magritte estudió en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, trabajó en diseño y publicidad, e incursionó en diversas escuelas pictóricas hasta que, a mediados de la década del 20', impactado por la obra *Le Chant d'amour* del artista italiano fundador de la pintura metafísica Giorgio de Chirico, comenzó a explorar el concepto de realidad en sus obras. En esos años estableció sus primeros vínculos con el surrealismo a través del grupo belga.

Entre 1927 y 1930 vivió en París, periodo durante el cual participó activamente en el círculo surrealista y frecuentó especialmente a André Breton, Paul Eluard, Joan Miró, Jean Arp, el escritor belga Camille Goemans y Salvador Dalí. En esta ciudad Magritte tuvo además la posibilidad de conocer al poeta y diplomático chileno Enrique Gómez-Correa, integrante del *Grupo Mandrágora*, con quien cultivó una amistad y desarrolló proyectos artísticos colaborativos. Seguramente, fue gracias a la intervención de Gómez-Correa que, en 1948, Magritte participó con la obra *Les fleurs du mal* en la *Exposición Internacional Surrealista* organizada por *Mandrágora* y que tuvo lugar en la Galería Dédalo de Santiago (n° 49 del catálogo).

La producción artística de Magritte se caracteriza por mezclar diversas imágenes arquetipo que forman parte del imaginario colectivo; personajes, objetos y paisajes cotidianos pero de alta carga simbólica que, gracias a sus formas simplificadas y técnica realista, resultan verosímiles cuando se presentan de manera aislada, pero que, yuxtapuestos, alteran el orden aparentemente lógico de las cosas. El pequeño dibujo titulado *Ceci continue de ne pas être une pipe* (Esto continúa no siendo una pipa) remite a otro dibujo realizado por Magritte en 1952, que posee el mismo título y que, a su vez, refiere a una de las obras más famosas del artista belga. Se trata de *La trahison des images* (La traición de las imágenes), pintura realizada entre 1928 y 1929 cuyo título, cabe señalar, está escrito a mano en el reverso del pequeño dibujo que aquí se exhibe. En ella, la imagen de una pipa va acompañada de la frase *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa) ejercicio que cuestiona la relación entre las imágenes, las palabras, las ideas y las cosas: lo que vemos no es una pipa sino su representación.

Magritte realizó numerosas variantes y reproducciones de esta obra, recurrencia de temas y motivos que identifica su producción. A propósito de *La trahison des images*, en el año 1968 el filósofo francés Michel Foucault escribió el ensayo *Ceci n'est pas une pipe*.



Ceci continue de ne pas être une pipe

Sin fecha

Tinta sobre papel

7 x 10 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4167



La magie quotidienne

Sin fecha

Tinta sobre papel

13 x 11 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4169

El sombrero de copa representado en el dibujo *La magie quotidienne* (La magia cotidiana) es uno de los objetos más utilizados en sus pinturas, accesorio que a su vez forma parte de la vestimenta de otro de sus motivos favoritos: el hombre con sombrero. El surrealismo de Magritte es figurativo y realista, y se caracterizó por representar objetos y personajes cotidianos en contextos inusuales. El modo en que el pintor belga reúne estos elementos en la obra es lo que le da un halo mágico y de misterio a sus imágenes.



Le bon exemple

Sin fecha

Tinta sobre papel

10 x 7 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4170

Este pequeño dibujo de René Magritte corresponde a una de las tantas versiones que el artista belga hizo de *Le bon exemple* (El buen ejemplo), pintura del año 1953 en la que sobre un fondo rojo se observa a un hombre de pie, elegantemente vestido de negro, con abrigo, sombrero de copa redonda y apoyado sobre un paraguas cerrado que sostiene en su mano derecha, figura bajo la cual se lee la frase *Personnage assis* (Personaje sentado). Cabe señalar que, como es habitual en Magritte, el personaje y los objetos aquí representados, a saber el sombrero y el paraguas, aparecen en muchísimas de sus obras convirtiéndose en uno de sus motivos más recurrentes. A su vez, como también le es característico, Magritte utiliza la paradoja para cuestionar la establecida y aparentemente directa relación entre realidad, imagen y concepto. La palabra niega a la imagen. Nada es lo que aparenta ser, bajo la representación de un personaje de pie escribe *Personnage assis*, frase que contradice la imagen observada.



La race blanche

Sin fecha

Tinta sobre papel

12 x 10 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4172

La múltiple reproducción de sus obras y la reinterpretación de los mismos temas, motivos y personajes fueron prácticas comunes en el repertorio artístico de Magritte. El dibujo *La race blanche* (La raza blanca) bien grafica este hecho pues el artista belga creó varias versiones de la misma obra. La primera corresponde a una pintura realizada en 1937 de la que se desconoce su actual paradero y en la que se representa una figura femenina desnuda sentada en un paisaje de playa. El cuerpo de la mujer aparece fragmentado y su rostro está construido, o mejor dicho deconstruido, sólo a partir de un ojo, una oreja, una boca y dos narices, todos equilibrados uno sobre otro, dejando fuera el resto de las partes de la cara. Según algunas versiones, *La race blanche* habría estado inspirada en la pintura *Figuras a orillas del mar* ejecutada por Pablo Picasso en 1931, en la que también es posible observar esta separación de las partes del cuerpo. En versiones posteriores de *La race blanche* el cuerpo femenino desaparece y sólo se muestran los órganos de la cara aislados en recuadros o equilibrados uno sobre otro como en la escultura de bronce homónima concebida el año 1967. El dibujo que aquí se exhibe corresponde a una versión distinta de *La race blanche*: hay sólo una nariz y pese a estar en equilibrio la ordenación de los órganos en el plano ha cambiado.



Les provinciales

Sin fecha

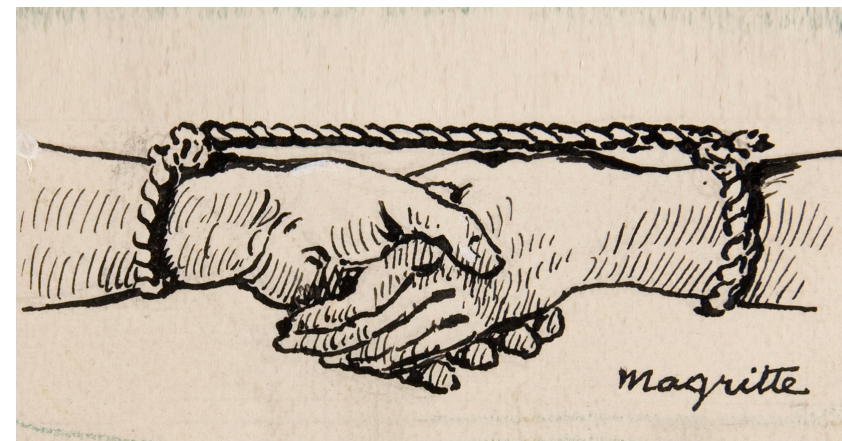
Tinta sobre papel

14 x 23 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4171

Siempre dentro de la pintura figurativa, en 1943 el lenguaje formal y la técnica pictórica de Magritte cambiaron radicalmente. En un período que se extendió por cuatro años y que ha sido comúnmente denominado como *Periodo Renoir*, el pintor belga abandonó su característico realismo idealizado, de formas y líneas puras donde la factura y la materialidad de la obra son imperceptibles, por una paleta impresionista a través del uso de pequeñas y rápidas pinceladas que percibidas en su conjunto dan forma a la imagen. En 1944, en una exposición en la ciudad de Bruselas, Magritte presentó por primera vez sus obras *impresionistas* las que fueron juzgadas negativamente por la crítica. El uso de las líneas y del achurado para crear figuras, texturas y tonalidades en el dibujo *Les provinciales* (Los provinciales) permite vincular esta obra con el *periodo impresionista* del pintor.



La Liberté

Sin fecha

Tinta sobre papel

4 x 10 cm

Adquirido a Braulio Arenas en 1979

Registro SUR n° 4168

En el pequeño dibujo *La Liberté* (La libertad) aparece la paradoja tan característica de las obras de Magritte. Aquello que señala el título, la libertad, se contradice con lo que nos presenta la imagen, dos manos presas y atadas por una cuerda. Se produce así un juego entre texto y representación, entre lo real y lo aparente, recursos que constantemente utilizó el pintor para dejar instalada la duda, la pregunta en el espectador. En relación a sus rasgos formales, el uso de pequeñas líneas yuxtapuestas para achurar y crear volumen y tonalidades en el dibujo evoca el periodo impresionista de Magritte, más conocido como *Periodo Renoir*, que se extendió desde 1943 hasta 1947.



ROBERTO MATTA
Chile (1911)- Italia (2002)

El día es un atentado
1942
Óleo sobre tela
76 x 91 cm
Adquirida a Mario Matta en 1953
Registro SUR n° 556

Arquitecto de formación, dedicado a la pintura, escultura y grabado, Matta es el principal artista nacido en Chile que participó activamente de la vanguardia europea y estadounidense. Muy joven, en 1934, viajó a París donde se vinculó con el arquitecto francés Le Corbusier y con los surrealistas Salvador Dalí, René Magritte y André Breton, entre otros. Trabajó en la revista *Minotaure* donde aportó con ilustraciones y artículos, en 1937 fue incorporado al movimiento surrealista, y en 1942 realizó su primera exhibición individual en la Galería Pierre Matisse de Nueva York.

Aunque distantes, sus vinculaciones con Chile continúan tras su partida, siendo importante para *Papeles Surrealistas* la exposición individual que hiciera en Galería Dédalo en 1948, mismo lugar y año de la *Exposición Internacional Surrealista* organizada por Braulio Arenas y Jorge Cáceres, participando en esta última con un dibujo sin título y la obra *Mauvais signe inexplicable* (n°s 51 y 52 del catálogo).

Tras la migración de los surrealistas desde París a Nueva York en 1938, Matta comenzó a desarrollar un nuevo concepto pictórico, muy probablemente influenciado por Duchamp o Hérold y sus reflexiones en torno a las transparencias, los vidrios y los efectos ópticos.

El día es un atentado es una pintura que se va develando progresivamente, dejando ver los diferentes núcleos que se desenvuelven en la composición de la obra. Empleando el material de manera muy diluida consigue los efectos en base a transparencias y planos tonales superpuestos. Importante es señalar el uso del lenguaje en la producción de Matta; así como crea efectos crea, o toma prestados de otras disciplinas, nombres para definirlos: *cuarta dimensión*, *transmutación*, *espacio no euclidiano*, *paisaje interior* y *morfología psicológica*. Asociada a la idea de *luz negra*, esta pintura es, según Matta, una de sus primeras obras vinculadas a la morfología psicológica.

1942, fecha de su creación, es también relevante ya que es el año en que el artista desarrolló el concepto de cubo abierto, intento personal por representar el espacio múltiple en la superficie bidimensional. Finalmente, el texto *El día es un atentado*, nos da cuenta de las implicancias teóricas de la obra de Matta: “*En cuanto uno sale, está amenazado: el día es un atentado... Si se quiere medir el tiempo, la verdadera medida es el día, no el día de veinticuatro horas, sino el día como atentado, como amenaza, como riesgo*”.



MADELEINE NOVARINA
Francia (1923 – 1991)

Mac Farlam
1948
Lápiz cera sobre papel
23 x 31 cm
Adquirido a Braulio Arenas en 1979
Registro SUR n° 4177

La artista francesa Madeleine Novarina debutó en 1946 en el *Primer Salón de Superindependientes*; se dedicó a la pintura, los vitrales y el patchwork, siempre buscando nuevas formas y equivalencias plásticas entre las tres técnicas. En 1972 le diagnosticaron un tumor maligno y sólo pudo seguir trabajando con sus dibujos. Finalmente, murió en 1991.

Se reconocen tres períodos dentro de su quehacer, desde 1937 a 1957 un primer momento surrealista, luego un segundo período, de 1957 a 1972, más tradicional donde se dedica a las vidrieras y mosaicos y, por último, de 1972 a 1986 una etapa caracterizada por dibujos coloreados o en blanco y negro, acuarelas y gouaches. También desarrolló una faceta menos conocida de poeta.

Cansada de la provincial vida que llevaba en su pueblo natal Thonon-les-Bains, en 1946 Novarina decidió radicarse en París, ciudad donde conoció a Víctor Brauner quien la influenció de manera decisiva con su *arte visionario*. Fue invitada a las sesiones del grupo surrealista por André Breton y con él se narra la siguiente anécdota: pregunta Breton a Novarina si la naturaleza va al hombre o el hombre se dirige a la naturaleza; ella responde que “cuando el hombre y la naturaleza se descubren el uno al otro, se abrazan y son un conjunto, un movimiento simultáneo”. Fue amiga de Benjamin Péret, Jacques Hérold, Max Ernst e Yves Tanguy entre otros, y en 1954 Brauner le presentó a quién sería su esposo, el escritor Sarane Alexandrian.

Novarina participó en la *Exposición Internacional Surrealista* organizada por Braulio Arenas y Jorge Cáceres, éste último amigo personal de la artista, quien directamente le pidió colaboración en París para realizar esta muestra.

Mac Farlam, dibujo de 1948 perteneciente al período surrealista de la artista, es reflejo de sus creaciones de posguerra donde juega con la combinación del flujo de la observación y de la imaginación. El aspecto lúdico cobra fuerza a través de la superposición de seres conocidos pero dispuestos a través de algunas de sus partes, juntos y mezclados.

Esta obra fue exhibida en la *Exposición Internacional Surrealista* de Galería Dédalo en 1948, con el n° 54 en su catálogo.



YVES TANGUY

Francia (1900) - Estados Unidos (1955)

Les Pollens

1929

Óleo sobre tela

92 x 73 cm

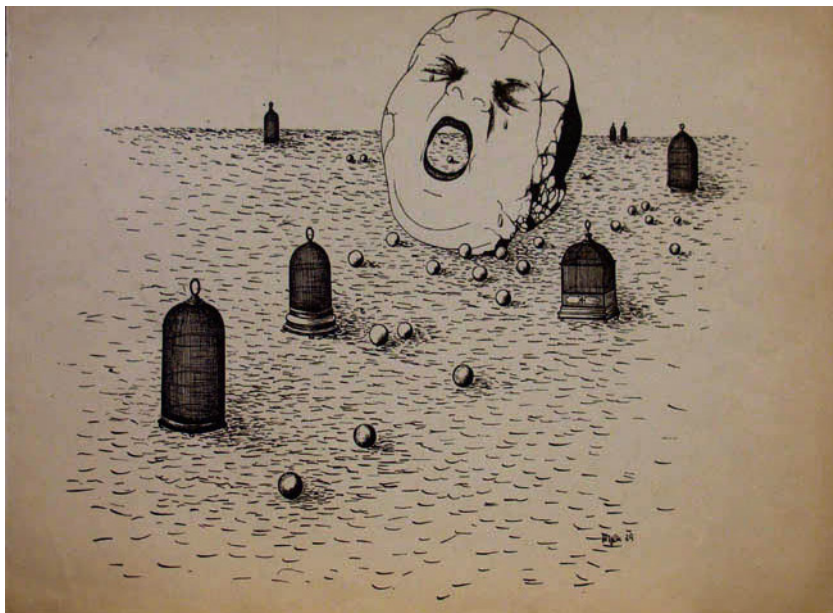
Adquirida en 1956 gracias a la donación en dinero realizada por Mauricio Hochschild en 1949

Registro SUR n° 1976

Yves Tanguy, hijo de un capitán de marina, siguió la carrera naval, uniéndose posteriormente al ejército. En 1922 conoció el trabajo de Giorgio de Chirico; quedó tan impresionado que, sin tener formación artística alguna, decidió dedicarse a la pintura y logró convertirse en uno de los exponentes más reconocibles del surrealismo europeo. En 1937 conoció a Kay Sage, artista y poeta estadounidense, con quien contrajo matrimonio conformando una de las parejas más estables y duraderas entre los surrealistas.

Tanguy ingresó al surrealismo en 1924 junto con su amigo Jacques Prévert; ambos fueron presentados a André Breton por el poeta Robert Desnos y el pintor Georges Malkine. Participó en todas las exposiciones surrealistas más importantes y realizó su primera muestra individual en 1927 en la Galería Surrealista de París. Desde entonces es reconocido por su forma de trabajar meticulosa y a veces con largas pausas entre obra y obra, por lo cual su producción no es numerosa.

En *Les Pollens* se puede observar la línea que trabajó Tanguy durante toda su carrera: los paisajes desérticos, las formas orgánicas, los espacios abiertos donde cohabitan sugerentes formas embrionarias, unicelulares, que recuerdan partes de seres vivos. Su trabajo rebajado en color, evocador de silencios y quietudes, destaca por la combinación de un lenguaje abstracto moderno con un elaborado oficio pictórico. *Les Pollens* (Los Pólenes) remite a las células sexuales masculinas de las plantas con flores que al alcanzar la parte femenina de la flor hacen posible la fecundación. Particularmente, en esta pintura la flecha dispuesta en diagonal en el centro podría hacer referencia a este proceso.



TOYEN (MARIE CERMÍNOVÁ)
Checoslovaquia (1902) – Francia (1980)

Sin título
 1939 - 1940
 12 ilustraciones para el libro *Stělnice*
 28 x 41 cm. c/u
 Adquiridas a Braulio Arenas en 1979
 Registro SUR n°4178

Destacada pintora e ilustradora de la vanguardia checa de entreguerras, Toyen se caracterizó por la constante innovación plástica, el compromiso político y social, y la exploración de diversos estilos desde la abstracción hasta el surrealismo. En una escena checa dominada por hombres y un núcleo surrealista donde la mujer era vista como musa inspiradora y no como sujeto creativo, Toyen logró posicionarse y ser reconocida internacionalmente.

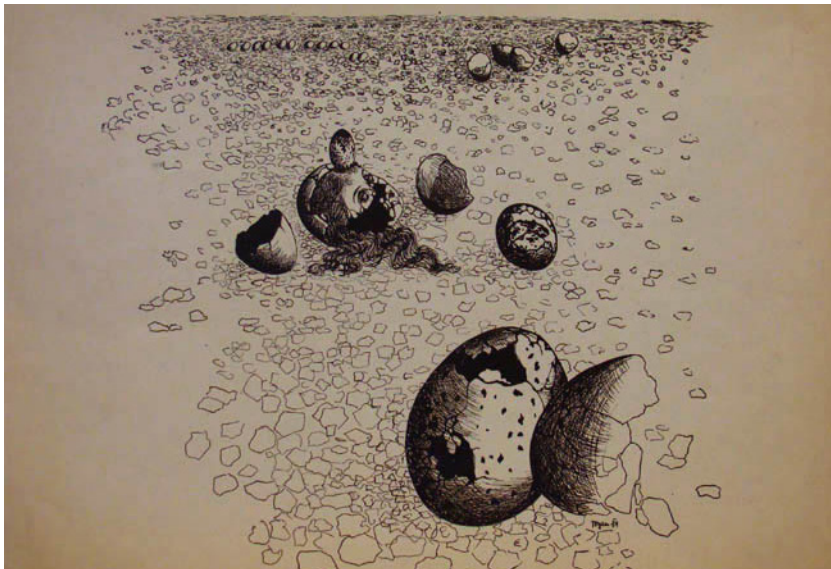
La reivindicación de la mujer y de su sexualidad fue importante tanto en su vida personal como en su obra. Nació como Marie Cermínová pero adoptó el seudónimo de género neutro Toyen, solía referirse a sí misma en masculino y vestirse con trajes de hombre. Muchas de sus obras abordan la sexualidad femenina y poseen un marcado erotismo casi pornográfico.

Junto al artista checo Jindřich Štírk formó una dupla creativa inseparable: integraron el grupo de vanguardia *Devětsil*, desarrollaron el *Artificialismo*, e incursionaron en las artes aplicadas, la moda, la decoración textil y el diseño de libros.

Toyen integró el grupo surrealista checo desde su fundación en 1934 y desde 1935 participó del círculo surrealista francés, vinculándose especialmente con André Breton y Benjamin Péret y participando en casi todas las Exposiciones Internacionales del grupo. Además, fue amiga del poeta y bailarín chileno integrante de *Mandrágora* Jorge Cáceres, quien da cuenta de su cercanía con la artista checa en las cartas que envió desde París a Enrique Gómez-Correa. Seguramente se debe a Cáceres la exhibición de las litografías que componen *Cache-toi la guerre, cycle de neuf dessins* 1944 (*Escóndete, guerra: Ciclo de nueve dibujos* 1944), libro publicado en París, en la *Exposición Internacional Surrealista*, organizada por Mandrágora en la Galería Dédalo de Santiago (Chile) el año 1948.

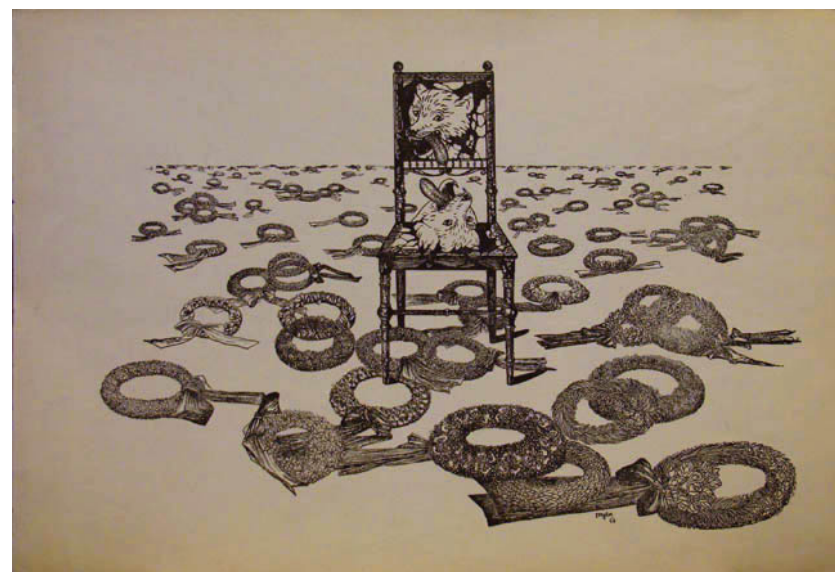
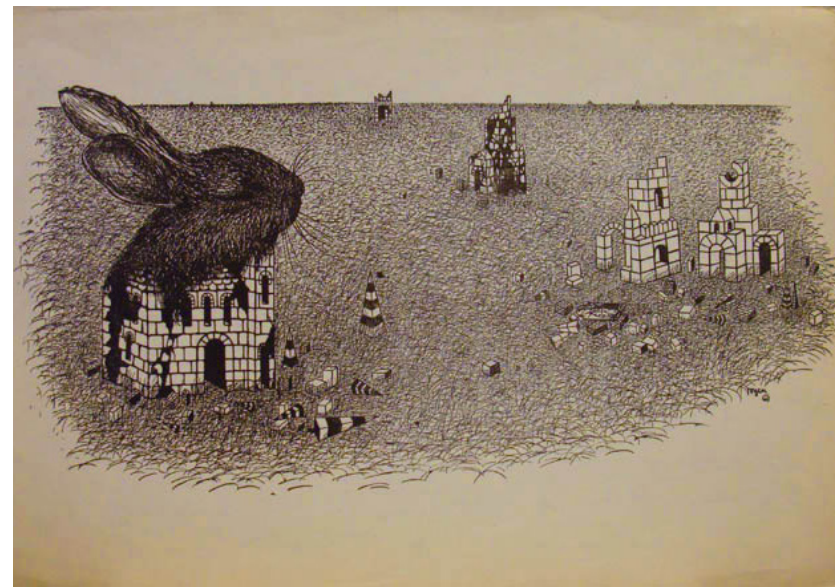
Su compromiso con el surrealismo fue artístico y político, varias de sus obras dan cuenta de ello. Es el caso *Stělnice Cyklus dvanacti kreseb* 1939–1940 (Galería de Tiro. Ciclo de doce dibujos), libro publicado por Toyen en Praga el año 1946 con el prefacio de Karel Teige y el poema introductorio de Jindřich Heisler, y que está compuesto por doce

litografías de la artista checa exhibidas en la presente muestra. La portada, que presenta un tiro al blanco, y el título, *Střelnice* (Galería de Tiro), informan sobre el contenido del libro: paisajes páramos, desolados, mágicos, que parecen irreales, con objetos abandonados, cuerpos fragmentados, animales muertos y personajes fantasmagóricos que evocan un mundo de fantasía, un imaginario infantil pero corrompido, y que se asemejan a los campos de tiro, a los juegos en los que hay que apuntar y disparar. *Střelnice*, editado tras la Segunda Guerra Mundial, forma parte de una serie de publicaciones en las que Toyen dio cuenta de su oposición a la guerra y sus horrores.



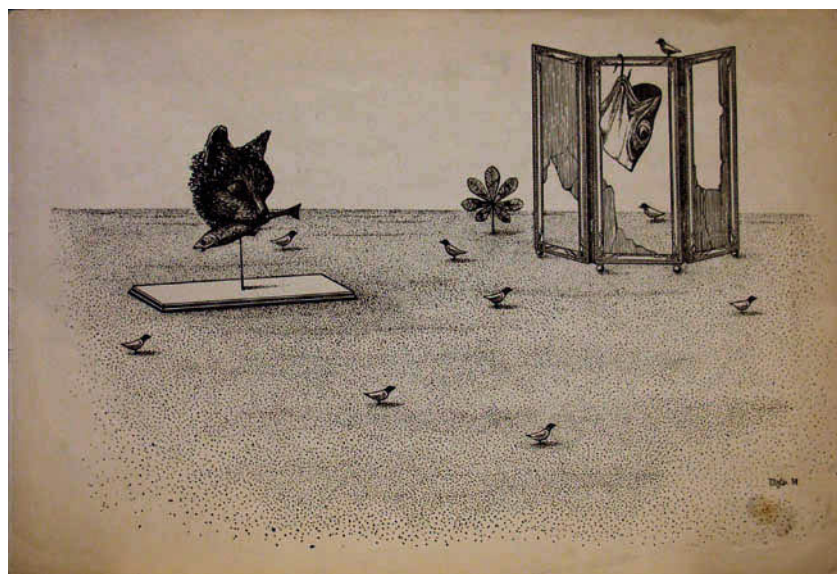
Registro SUR n°4179

Registro SUR n°4180
Registro SUR n°4181



Registro SUR n°4182
Registro SUR n°4183

Registro SUR n°4184
Registro SUR n°4185



Registro SUR n°4186
Registro SUR n°4187

Registro SUR n°4188
Registro SUR n°4189

EL ARTE DEL SURREALISMO

Lo que para muchos entendidos, y también profanos, ha sido la exposición más importante traída a Chile en materia de pintura y otras manifestaciones de arte está ya a la vista del público. Si muchos chilenos pueden quejarse que los resultados de la conferencia de la UNCTAD III no han sido positivos, al menos no pueden lamentarse después de tener esta oportunidad única en un campo un tanto ajeno a las deliberaciones de fondo. Bajo los auspicios del "International Council of the Museum of Modern Art", de Nueva York, el Surrealismo está expuesto en diversas manifestaciones que, a lo menos, tendrán que sorprender a quienes visiten el Museo de Bellas Artes. A diferencia de la espléndida muestra "De Cézanne a Miró"—ya conocida por los santiaguinos hace algunos años—la actual exposición ejemplariza en forma casi antológica respecto de los gestadores del movimiento bautizado en 1924 por André Breton en su "Primer Manifiesto Surrealista", y que al comienzo no nació como un movimiento de arte visual. El "Papa" Breton supo administrar por muchos años esta especie de sistematización del "Dadaísmo"; aglutinó a muchos creadores: apadrinó a otros—Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren es el caso típico—; expulsó a mucha gente, e incluso inscribió al movimiento dentro del comunismo, aunque no tardó en sacarlo de él. "El arte del surrealismo" explica un período determinado en la historia del arte que, aún en esta época, tiene la particularidad de sorprendernos por su actualidad, a pesar de que muchas de las obras exhibidas han cumplido ya el medio siglo. Creemos que no se ha sobreyado su importancia, aunque no podemos suponer que ello se haya debido a eventuales implicancias políticas (la muestra se organizó en un museo norteamericano). Para estimular al lego haremos un recorrido por el segundo piso del Museo de Bellas Artes, aunque no resulte comparable con la visita personal, por la cual deben pagarse módicos diez recados.

Entrando a la primera sala, a la derecha, "Ernest Lap-Lap presenta a los miembros del grupo surrealista", en fotografías pegadas y lipic: es el primer contacto con Max Ernst, uno de los de la "Época heroica" que mejor trabajó en el "collage". Pero, antes de continuar, abruptamente cuál nos tropezamos con la ya histórica "Rueda de bicicleta" colocada sobre un banquillo: para desplazar valores estéticos tradicionales, el francés Marcel Duchamp propuso como obra de arte a un objeto prefabricado. El original es de 1913, pero la de la muestra es la versión de 1951. Aunque somos legos, podemos compren-



DUCHAMP:
"Rueda de bicicleta".



DALÍ:
"Placeres iluminados".

der que Duchamp no ve bicicletas, así las haya en la escena. Se nos dice que para él "el arte se encontraba no en el aspecto visible de una obra sino en la brecha existente entre la intención del artista y la expresión incompleta de esa intención en su obra: ese significado estaba implícito en el giro sin sentido de la rueda; el papel del espectador era, pues, el de eliminar esa brecha".

Hacia la izquierda, un rótulo en la pared nos advierte sobre las diversas técnicas: "Collage", "Dibujo automático", "Protage", "Calcomanía", "Calaver exhaustivo". Y ya tenemos algunos ejemplos de estas últimas, obras colectivas, muestras de un inconsciente colectivo: dibujos en colaboración de Tanguy, Miró, Marisol y Man Ray. De nuevo, en el centro, otra obra sorprendente de Duchamp: "Caja de una ruja", que contiene 74 reproducciones de sus obras reducidas a la escala de la caja. Siguiendo por la izquierda, una tercera versión de

1964 (el original es de 1921) de "Por qué no extenderse René Sélavy?", en el que Duchamp construyó una jaula de metal pintada 151 cubos de mármol, un terrameto y un jilbón. Más allá, "Toque, por favor", nos muestra una figura de espuma de goma moldeada sobre terciopelo montada sobre cartón. En seguida, las "Dos cabezas"—relieve de madera pintada—y "Hojas y ombligo"—óleo e hilo sobre tela—nos ponen en contacto con el abstraccionista Jean Arp, uno de los apóstoles del "dibujo automático".

Antes de pasar de nuevo a la derecha, una espléndida figura de bronce nos revela a un nuevo Jean Arp, en "Despertar". En la otra muralla, dos muestras de Francis Picabia, el que en Nueva York quedó subyugado por una maravilla mecánica, el puente y por las máquinas del mundo moderno: el "Movimiento Dual, gráfico" y una asaxela pluma y tinta, sin título.



DE CHIRICO:
"Piazza d'Italia".

Pasamos a la segunda sala, pequeña, circular, en la que figura un solo nombre: Jean Miró. Dos óleos sobre tela, un óleo sobre cartulina—"Cabeza de mujer"—, un lápiz sobre sobre papel ocre—"Estudio"—y un peculiar "Objeto", es un ensamble con madera pintada, acero, hilo, hueso y una cuenta de 40 centímetros de altura incluyendo la base. La tercera sala, la más amplia, nos pone en contacto con "Los encañados". Es cierto que Picasso tocó tangencialmente el surrealismo, pero ahí están cinco de sus obras, desde 1924 hasta 1938. Siguiendo por la izquierda, cuatro óleos de Max Ernst, entre ellos: "Pájaros sobre el bosque" y "Mujer, viento y flor", de amplias dimensiones. El mismo Ernst nos sorprende ahora, con un bronce en el centro de la sala, al final: "El Rey jugando con la Reina". Los dos óleos del belga Magritte, representantes del grupo extremo del ilusionismo, nos muestran su original "Retrato"—el del ojo en el centro del plato—y "El pulcón de las cortinas, III". A continuación, óleos y temperas de Masson y Delvaux anteceden a tres muestras de Salvador Dalí, también de la época heroica del surrealismo: su "Retrato de Gala" (1935) nos muestra a su mujer de frente al artista. Los otros dos son "Placeres iluminados" y el "Primer paso para el Segundo Manifiesto Surrealista", realizado en pluma, tinta y acuarela. Luego vienen los dos espléndidos



GIACOMETTI:
"Mujer con la garganta cortada".

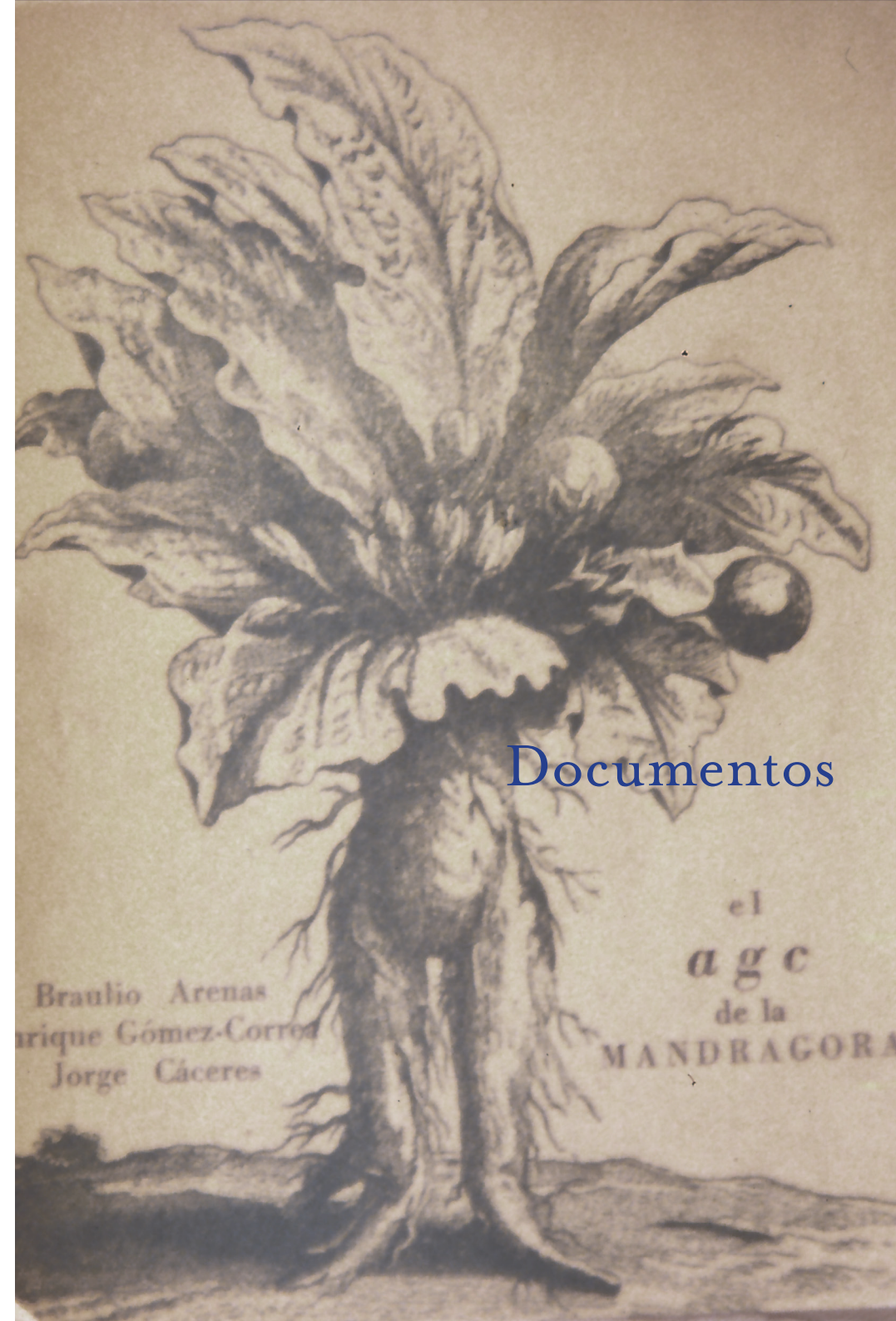
óleos de De Chirico, con esa sensación de quietud propia de los sueños, obras tempranas del surrealismo: la "Naturaleza muerta evangelica" y la "Piazza d'Italia". En frente, al centro, una figura muestra del mismo Giacometti—otro que sólo tangencialmente tocó el movimiento—su "Mujer con la garganta cortada", un bronce de 87 centímetros de largo, resulta uno de los puntos más altos de la exposición.

La cuarta sala pequeña y redonda, nos presenta dos óleos de grandes dimensiones del cubano Wilfredo Lam, el primer surrealista que empleara un simbolismo étnico y primitivo. Otro óleo más pequeño de André Masson completa esa sala. En la espaciosa última sala, el "Homenaje a Longo-Tre-Flaco-Flaco", de Klee, precede a 4 obras fundamentales de Yves Tanguy: hay que ver la exposición para apreciar, entre otras cosas, el colorido de "Después hacia el norte", un óleo de grandes dimensiones. Uno de los surrealistas tardíos, André Gorky, representante de la Escuela de Nueva York, aporta tres de sus obras. Al fondo, un solo cuadro: "Los desastres del maricón", del chileno Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren. Otras cuatro obras, muy diversas, del refinado artista nacional, se exhiben a un costado de la sala—entre ellas, su trágico "Príncipe de la sangre" (1941)—en las que utiliza tanto óleo como lápiz y crayón de color. La pintura termina en esa sala con el "Desnudo y naturaleza muerta espectacular (La vida interior)", del romano Bramante. Pero hay otra figura en el centro, iluminada desde lo alto: es de aluminio, pintado, se llama "La maílica" y pertenece al alemán Hans Bellmer.



PICABIA:
"Sin título" (prox. 1919).

Documentos



Izq.: El arte del surrealismo. Qué Pasa, 1972. Carpeta de Prensa MNBA.

Der.: Portada del libro El arte de la Mandrágora autoría de Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1957.

BRAULIO ARENAS
Chile (1913 – 1988)

El pensamiento transmitido

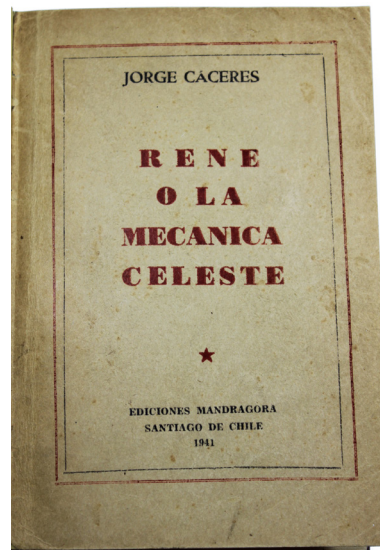
Santiago de Chile: Carmelo Soria, 1952

Biblioteca Nacional, Sección Chilena

El libro de poesía *El pensamiento transmitido* fue escrito por Braulio Arenas, miembro del Grupo Mandrágora. En su portada incluye el dibujo en tinta Altaman, del pintor surrealista rumano Jacques Hérold, obra que se expone en la presente muestra. Uno de los ejemplares de esta publicación fue regalado y firmado especialmente por Arenas a André Breton, principal teórico del surrealismo en Europa, a través de la frase “A André Breton cordial homenaje”. Tanto el dibujo de Hérold como el regalo del libro a Breton, dan cuenta de la cercanía y los nexos que existieron entre los integrantes de Mandrágora y el núcleo surrealista francés.

Nº sistema 000296115





JORGE CÁCERES Chile (1923 – 1949)

René o la mecánica celeste.

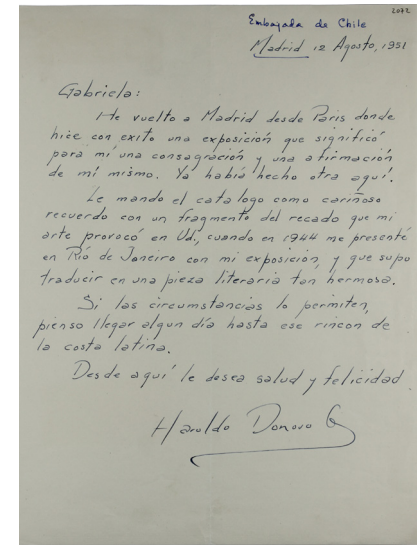
Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1941

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

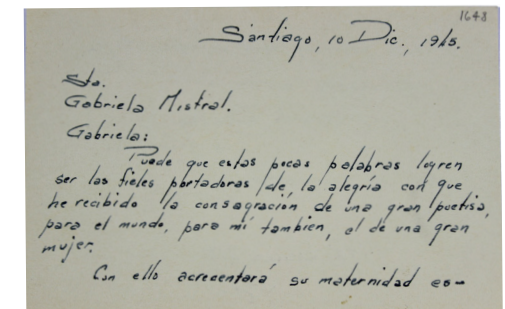
Adquirido a Eduardo Morel en 2013

Este libro corresponde a una de las Ediciones Mandrágora y está escrito por Luis Jorge Cáceres en homenaje a su hermano René; según recuerda la hermana de ambos, María Mercedes Cáceres "... la unión de René y Lucho era grande. Eran muy unidos... Yo creo que no fue coincidencia que Lucho haya escrito *René y la mecánica celeste*. Creo que fue como un mensaje, como un homenaje a la tan buena relación que ellos tenían. René era fotógrafo y también tuvo muchas facilidades artísticas pero las canalizó por la fotografía. Trabajaban juntos y ayudaba a Lucho en los collages y con los fotomontajes. En esa parte lo complementaba mucho. Gracias a René tenemos una gran cantidad de fotos de Lucho, más de lo que habitualmente se tiene en una familia. Eran muy, muy unidos" (Santiago Aránguiz Pinto. Entrevista a María Mercedes Cáceres. Santiago de Chile, enero 2002. En: Luis G. de Mussy R. Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*. Santiago: Editorial Cuarto Propio – Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005, p. 157)

Correspondencia entre Haroldo Donoso y Gabriela Mistral

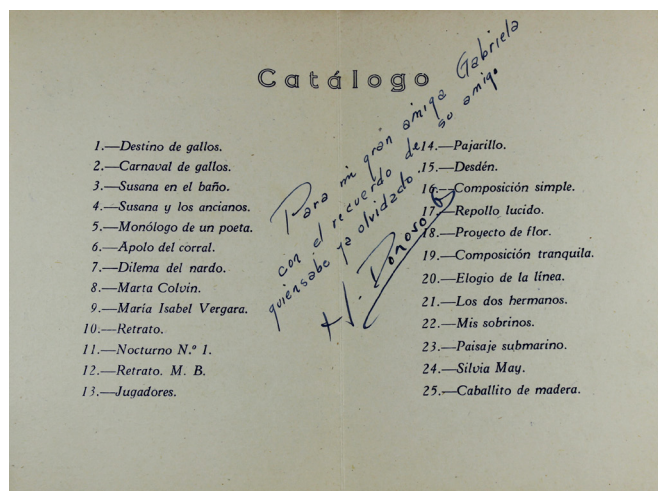
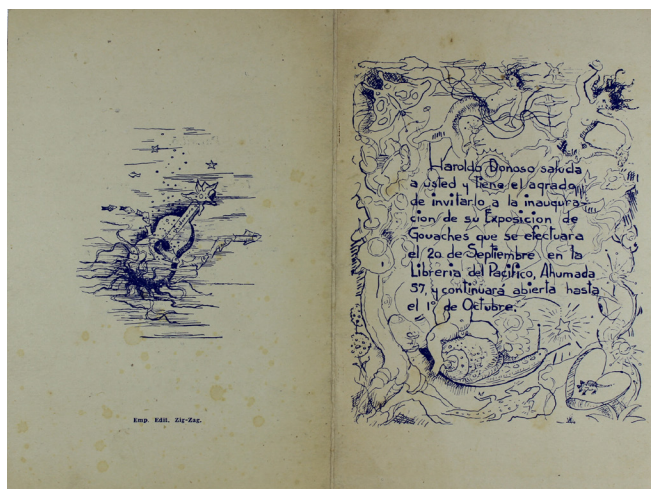


Carta de Haroldo Donoso a Gabriela Mistral (manuscrito). 12 de agosto de 1951. Legado de Gabriela Mistral, Monumento Histórico, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile. No. sis. 000923961



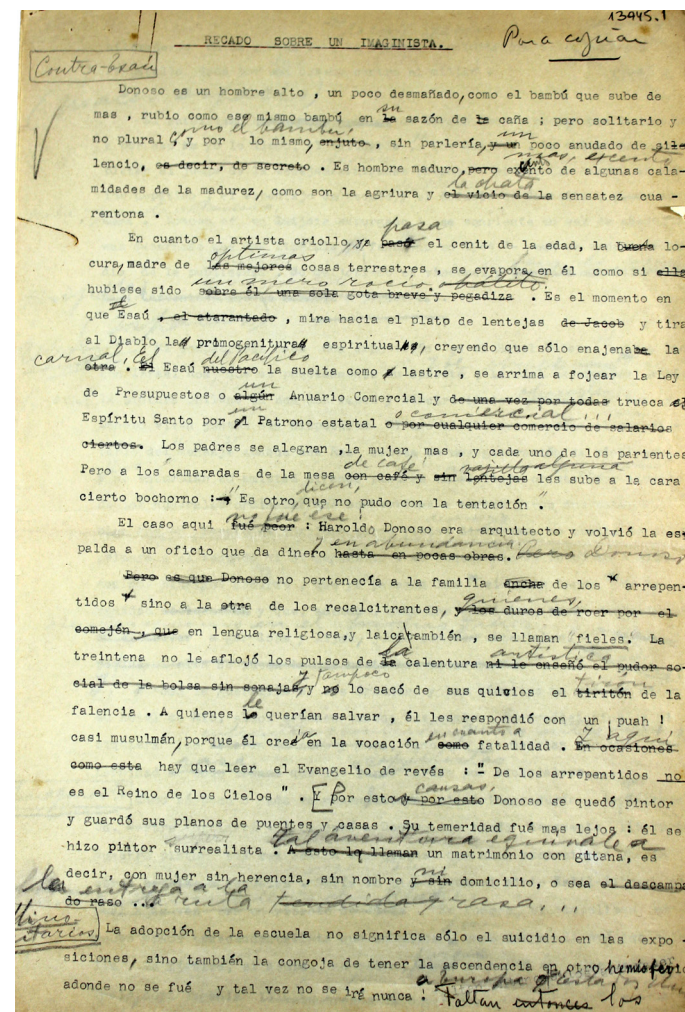
Tarjeta de Haroldo Donoso a Gabriela Mistral (manuscrito). 10 de diciembre de 1945. Legado de Gabriela Mistral, Monumento Histórico, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile.

No. sis. 000922799



Invitación a apertura de muestra de gouaches. Dedicatoria de Haroldo Donoso a Gabriela Mistral (manuscrito). Sin data. Legado de Gabriela Mistral, Monumento Histórico, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile.

No. sis. 000902669



Gabriela Mistral. *Recado sobre un imaginista*. Texto original mecanografiado con anotaciones y correcciones manuscritas a lápiz carbón. Legado de Gabriela Mistral, Monumento Histórico, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile.

No. Sis. 000965251

CONSULADO DE CHILE

ANEXO Nº 2 AL OFICIO Nº 359/72

RIO DE JANEIRO—SEXTA-FEIRA, 1 DE SETEMBRO DE 1944

RECADO SOBRE UM IMAGINISTA

Gabriela Mistral

CONTRA-REDAÇÃO — Donoso não é um Quixote expurgado; é um homem alto, um pouco desalinhado, como o bambô que sobe demais, louro como esse mesmo bambô, no tempo de encarnar, mas solitário e não plural, e, por isso, sem paragem, e um pouco amarrado em silêncio. É homem maduro, mas lieno de algumas calamidades da maturidade, como o asedoma e a chata sensatez quarentona.

Quando o artista "criello" passa do zenite da idade, a loucura, mas de ótimas coisas terrestres, evapora-se dele como se tivesse sido negro rocio ou lafo. É o momento em que o Ead atarantado olha para o prato de lentilha e manda ao diabo a primogênitura espiritual, credo de que só alienava a carnal. O Ead do Pacífico solta-se como lastro, arrima-se a folhar a Lei Orgamentária ou um Anuário Comercial e broca o Espírito Santo pelo Patrono estatal ou o comum. Os pais se atigram, a mulher ainda mais, e cada um dos parentes. Mas à cara dos camaradas de mesa sem baixeira sobe certo bochorno: "Mas um que não resistiu à tentação".

O caso aqui foi pior: Haroldo Donoso era arquiteto e veio às costas a um ofício que dá dinheiro até em poucas horas. Mas Donoso não pertencia à família dos "arrependidos", e sim à dos exaltadíssimos que, em língua religiosa, e também na leiga, se chamam "fisia". Os trinta anos não lhe afrouxaram a febre dos pulsos; nem o abalou o tiritar da falcência. Aos que queriam salvar, respondeu com um "puahi" quase musulmano, porque acreditava na vocação como fatalidade. E aqui deve-se ler o Evangelho ao contrário: "Dos arrependidos não há" e o Reino dos Céus.

Por isso, Donoso ficou pintor e guardou seus planos de pontes e casas. Sua temeridade foi mais longe: fez-se pintor "surrealista". Chama-se a isto "um casamento com cigana", isto é, com mulher sem eira nem beira, em seja o caminho estendido e raso, pela vida afora.

OS DA MINORIA — A adoção da escola não significa apenas o suicídio nas exposições, mas também a angústia de ter a ascendência em outro hemisfério onde não se foi e talvez não se vá nunca. Faltam as afirmativas da própria fé, a consagração confortadora da Igreja e a batalha da centena contra o milhar.

O ateísmo ou o musulmanismo de Haroldo Donoso argumentam com a prova e por isso se o chamam, ao sandá-lo, "Dom Quixote". Para completar o jogo de semelhança, faltam algumas peças: o cabelo negro a cor hepática, e espantinho do escudo de latão e a Infante de Castela, polca e grande aliança. Do-

Meu compatriota faz uma exposição no Palace Hotel. — lado e lado de Israel Roa, que é precisamente o seu oposto. — oferecendo assim ao Brasil a pintura chilena em seus dois cabos e electricidades adversas.

Roa e Donoso vivem juntos sem brigar. Nem um nem outro acredita ser o depositário da "Mensagem", embora seja Roa o chefe de uma geração. Não turvam sua amizade atirando pedras ao lindo cristal da concordia, por esses motivos dos numerals ordinais, que a tantos congestionam. Os dois sabem muito bem que, em Maratona e corridas em pistas diversas e distantes, não tem importância nem o primeiro nem o segundo... nem o centésimo. E se tivessem importância seria o mesmo: "eles são dois fidalgos maduros que já passaram o tempo das 'catapora' da valdeza adolescente e, além disso, como os abanistas, já desbastaram seu amor próprio na oficina, com garfope e lixa, junto com seus materiais. "Por que não há de poder a alma o que podem até as mãos!"

E como a guerrilha das ordens e das técnicas não ecós em seu hotel do Rio, eles expõem juntos seus quadros contraditórios e nem sequer defronte um do outro, em paredes opostas, mas misturados com uma fraternidade obtinada, que os "puros" achariam escandalosa...

IMAGINISTA — Como pouco ou nada sei da nomenclatura pictórica moderna (valha-me Mestre Portinari!) tratarei Donoso por apelido meramente literário. Nosso pintor talvez seja um simbolista que faz segurança por outros bairros ou escolas congêntias. Seria o mesmo que o drito Kaili Gibrón, vergôntea americana do inglês Blake. Em Donoso, o simbolismo é muito menos transcendental que nesses, pois na América "criella", parece que a Mística, se assoma, não medra, e morreu em agrago com o índio, cujo paganismo foi sobrepujado pelo cristianismo. (Parece que os conquistadores e suas mulheres não torceram consigo nem uma palhinha de sobrenaturalismo temperamental.)

Donoso prefere o hieroglifo à realidade, e erade-se desta, de costume, da cronologia e da cartilha, por temperamento ou sêdio. E assim com seus outros irmãos, os liquidadores da tute

(Continua na 2ª página)

Gabriela Mistral. *Recado sobre um imaginista*. Artículo publicado en el diario Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Brasil, 1 de septiembre de 1944. Soporte de papel con membrete y timbre del Consulado de Chile en Petrópolis, Brasil. Legado de Gabriela Mistral, Sección Referencias Críticas, Biblioteca Nacional de Chile.

No. sis. 000981010

A principios de los años cuarenta el pintor y escultor chileno Haroldo Donoso fue becado a Brasil. Como resultado de aquel viaje, en 1944, expuso junto Israel Roa en el Hotel Palace de Río de Janeiro. Esta muestra dio origen a *Recado sobre un imaginista*, texto de Gabriela Mistral, entonces cónsul en Petrópolis, dedicado especialmente a la obra pictórica de Donoso. El artista y la poetisa forjaron al menos una cercana relación que se advierte en su correspondencia.



Manifiesto del Surrealismo. Notas de Arte N°39.

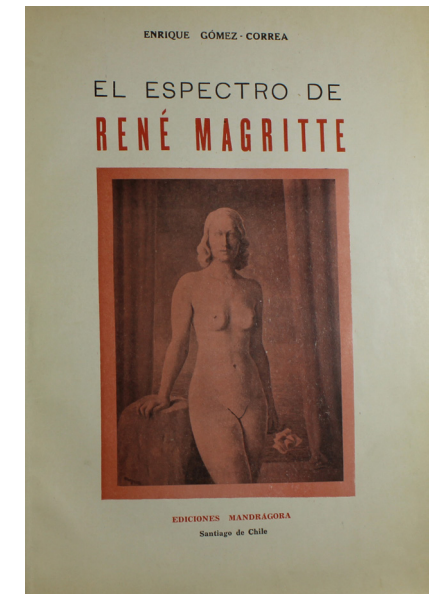
La Nación. Lunes 23 de marzo de 1925.

Préstamo Biblioteca Nacional, Sección Periódicos.

Notas de Arte fue una columna del diario La Nación escrita entre 1923 y 1927 por Jean Emar con la colaboración de artistas, críticos e intelectuales, nacionales y extranjeros. En ella el crítico de arte promovía y defendía las vanguardias europeas convirtiendo su sección en el referente de modernidad para el campo cultural chileno.

En el número treinta y nueve de esta columna se incluyó una primera parte del *Primer Manifiesto Surrealista* escrito por André Breton en 1924, el cual establece las bases de una realidad superior y el libre ejercicio del pensamiento, tópicos que serán los tratados por todos los artistas que adscribieron al grupo.

La traducción del *Manifiesto* es autoría de Sara Malvar (Riana Fer), dibujante y pintora chilena, que colaboró en varios números de la sección de Emar.



ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

Chile (1915 – 1995)

El espectro de René Magritte

Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1948

Biblioteca Nacional, Sección Chilena

Establecido en París desde 1949, el escritor y diplomático chileno Enrique Gómez-Correa se vinculó con los principales representantes del surrealismo como André Breton, Benjamin Péret, Víctor Brauner, Jacques Hérold y René Magritte. Con estos últimos, además de una amistad, desarrolló diversos proyectos artísticos siendo *El espectro de René Magritte* uno de los más importantes. Esta publicación incluye doce obras del pintor surrealista belga a partir de las cuales Gómez-Correa creó, para cada una, un poema homónimo, tal como lo señala en el epígrafe del libro: “Escribí estos poemas, René Magritte, a propósito de haber recibido de tu mano el gentil envío de las reproducciones de tus cuadros, intentando en ellos establecer la mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta. Que sea, pues, éste un aporte a la iluminación de tu pensamiento”. No. sis. 000306020

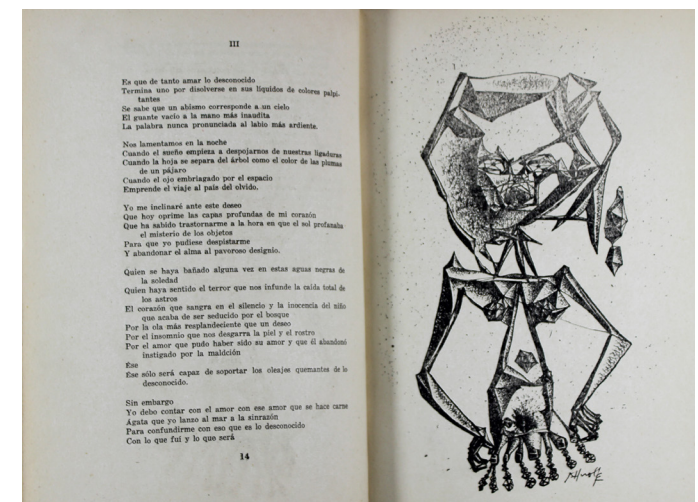
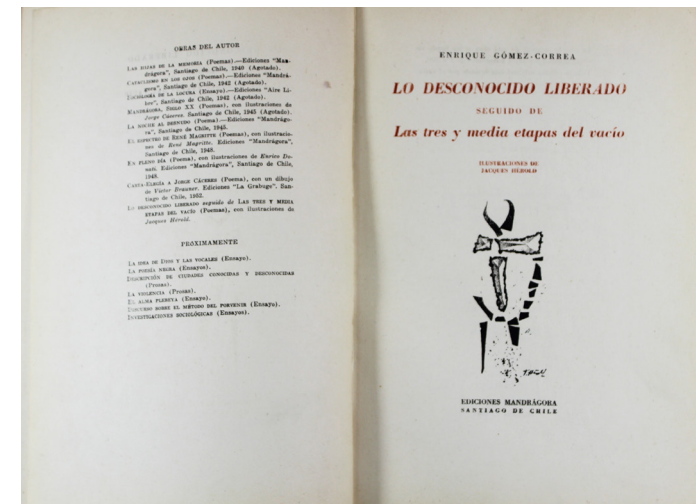
ENRIQUE GÓMEZ-CORREA Chile (1915 – 1995)

Lo desconocido liberado; seguido de, Las tres y media etapas del vacío

Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1952
Biblioteca Nacional, Sección Chilena.

El libro de poesía *Lo desconocido liberado; seguido de, Las tres y media etapas del vacío* corresponde a otro de los trabajos conjuntos que el poeta chileno Enrique Gómez-Correa, miembro del *Grupo Mandrágora*, llevó a cabo con algunos de los más destacados artistas del surrealismo. En esta oportunidad el poeta se asoció con el pintor rumano Jacques Hérold incorporando reproducciones de algunas de sus obras en las páginas de esta publicación.

Radicado en París entre 1949 y 1952, Gómez-Correa se vinculó con los principales representantes del surrealismo como André Breton, Benjamin Péret, y especialmente con Victor Brauner, Jacques Hérold y René Magritte con quienes, además de una amistad, desarrolló diversos proyectos artísticos colaborativos.



ENRIQUE GÓMEZ-CORREA
Chile (1915 – 1995)

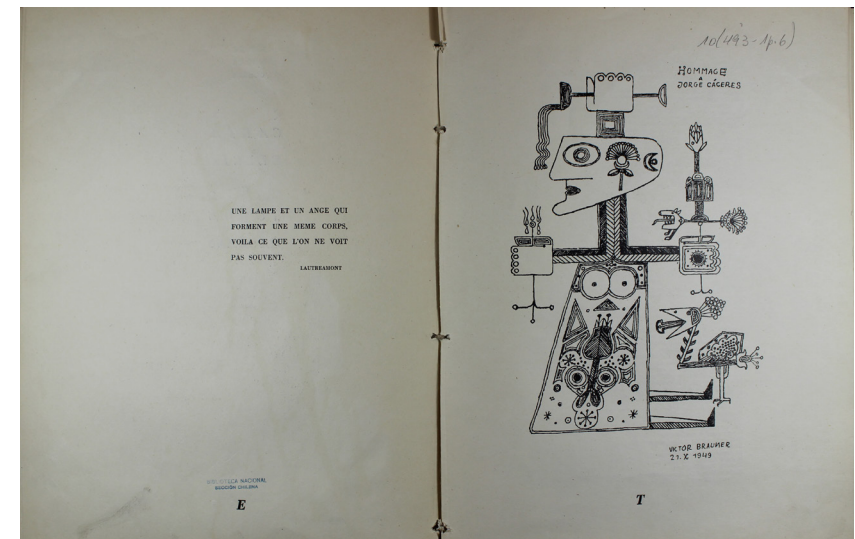
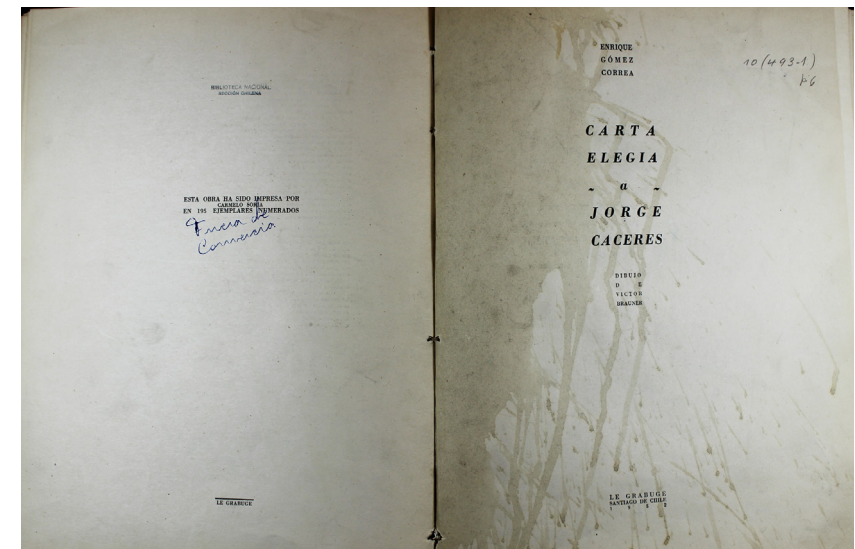
Carta Elegía a Jorge Cáceres

Santiago de Chile: Ediciones La Grabuge, 1952
Biblioteca Nacional, Sección Chilena

Carta elegía es una pieza poética escrita por el mandragórico Enrique Gómez - Correa, quien fuera uno de los amigos más cercanos a Jorge Cáceres desde que éste solicitara su incorporación al grupo surrealista. Este poema es la respuesta a una carta dirigida a Gómez - Correa, encontrada en una mesa cercana al cuerpo de Cáceres tras su muerte, la que habría sido presentada por el primero, según él mismo relatará. Víctor Brauner, otro de sus grandes amigos y uno de los artistas que más frecuentó Cáceres durante su estadía en Francia colaboró con un dibujo para la publicación; para Cáceres, Brauner sería “el mejor pintor que hay en París” (carta dirigida a Enrique Gómez-Correa fechada en París, 23 de marzo 1948).

Carta Elegía tuvo dos ediciones que sólo se diferencian en las dimensiones de cada ejemplar, la primera fue publicada por la misma editorial en 1949.

Nº sistema 000341825





RENÉ MAGRITTE

Bélgica (1898 – 1967)

Sin título

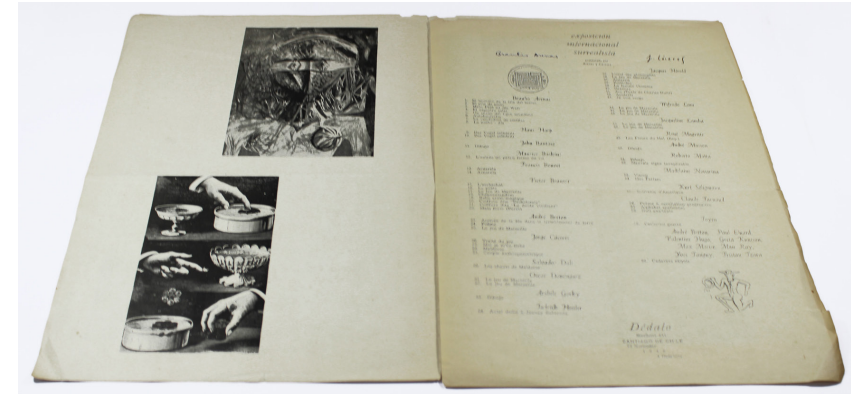
1953

Clisé tipográfico

Colección Particular

Entre el artista belga René Magritte y el escritor chileno Enrique Gómez - Correa existió una estrecha amistad; primero a través de cartas, vía mediante la cual el pintor envió doce reproducciones de sus pinturas para cada una de las cuales Gómez-Correa escribió un poema, los que fueron publicados en el libro *El Espectro de René Magritte* de 1948, y luego a través de frecuentes visitas en Europa.

Una muestra de su amistad es el clisé que aquí se exhibe y que muestra el rostro de perfil del escritor sobre un fondo en el que se despliegan numerosas figuras de hombres con abrigo y sombrero, uno de los motivos más representados en las obras del artista belga. Esta matriz fue utilizada por primera vez en la impresión del libro *Mandrágora Rey de Gitanos* publicado por Gómez - Correa en 1954 y posteriormente en la impresión de *El a g c de la Mandrágora*, libro que es coautoría de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Enrique Gómez - Correa y que fue publicado por Ediciones Mandrágora en 1957.



Varios Autores

Catálogo Exposición Internacional Surrealista

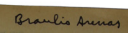
Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1948

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Adquirido a Eduardo Morel en 2013

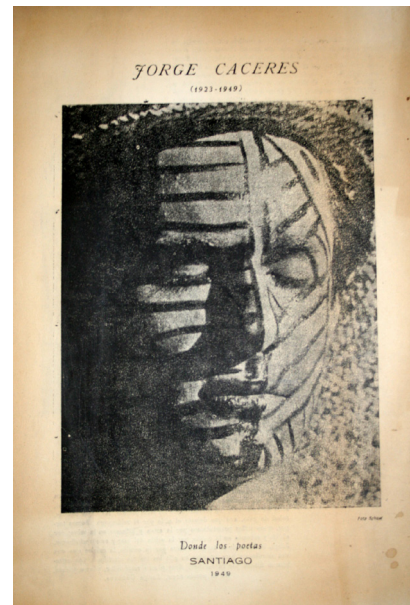
Catálogo de la *Exposición Internacional Surrealista* que tuvo lugar en la Galería Dédalo entre el 22 de noviembre y el 4 de diciembre de 1948. En él participaron Braulio Arenas, Teófilo Cid, André Breton, Jorge Cáceres, Benjamin Péret y Enrique Rosenblatt con textos, y Jorge Cáceres, Jacques Hérold, Víctor Brauner y Braulio Arenas con ilustraciones. Este ejemplar está firmado por los mandragóricos Braulio Arenas y Jorge Cáceres.

En su interior se incluye el listado de todos los artistas y obras que integraron la muestra, así como el texto inédito de Teófilo Cid, firmado de su mano, titulado *El Surrealismo pensamiento concreto*.



El ejemplar que aquí se exhibe está firmado por Teófilo Cid y Braulio Arenas.

Adquirido a Eduardo Morel en 2013



BRAULIO ARENAS ET AL.

Donde los poetas

Santiago de Chile: Talleres gráficos Ahués, 1949

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Adquirido a Eduardo Morel en 2013

El bailarín, poeta y artista plástico Jorge Cáceres fue uno de los artistas chilenos que estableció mayor cantidad de relaciones de amistad y trabajo colaborativo con los surrealistas europeos; no es extraño que a su temprana muerte muchos de ellos manifestaran públicamente su afecto y realizaran obras para recordarlo.

La publicación *Donde los poetas* es el homenaje que, tras su deceso en 1949, le rindieron sus amigos Braulio Arenas, André Breton, Teófilo Cid, Jacques Hérold, Vera Hérold, Pierre Mabille, Benjamin Péret, Enrique Rosenblatt y Toyen.



Autor desconocido

Sin título

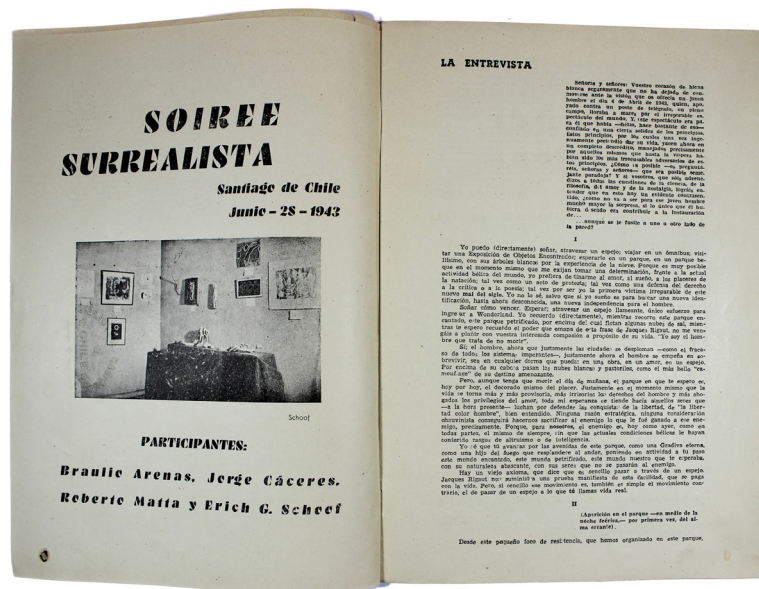
ca. 1943

Fotografía

Col. María Graciela Arenas.

Fotografía de Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Enrique Rosenblatt que probablemente corresponda a un registro de la exposición *Soirée Surréaliste (Velada Surrealista)* realizada en la Galería Rosenblatt en 1943, organizada por el Grupo Mandrágora.

Préstamo Sra. María Graciela Arenas



Revista *Leitmotiv*, *Boletín de Hechos & ideas*, N° 2-3

Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1943

Biblioteca Nacional, Sección Revistas

Sólo se publicaron tres números (el N°1 de diciembre de 1941 y una publicación doble, N°2-3, de diciembre de 1943) de esta revista editada por el *Grupo Mandrágora*, la cual, realizada al más alto nivel tanto teórico como estético, se convirtió en prueba concreta del ánimo del grupo por develar el espíritu crítico y la independencia editorial como virtud y condición del artista. Su objetivo fue instaurar e intentar resolver dentro de Chile algunos de los problemas que la crisis de la mentalidad racionalista de mediados del s. XX arrojaba sobre los campos de la moral y la poesía. En ella se consigna un artículo que da cuenta de la exposición en Galería Rosenblatt de ese mismo año.

Siendo Braulio Arenas el editor general de la revista, en ella participaron, entre otros, Benjamin Péret, Matta, Enrique Rosenbatt, Man Ray, y los poetas chilenos mandragóricos. No. Sis. 000566932



Mandrágora N°4

Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1940

Col. María Graciela Arenas

Cuarto número de la revista *Mandrágora* cuyo titular *Única versión exacta de los sucesos del miércoles 11 de julio de 1940 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile* relata en extenso el acto contra Pablo Neruda llevado a cabo por los integrantes del *Grupo Mandrágora* antes de que éste viajara en misión diplomática a México. La revista se dedicó completamente a tratar la polémica intervención del Grupo, acción liderada por Braulio Arenas, quien al comenzar la lectura de Neruda se levantó de su asiento increpándolo, arrebatando y destruyendo las hojas de su discurso.



ENRIQUE GÓMEZ- CORREA
Chile (1915 – 1995)

Mandrágora N°7

Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1943
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Adquirido a Eduardo Morel en 2013

Oficialmente, el *Grupo Mandrágora* realizó en colectivo seis números de su revista homónima. La revista *Mandrágora N°7* fue publicada en 1943, independiente de la Editorial Mandrágora, y correspondió a un trabajo autoral en solitario de Enrique Gómez - Correa a modo de *testimonio de un poeta negro*. A diferencia de los números anteriores, en este caso sólo se incluyeron textos poéticos, lo que se tradujo en ausencia de imágenes, artistas invitados y otros artículos. La imagen de la portada corresponde a un dibujo del pintor Brueghel, el Viejo.



MUSEUM OF MODERN ART MoMA

El arte del surrealismo

New York: The Museum of Modern Art MoMA, 1972
Biblioteca y Centro de Documentación, Museo Nacional de Bellas Artes

Fue una exposición que se llevó a cabo en el segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes en los meses de mayo y junio de 1972. Se trató de una muestra itinerante organizada y auspiciada por el Consejo Internacional del MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) que estaba conformada por cerca de setenta obras entre las que se contaban pinturas, esculturas, collages y objetos producidos por algunos de los más reconocidos representantes del surrealismo. La muestra trajo por primera vez a Chile importantes piezas del arte del siglo XX tales como *Molino de chocolate número 1* (1913), *Rueda de bicicleta* (1913 / 1951), *Boite en valise* (1941-42) de Marcel Duchamp; *Mujer con la garganta cortada* (1932 / 1949) de Alberto Giacometti; *Mamá, papá está herido* (1927) de Yves Tanguy; *Mujer, viejo y flor* (1923-24) de Max Ernst; *El violín de Ingres* (1924) de Man Ray; o, *Ídolo* (1944) de Wifredo Lam. También se presentaron obras de Matta, Dalí, Arp, Miró, Picasso, Magritte y Picabia, entre otros.

En la Biblioteca y Centro de documentación del MNBA se conservan fotografías que registran esta exposición, así como su catálogo.



Primer plano, sección inferior derecha de la fotografía: **Alberto Giacometti**. *Mujer con la garganta cortada*. 1932, vaciado 1949. Bronce. 20,3 x 87,6 cm x 63,5 cm.

Segundo plano, casi al centro de la fotografía: **Max Ernst**. *El Rey jugando con la Reina*. 1944, vaciado 1954. Bronce. 97,8 x 47,7 x 52,1 cm.



Marcel Duchamp. *Boîte-en-valise*. (1955-1968). Caja con setenta y cuatro reproducciones de obras de Duchamp reducidas a la escala de la caja, dispuestas dentro de una maleta de cuero rojo de 41 x 38 x 10 cm.



Primer plano: Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta*. 1913, original; 1951, esta versión. Ensamble: rueda de metal (63,8 cm. de diámetro) montada sobre un banco de madera pintada (60, 2 cm.). Altura total 128,3 cm.

Segundo plano, casi al centro de la fotografía: Man Ray. *El enigma de Isidore Ducasse*. (Original 1920; esta versión 1967). Tela y sogas sobre una máquina de coser. 40,5 x 47,4 x 29,4 cm)

Segundo plano, hacia la derecha de la fotografía: Man Ray. *El violín de Ingres*. 1924. Fotografía intervenida. 38,1 x 29,2 cm.

Tercer plano: Joan Miró. *Retrato de una dama en 1820 (según Constable)*. 1929. Óleo sobre tela. 116,2 x 89, 2 cm.



Hans Bellmer. *La Poupée* (La muñeca). 1936, vaciado en 1965. Aluminio pintado. 48,5 x 26,9 x 37,6 cm.



Hans Arp. *Despertar*. 1938. Bronce. 61 x 25,4 cm.



Primer plano: Max Ernst. *El Rey jugando con la Reina*. 1944, vaciado 1954. Bronce. 97,8 x 47,7 x 52,1 cm.

Segundo plano, hacia la derecha de la fotografía: Max Ernst. *Napoleón en el desierto*. 1941. Óleo sobre tela. 46,3 x 38,1 cm.

Segundo plano, tras la escultura: Max Ernst. *Mujer, viejo y flor*. 1923-1924. Óleo sobre tela. 96,5 x 130,2 cm.



Segundo plano, hacia la derecha de la fotografía: René Magritte. *El palacio de las cortinas, III*. 1928-1929. Óleo sobre tela. 81,2 x 116,4 cm.

Der.: Braulio Arenas, Jorge Luis Borges y Beppo, Buenos Aires sin fecha.



Bibliografía

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Arenas, Braulio. *El mundo y su doble*. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1940.

—. *La mujer mnemotécnica*. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1941.

—. et. al. *Donde los poetas*. Santiago de Chile: Talleres Gráficos Ahués, 1949.

—. *El pensamiento transmitido*. Santiago de Chile: Carmelo Soria, 1952.

—. *Versión definitiva*. Santiago de Chile: Editorial Falansterio, 1956.

—. **Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa.** *El a g c de la Mandrágora*. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1957.

—. *Actas Surrealistas*. Santiago de Chile: Nascimento, 1974.

Baciu, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano: Preguntas y Respuestas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso – Cruz del Sur, 1979.

Breton, André. *L'Union Libre*. París: 1931.

Cáceres, Jorge. *René o la mecánica celeste*. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1941.

Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Jean Arp Retrospectiva 1915-1966*. Madrid: Ediciones Exposiciones Círculo de Bellas Artes, 2006.

Conseco-Jerez, Alejandro. Poética y Estética de Hans Arp y Vicente Huidobro. Contingencia y Convergencia de los últimos románticos. En: Singler, C. (Ed.). *Une domestique dissipé. Essais sur la fiction en Amérique Latine. Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*. Paris: Presse universitaires Franc-Comtoises, 2001.

Cuadra, César y Luis G. de Mussy R. *Sociología de la locura: Primera edición crítica de la obra original de Enrique Gómez-Correa*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006.

—. **Cáceres.** *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra Completa*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio – Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.

Gómez-Correa, Enrique. *El espectro de René Magritte*. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1948.

—. *Lo desconocido liberado; seguido de, Las tres y media etapas del vacío*. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1952.

—. *Carta Elegía a Jorge Cáceres*. Santiago de Chile: Ediciones La Grabuge, 1952.

—. *Mandrágora, Siglo XX*. 2ª ed. Santiago de Chile: Mandrágora Ediciones, 2012.

—. *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora*. 2ª ed. Santiago de Chile: Mandrágora Ediciones, 2012.

González, Ángel Custodio. *Contra olvido: Poesía. Con ilustraciones de Haroldo Donoso*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1951.

Huebner, Karla Tonine. *Eroticism, identity, and cultural context: Toyen and the Prague avant-garde. Submitted to the Graduated Faculty of the School of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008.

Jongen, René-Marie. *René Magritte, ou, La pensée de l'invisible: réflexions et recherches*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1994.

Konersmann, Ralf. *Magritte. La Reproducción Prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1996.

Mistral, Gabriela. Recado sobre un imaginista. En: *Grandeza de los Oficios*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1979.

Mussy R., Luis G. de. *Mandrágora: La raíz de la Protesta o el Refugio Inconcluso*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae, 2001.

Nadal, José María. Esthétique de la prédication et de la discursivation chez Magritte. En: Everaert-Desmedt, Nicole (Ed.). *Magritte au risque de la sémiotique*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1999.

Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton's Ghost*. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2013.

Quezada, Jaime. *La Mandrágora y otros libros: Braulio Arenas*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1998.

Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. 4ª ed. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976.

Sade, Marqués de, (trad. Braulio Arenas). *Estatutos de la sociedad de los amigos del crimen*. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1958.

Stokes Sims, Lowery. *Wifredo Lam*. Texas: University of Texas Press, 2003.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de cultura económica, 2006.

Von Asten, Astrid. «We want to produce like a plant that produces a fruit» Hans Arp and the «Nature Principle». En: Crowther, P. y Wünsche, I. *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*. New York: Routledge, 2012.

Wald Susana. *La casa de la luna*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.

Catálogos de exposiciones

Exposición Surrealista: Braulio Arenas Jorge Cáceres: Objetos, Collages, Dibujos. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, 1941.

Exposición Internacional del Surrealismo. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1948.

Haroldo Donoso. Dessins-Gouaches. Exposition du 23 janvier au 10 février 1951. París: Librairie Paul Morihien, 1951.

El surrealismo internacional. Santiago de Chile: Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, 1965.

El arte del surrealismo. New York: The Museum of Modern Art, 1972.

LEPPE. Santiago de Chile: Galería Imagen, 1975.

André Breton y el Surrealismo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

René Magritte 1898 – 1967. Paul Nougé 1895-1967: Subversión de las imágenes. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes – Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, 1999.

Matta 100. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2011.

Revistas y Artículos de Prensa

Malvar, Sara. «Manifiesto del Surrealismo. André Breton. I Parte». *La Nación*, lunes 23 de marzo de 1925, p. 7.

Mandrágora Núm. 1. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1938.

Ximena. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1938.

Arenas, Braulio, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. «Defensa de la Mandrágora». Mandrágora Núm. 2, Santiago de Chile, 1939.

Mandrágora Núm. 3. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1940.

Mandrágora Núm. 4. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1940.

Mandrágora Núm. 5. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1941.

Mandrágora Núm. 6. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1941.

Leitmotiv, Boletín de Hechos & Ideas, Núm. 2-3. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1943.

Mandrágora N° 7. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1943.

Carvacho, Víctor. «Retratos de pintores. Haroldo Donoso por Víctor Carvacho». Pro Arte, 28 de octubre de 1948. Carpeta de prensa de Haroldo Donoso MNBA.

Larraín, Gerardo. «Haroldo Donoso en Madrid». Pro Arte, julio de 1950. Carpeta de prensa de Haroldo Donoso MNBA.

«Surrealismo de Haroldo Donoso». Zig-Zag, Núm. 2731, 27 de julio de 1957. Carpeta de prensa de Haroldo Donoso MNBA.

«Desaparece un artista auténtico. Silenciosamente se quebró la vida del pintor chileno Haroldo Donoso». Las Últimas Noticias, 2 de abril de 1958. Carpeta de prensa de Haroldo Donoso MNBA.

Revista Plan Núm. 44, diciembre 1969.

Jorge Vasari (seudónimo de Mario Carreño). «Actividades en las artes plásticas». El Mercurio, jueves 2 de julio de 1970, p. 2.

Jorge Vasari (seudónimo de Mario Carreño). *Actividades en las artes plásticas*. El

Mercurio, jueves 9 de julio de 1970, p. 2.

Lihn, Enrique. «El surrealismo en Chile». Revista Nueva Atenea Núm. 423, 1970.

Actividades en las artes plásticas. El Mercurio, viernes 26 de mayo de 1972.

Richard, Nelly. «Los jóvenes pintores, esos desconocidos». Revista Chile Hoy, 25 al 31 de mayo 1973, p. 24.

Richard, Nelly. «Juan Pablo Langlois: del objeto al misterio». Revista Chile Hoy, 22 al 28 de junio 1973, p. 25.

Richard, Nelly. «La imaginación al Museo». Revista Chile Hoy, 1 al 6 de septiembre 1973, p. 25.

Palacios, José María. «Nuestros artistas: Haroldo Donoso, un soñador solitario y desconocido». 20 de abril de 1983. Carpeta de prensa de Haroldo Donoso MNBA.

Perdigón, Luisa. «Intertextualidad pintor/escritor: René Magritte / Enrique Gómez-Correa». Revista Chilena de Literatura, Núm. 36, noviembre de 1990.

Bocardo, Enrique. «La Trahison des Images». Thémata, Revista de Filosofía, Núm. 23, 2000.

Silva, José Ignacio. «Alfonso Alcalde y Braulio Arenas: El Surrealismo y la miseria». Revista de Libros de El Mercurio, sábado 27 de diciembre de 2003 [en línea] <<http://www.letras.s5.com/aa061004.htm>> [consulta: enero 2013]

Fullana, Mir. «La terrible premonición del pintor Victor Brauner (1903-1966)». Arch. Soc. Esp. Oftalmol., Vol. 79, Núm. 11, noviembre de 2004 [en línea] <http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=So365-66912004001100014&script=sci_arttext> [consulta: enero 2013]

Careaga, Roberto. «Rescatan a Braulio Arenas, el surrealista al que los escritores le quitaron el saludo». La Tercera, 18 de marzo de 2012 [en línea] <<http://diario.latercera.com/2012/03/18/01/contenido/cultura-entretencion/30->

104119-9-rescatan-a-braulio-arenas-el-surrealista-al-que-los-escriitores-le-quitaron-el.shtml> [consulta: enero 2013]

«Óscar Domínguez, surrealista» [en línea]
<http://www.fundacion.telefonica.com/media/que_hacemos/O3_exposiciones/oscar_dom%C3%ADnguez.pdf> [consulta: enero 2013]

«Óscar Domínguez: decalcomanías y objetos» [en línea]
<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-1/sala-205.html>>
[consulta: enero 2013]

Recursos electrónicos

Jean (Hans) Arp (French) Woodcuts DADA [en línea]
<<http://www.liveauctioneers.com/item/3648192>> [consulta: enero 2013]

Mandrágora. [en línea] <<http://www.mandragora.uchile.cl/critica/index.html>>
[consulta: enero 2013]

Fondation Magritte. Biographie de René Magritte [en línea] <<http://www.magritte.be/museum/>> [consulta: enero 2013]

Centenaire Jacques Hérold. Biographie [en línea] <<http://www.centenaire-jacques-herold.org/pages/biographie.htm>> [consulta: enero 2013]

Madeleine Novarina [en línea] <<http://www.madeleine-novarina.com>>
[consulta: enero 2013]

André Breton [en línea] <<http://www.andrebretton.fr>> [consulta: enero 2013]

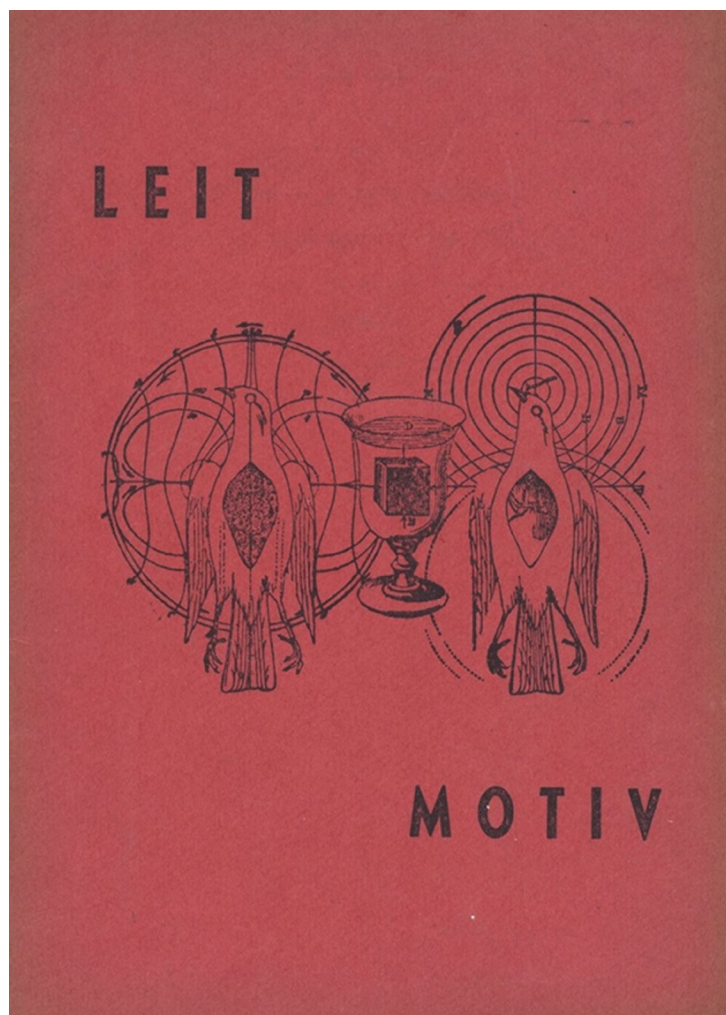
Fondos Documentales

Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores
Archivo Museo Nacional Bellas Artes
Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile.
Carpeta de Prensa Ludwig Zeller. Museo Nacional de Bellas Artes.

Carpeta de Prensa Haroldo Donoso. Museo Nacional de Bellas Artes.
Carpeta de Prensa Braulio Arenas. Museo Nacional de Bellas Artes.

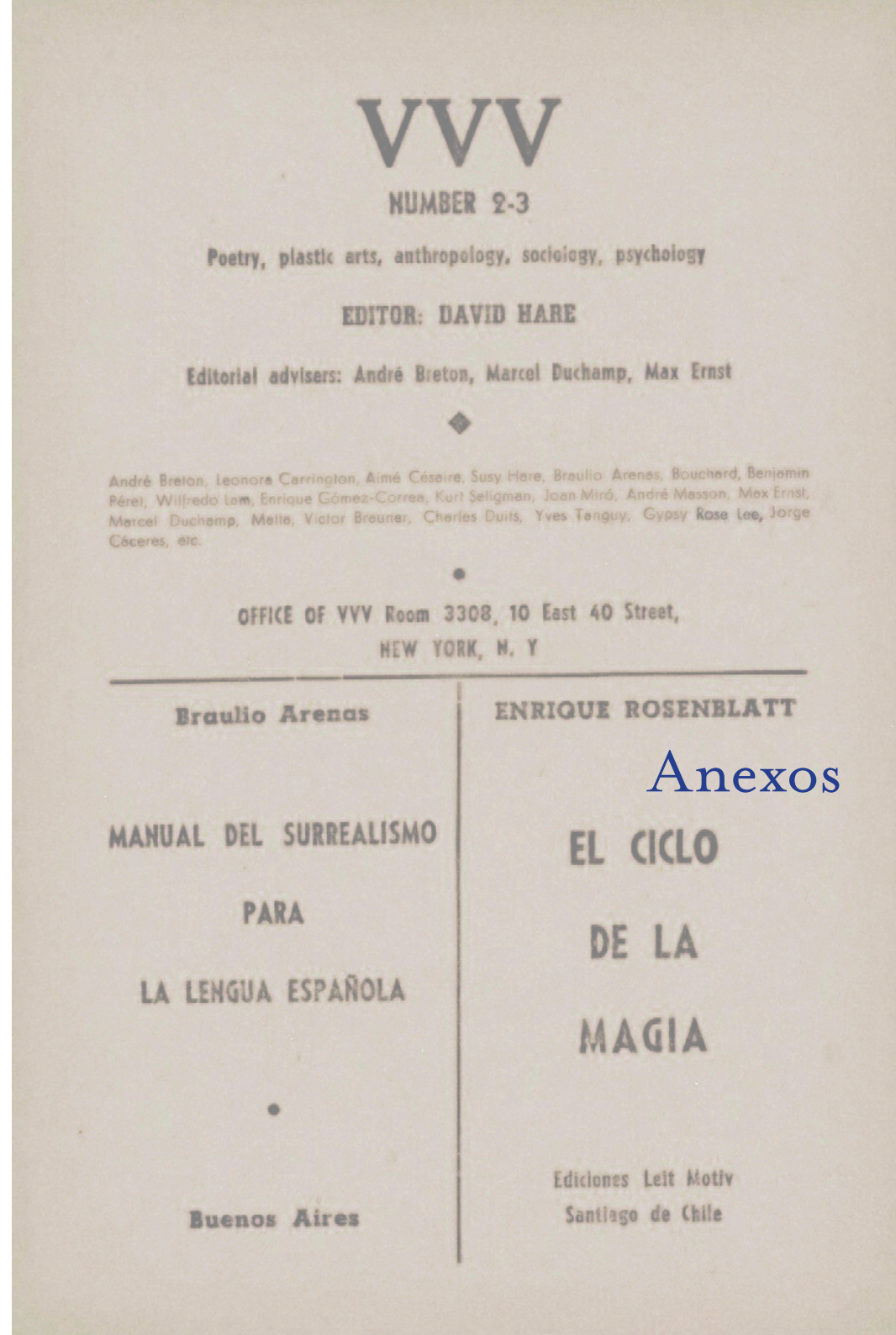
Otros

Gómez-Correa, Enrique. *Mi poesía a través del surrealismo y La Mandrágora* (conferencia en la Universidad de Pensilvania, 1975). Texto original mecanografiado sin publicar, Archivo Luis de Mussy.



Portada y contraportada (derecha) de *Revista Leitmotiv*,
Boletín de Hechos & ideas, N° 2-3

Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1943

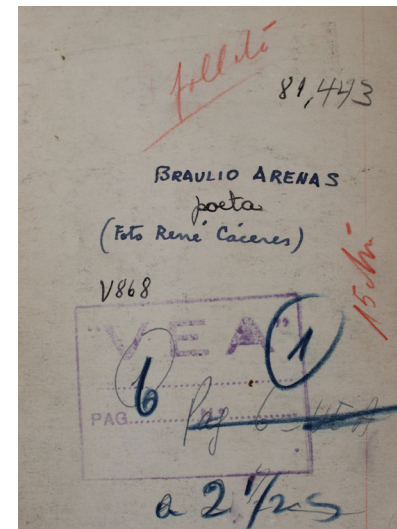


llegar a Buenos Aires, algunos
el es Rosenblatt, hijo de unos mu
hospeda en mi misma casa.
Saludos cariñosos
Braulio Arenas
1944.-

Carta firmada por Braulio Arenas, 1944. Col. María Graciela Arenas.

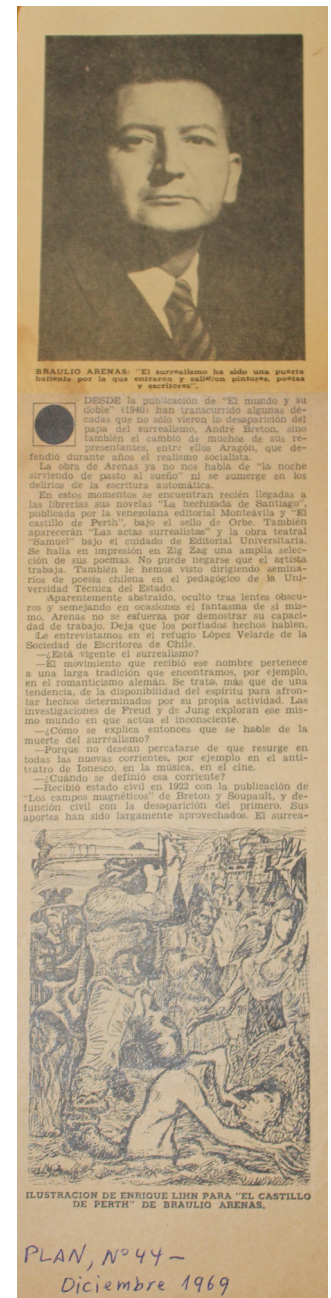


Enrique Gómez-Correa, desconocida y Braulio Arenas. Col. María Graciela Arenas.



Izq.: Anverso y reverso de retrato fotográfico de Braulio Arenas realizado por René Cáceres para Revista VEA.

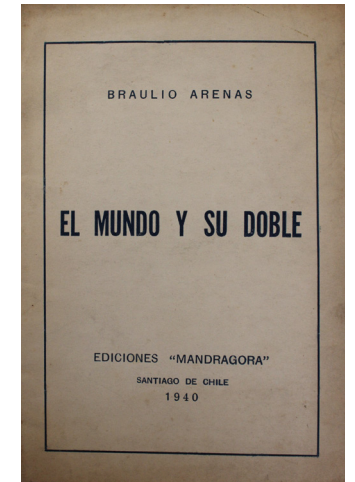
Der.: Entrevista a Braulio Arenas acompañada de un dibujo de Enrique Lihn para la novela *El castillo de Perth*. Revista Plan n° 44, diciembre 1969.



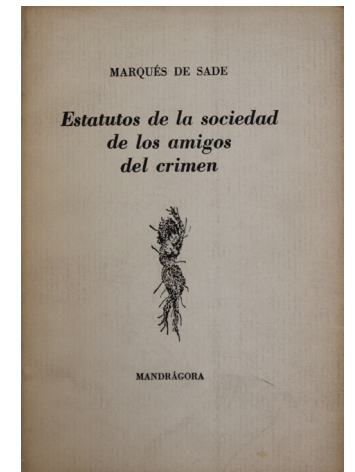


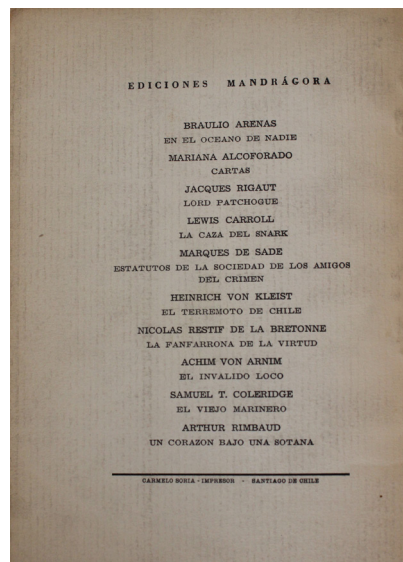
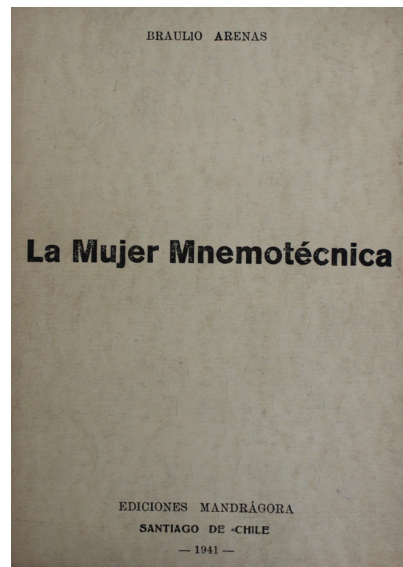
Retrato del poeta, bailarín y artista visual Jorge Cáceres.

Portada de *El mundo y su doble*, Braulio Arenas, 1940, Ediciones Mandrágora (Santiago, Chile). Col. María Graciela Arenas

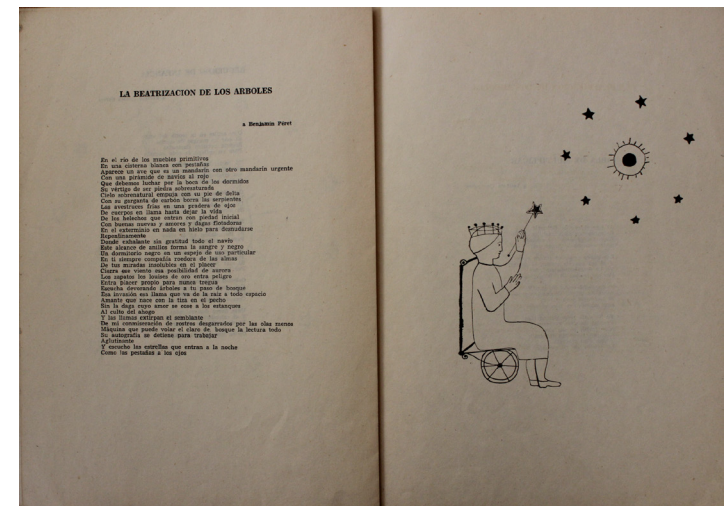


Portada de *Estatutos de la sociedad de los amigos del crimen*, traducción de Braulio Arenas, del original *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage* del Marqués de Sade, 1958. Ediciones Mandrágora (Santiago, Chile). Col. María Graciela Arenas.

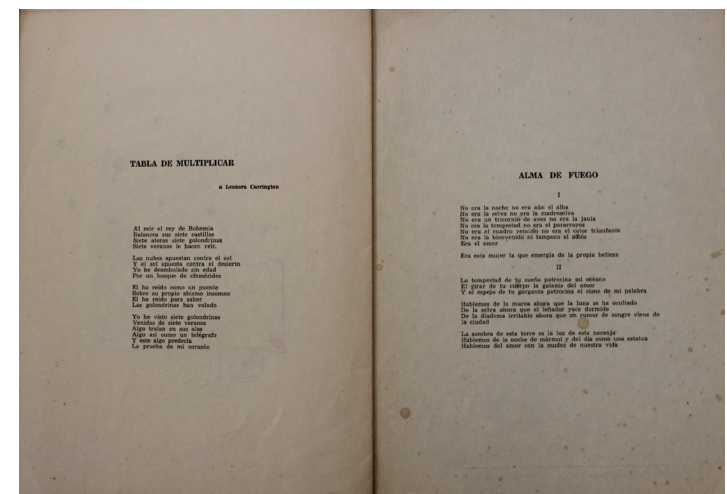




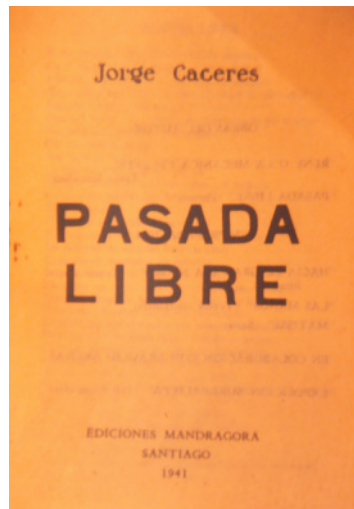
Portada y contraportada de *La mujer mnemotécnica*, Braulio Arenas, 1941. Ediciones Mandrágora (Santiago, Chile). Col. María Graciela Arenas.



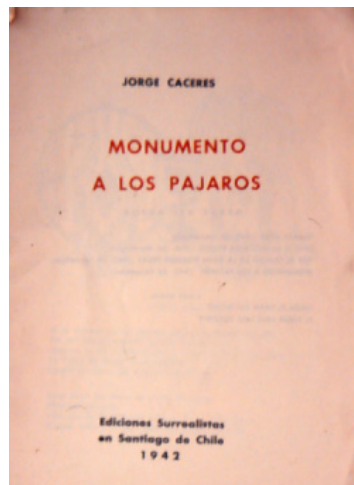
Poema dedicado a Benjamin Péret en *Versión definitiva*, escrito por Braulio Arenas con dibujos de Juana Lecaros, 1956, Editorial Falansterio (Santiago, Chile). Col. María Graciela Arenas.



Poema dedicado a Leonora Carrington en *Versión definitiva*, Braulio Arenas, 1956, Editorial Falansterio (Santiago, Chile). Col. María Graciela Arenas.

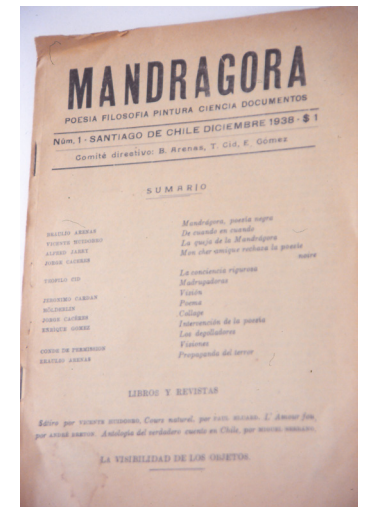


Portada de *Pasada Libre*, Jorge Cáceres, 1941. Ediciones Mandrágora (Santiago, Chile). Col. Luis G. de Mussy.



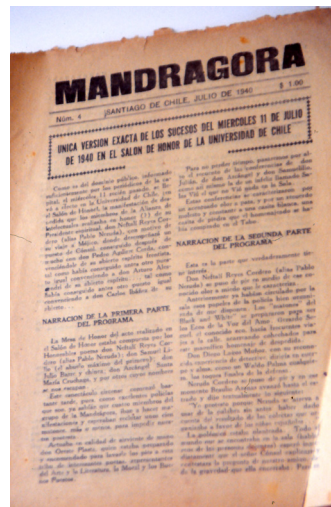
Portada de *Monumento a los pájaros*, Jorge Cáceres, 1942. Ediciones Surrealistas (Santiago, Chile). Col. Luis G. de Mussy.

Revista *Mandrágora* N°1, 1938. Ediciones Mandrágora.



Revista *Mandrágora* N°3, 1940. Ediciones Mandrágora.





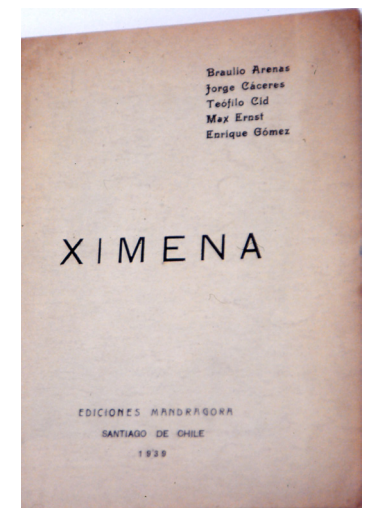
Revista Mandrágora N°4, 1940. Ediciones Mandrágora.



Revista Mandrágora N°6, 1941. Ediciones Mandrágora.



Revista Mandrágora N°5, 1941. Ediciones Mandrágora.



Portada de la revista Ximena editada por Mandrágora en 1938.

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección de Biblioteca, Archivos y Museos
Magdalena Krebs

Dirección
Roberto Farriol

Secretaría Dirección
Verónica Muñoz

Curaduría de colecciones
Soledad Novoa
María José Cuello
Kaliuska Santibáñez
Cecilia Polo

Colecciones y conservación
Marianne Wacquez
María de los Ángeles Marchant
Paz Tejada

Exhibiciones temporales y Archivo Audio-visual MNBA Angélica Pérez G.
Teresita Raffray
Jeannette Garcés
Mariana Milos

Comunicaciones, Marketing y RR.PP.
Paula Fiamma
Paula Cárdenas
Cecilia Chellew
María Arévalo

Mediación y Educación
Natalia Portugueseis
Graciela Echiburú
Yocelyn Valdebenito
Gonzalo Bustamente
Patricio Alvarado
Mariana Vadell
Benjamín Sánchez

Museografía
Ximena Frías
Felipe Cardemil
Juan Carlos Gutierrez
Luis Carlos Vilches
Marcelo Céspedes
Gonzalo Espinoza
Carlos González
José Espinoza
Mario Silva

Laboratorio Restauración
Camila Sánchez
María José Escudero
Andrea Casanueva
Cecilia Guerrero

Autorización salida e internación obras
Marta Agusti

Biblioteca y Centro de Documentación
Doralisa Duarte
Nelthy Carrión
Ana Luisa Ugarte
Segundo Coliqueo
Juan Pablo Muñoz

Administración y Finanzas
Rodrigo Fuenzalida
Mónica Vicencio
Marcela Krumm
Soledad Jaime
Carlos Alarcón

Oficina de partes
Ivonne Ronda
Juan Pacheco

Arquitectura y mantenimiento
Fernando Gutiérrez

Audiovisual
Francisco Leal

Curaduría y Gestión Museo sin muros
Patricio M. Zárate

Seguridad
Gustavo Mena
José Tralma
Sergio Muñoz
Eduardo Vargas
Pablo Véliz
Alejandro Contreras
Guillermo Mendoza
Luis Solís
Sergio Lagos
Pablo Pfeng
Maximiliano Villela
Warner Morales

Este catálogo digital se publica con motivo de la exposición *Papeles Surrealistas: Dibujos y pinturas del surrealismo en las Colecciones del MNBA*, exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 26 de marzo y el 23 de junio de 2013. Se editó una primera versión en papel de 48 páginas y un tiraje de 1.000 ejemplares, la que ha sido ampliada y corregida para esta versión digital.

ISBN: 978-956-8890-17-9
Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes

© Oscar Domínguez, André Breton, Arshile Gorky, Jacques Hérold, Wifredo Lam, René Magritte, Roberto Matta, Yves Tanguy, Toyen, Victor Brauner, 2013, ADAGP, París.
Leonora Carrington, ARS, New York.
Hans Arp, VG Bild Kunst, Bonn.
Braulio Arenas, Familia Arenas Pizarro, Santiago de Chile.
Jorge Cáceres, María Mercedes Cáceres, Santiago de Chile.
Haroldo Donoso, Familia Vergara Donoso, Santiago de Chile.
CREAIMAGEN, Santiago de Chile.

“Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Ante cualquier error u omisión, se ruega contactar al Museo Nacional de Bellas Artes, con el fin de incorporar esta información en el caso de futuras reediciones”.

Invita

dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

Organiza

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Agradecimientos

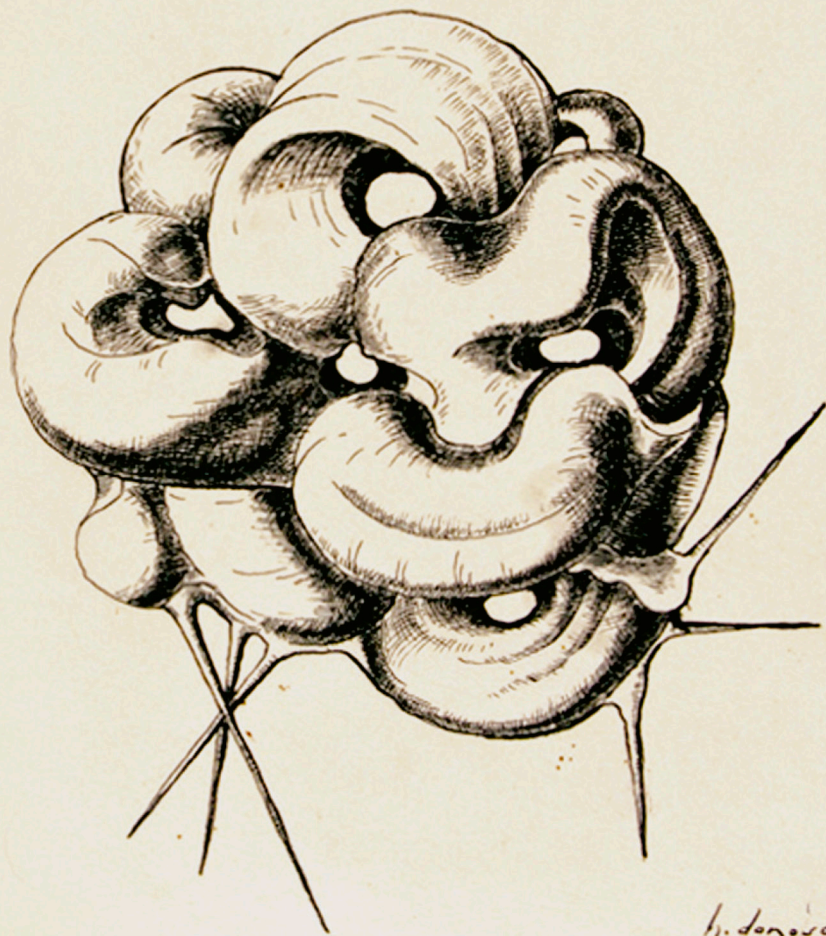
Centro Nacional de Conservación y Restauración DIBAM
Biblioteca Nacional de Chile
Magdalena Krebs
Natalia García Huidobro
Ana Tironi
Marjorie Peña
Patricia Salinas
Pedro Pablo Zegers
Norma Vera
Eduardo Morel
Enrique de Santiago
Rodrigo Hernández
Claudia Rosenblatt
Verónica Besnier
Susana Wald
Ludwig Zeller
Centro de documentación Ministerio de Relaciones Exteriores
Carolina Jorquera
Karina Mihovilovic
Maluca y Alberto Arenas
M. Isabel Vergara
Luis G. de Mussy
Javiera Pérez

Restauración CNCR

Dibujos y grabados:
Centro Nacional de Conservación y Restauración DIBAM
Paloma Mujica
María Soledad Correa
María Zaragoza
Claudia Pradenas



Foto reverso:
Haroldo Donoso
*Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet
d'étoiles de dernière grandeur*
Sin fecha
Tinta sobre papel
27 x 21 cm
Ingresado al Museo de Bellas Artes en 1973
Registro SUR n° 997



h. donov. 49.