

Surrealismo y pintura

ANTONIO FERNANDEZ VILCHES

Sin lugar a dudas, uno de los movimientos más apasionantes, en el campo de la historia de la plástica del paradojal siglo xx, es el surrealismo. Mucho se ha escrito y se escribirá sobre él y, pese a ello, siempre que nos enfrentamos a una obra de esta corriente, debemos abordarla de una manera distinta a la tradicional, sin recurrir a las definiciones previas ni a los moldes estéticos que Occidente viene acuñando desde el Renacimiento. Este modo de llegar a la obra no es fácil, dado que el surrealismo, al igual que el romanticismo, no es un sistema, sino un movimiento muy amplio que supera las razones tradicionales.

Como es sabido, nace el surrealismo en 1924, cuando un joven de 28 años, André Breton, publica su Manifiesto. Surge en un París que aún recordaba con horror la enorme siega de vidas que había significado la Gran Tragedia, nombre con el cual también se designa a la Primera Guerra Mundial. Terminada apenas cinco años antes, cambió bruscamente una manera de ver el mundo, que hasta entonces era mirado a través del prisma ilusorio de fe en el progreso guiado por las alas del positivismo, el racionalismo y el objetivismo histórico. No obstante, el surrealismo ya se había manifestado en algunos acontecimientos anteriores. El más conocido es el estreno en París, en 1917, de la obra de Guillaume Apollinaire *Les mamelles de Tirésias*, subtitulada como “drama surrealista”. En la noche misma de su estreno causó impacto debido a la presencia del dadaísta Jacques Vaché, quien apareció vestido con uniforme de oficial del ejército británico y armado de un revólver —supuestamente el mismo con el que se suicidó en 1919— habló de disparar contra el público.

Esta acción irracional de Vaché es tal vez el antecedente de una afirmación muy posterior de Salvador Dalí, para quien el acto surrealista consiste

en bajar a la calle y disparar contra la multitud, aseveración bastante fuerte que sólo puede entenderse si se recuerda lo que Breton establece en su Manifiesto al decir que el surrealismo es "automatismo síquico puro, en cuya virtud se propone experimentar ya sea en forma verbal, escrita o de cualquier otra manera, el mecanismo real del pensamiento. Dictado éste del pensamiento con ausencia del control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral. El surrealismo descansa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación, descuidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento". Breton eleva a la categoría de método a este automatismo síquico puro, que vendría a resolver la contradicción aparente entre dos estados: el sueño y la vigilia, la que se supera mediante una especie de realidad absoluta consistente en dejar al subconsciente en perfecta y absoluta libertad, adviniendo el surrealismo.

El surrealismo, desde el primer momento, produjo un sincronismo entre arte y literatura, especialmente entre las formas plásticas y poéticas. Este fenómeno de sincronismo es raramente frecuente en la historia general de las artes plásticas y literarias; recordemos a vía de ejemplo que el romanticismo literario tiene poco en común con el romanticismo pictórico, en donde Delacroix, jefe o cabeza del movimiento es, en sentido estricto, un discípulo de la academia y de los clásicos. Lo mismo podemos decir de Ingres y de Corot, en los cuales —lo mismo que Delacroix— el romanticismo pictórico que ellos representan no es equivalente fiel o espejo del romanticismo literario que en el plano de las letras se producía con un Víctor Hugo u otros escritores.

El paisaje, aun cuando tiene antecedentes importantes en los siglos xvii y xviii, es un hecho histórico del siglo xix. Sin embargo. —siguiendo con la idea del sincronismo—, tiene poca correspondencia en el plano literario, aun cuando podamos descubrir puntos de contacto entre Baudelaire y Manet, donde la naturaleza surge como fondo necesario de un primer plano constituido por el mundo interior. En cambio, la simbiosis entre pintura y poesía es evidente en el surrealismo y, el mejor ejemplo lo da Miró, en sus cuadros-poemas, donde el pintor, partiendo de la inscripción caligráfica de la palabra, llega —tras un proceso de elaboración complejo— a traducir en el lienzo contenidos de lecturas poéticas, no por la vía de la inspiración sino por la de la descodificación, sosteniéndose siempre en el cuadro ese sentimiento de lo bellamente evocador que poseen sus mágicas formas metamorfoseadas, llenas de vida, humor, colorido, movimiento y calor.

El surrealismo es una concepción que rechaza a la imitación como objetivo del arte; en otras palabras, el surrealismo se integra a las llamadas

vanguardias de la primera mitad del siglo xx, las que se alejan de la pintura basada en la enseñanza tradicional de la academia cuyo fin era recrear el modelo en el lienzo a través de un proceso de imitación, lográndose como ideal un ilusionismo plástico, trabajado en forma empírica. Contra esta concepción academicista que hemos enunciado en forma muy general, va a reaccionar la mentalidad de vanguardia, elaborando formas que, aunque presenten rasgos de seres u objetos conocidos, no tienen su origen en el mundo exterior del artista sino en su intelecto, del cual emergen estas formas mostrando un mundo interior sorprendentemente original como fuente de creación. Como movimiento revolucionario del arte, el surrealismo tiene la importancia de no haberse quedado dentro de manifiestos verbales, pues desde sus comienzos proyecta un comportamiento nuevo. Así, en el mes de noviembre de 1925, se organiza la primera exposición surrealista colectiva en la Galería Pierre Loeb de París, en la que participan Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miró, Picasso, Man Ray y Pierre Roy; esta exposición demostró que el surrealismo tenía una vertiente pictórica importante.

El aporte de los pintores de la exposición colectiva amplió en forma concreta el campo de aplicación del surrealismo, el que en un comienzo parecía no ir más allá del terreno literario, donde ya existían antecedentes en las obras de Isidore Ducasse Conde de Lautrémont, Marqués de Sade, Sigmund Freud, Baudelaire, Mallarmé, y aun, según Breton, en Jonathan Swift. Si bien en esta exposición en la Galería Pierre —como abreviadamente se le conoce— se presentan algunos pintores que tendrían un paso efímero en la tendencia surrealista, no es menos cierto que ya en esta primera aparición se encuentran Miró, Masson, Ernst y Roy, pintores que contaban con una entusiasta imaginación para intuir el camino basado en las ideas estéticas del círculo de André Breton, Luis Aragon y Paul Eluard, cuya amistad frecuentaban.

Podríamos ejemplificar estos comienzos con un pintor. Nada mejor que hacerlo a través de Joan Miró, quien en 1920 toma contacto con el grupo Dadá. En 1923 Miró cambia su forma de pintar acercándose al surrealismo al abandonar por primera vez la perspectiva tradicional, aproximándose a lo que en el futuro sería el modo de pintar tan suyo, que lo va a individualizar de manera inconfundible. Miró pone fin a su período que se ha dado en llamar “realismo detallista” —período identificado en su obra *La Masía*—, para dar paso a un acercamiento al surrealismo con sus pinturas *Tierra Labrada*, *Paisaje Catalán* o *El cazador y Pastoral*. En todas estas obras encontramos ya la presencia de un estilo muy personal objetivado en la concepción de grafismos que le van a ser característicos de ahí en adelante,

además de ordenamientos espaciales y un singular colorido que van a estar desde entonces presentes en sus experimentaciones posteriores. Se puede conjeturar con cierta base que el surrealismo plástico de Miró estaba trazado antes de la aparición del Manifiesto de Breton, por el hecho de que, desde 1920, estaba muy ligado por lazos de amistad a nombres que serían de importancia significativa en el movimiento. Uno de ellos es el pintor André Masson, vecino del estudio de Miró ubicado en el número 45 de la Rue Blomet, donde en 1922 se reúne con frecuencia el llamado Grupo de la Rue Blomet formado por los intelectuales Antonin Artaud, Michel Leiris, Armand Salacrou, Tual y Limbour.

Decisivo en este momento inicial del surrealismo y como parte importante del ambiente intelectual es la repercusión de las investigaciones de Sigmund Freud, que van a influir tanto en las preocupaciones literarias como en las pictóricas. Breton reconoce la importancia de los aportes de Freud en el primer Manifiesto, sobre todo al recalcar la gran diferencia que existe entre el sueño y la vigilia. Esta dualidad puede ser superada con una suprarrealidad capaz de armonizar las realidades del sueño y de la vigilia al envolverlas en un todo, donde la imaginación juega un papel decisivo para mostrar el mundo de lo inconsciente, de lo onírico, de lo absurdo, en suma, de aquello que está más allá del control del entendimiento, de la estética tradicional y de la moral. La corriente que va a captar con mayor intensidad esta influencia freudiana es la llamada del surrealismo verista, cuyos representantes, Max Ernst, Yves Tanguy, René Magritte y Salvador Dalí, emplean elementos de la realidad que son representados con gran realismo y precisión, en asociaciones ambiguas e irreales en espacios ilusionistas; emplean así esos elementos confundiendo la realidad mediante yuxtaposiciones de creaciones biomorfas fantasmagóricas en paisajes mágicamente serenos e inquietantes de donde surgen con nitidez objetos insólitos. De esta manera logran imprimir en el lienzo esos "sueños pintados a mano", como tan gráficamente fueron descritas en los primeros tiempos las obras del surrealismo verista.

Paralela a la corriente verista —que en forma sumaria hemos descrito—, se alza la corriente llamada del surrealismo absoluto, representada en los primeros momentos por André Masson y Joan Miró. Estos pintores renuncian a la imagen que surge del inconsciente, plasmando en sus telas no sólo una pintura ideográfica especializada aplicada a lo que podíamos llamar "poética de la imagen", sino que también recurren a técnicas tan variadas y novedosas en la historia del arte como el llamado *frottage*, la *decalcomanía sin objeto preconcebido*, la *oscilación* (antecedente necesario del *Dripping*, empleado por pintores de la escuela de Nueva York, tales como Jackson Pollock y seguidores de la corriente denominada *action painting*), o el *collage* provisio-

nal, con recortes de todo tipo, para provocar la creación de imágenes en el cerebro del espectador, “del mismo modo que las nubes sugieren formas fantásticas”, según lo expresaba Miró.

El llamado surrealismo absoluto, como tendencia pictórica, mostró una inclinación hacia lo literario, por ello no es extraño que una obra de Miró, en 1926, se titule *Perro que ladra a la Luna*, o que otra pintada en 1925 la hubiese rotulado *Ceci est la couleur de mes rêves*, obra en la que encontramos en un hermoso rectángulo gris, suavemente cálido —cual imaginario sobre de una carta—, una también hermosa mancha azul impresa en forma evanescente y en ese plano gris, en caligrafía cuidada, la palabra *Photo* y la frase *ceci est la couleur de mes rêves*, en color negro brillante. Estos elementos caligráficos en la obra nos indican la presencia de la idea del automatismo en lo escrito que Breton había elevado a la categoría de método y que, vaciada en forma de palabras escritas en el lienzo, no sólo rescatan un muy fino sentido poético, sino que deja a la imaginación las innumerables e insospechadas posibilidades de asociación. Esta presencia de la caligrafía de la palabra y de la frase en el cuadro, va a tener una importancia significativa en el desarrollo de cierto tipo de afiche o anuncio contemporáneo, donde el signo del grafismo plástico nos lleva a buscar sus antecedentes en las exploraciones de las llamadas pinturas-poemas de Miró, que encuentran su equivalente literario en los caligramas de Guillaume Apollinaire o de Vicente Huidobro.

Otra figura señera dentro de esta tendencia del surrealismo absoluto hace su aparición en la galería Julien Levy de Nueva York, el 16 de abril de 1940: es el pintor Roberto Matta Echaurren en su primera exposición en los Estados Unidos. Atrás había quedado la vieja Europa a la que llegara desde Chile en 1933 para trabajar en el campo de la arquitectura, lo que logra en 1934 al ingresar al taller de Le Corbusier, en París. Atrás había quedado el año 1937, en que su espíritu inquieto cambia su interés desde la arquitectura hacia la pintura gracias a la influencia de sus amigos Magritte, Picasso, Miró, Dalí y Breton, pasando Matta a formar parte activa del grupo surrealista. Atrás había quedado el año 1938, cuando participa en la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Beaux-Arts de París y de sus primeros contactos con Marcel Duchamp quien, al año siguiente, insiste en que Matta y Tanguy se refugien en Nueva York, a donde llegan en 1939 exiliándose de la tragedia que se avizora en el viejo continente.

Apenas llegado a Nueva York, Roberto Matta toma contacto con Pollock, Baziot, Motherwell, y más que nada con Arshile Gorky. Influye sobre ellos y proyecta en forma muy activa el movimiento surrealista en compañía de Breton, Duchamp y Tanguy, a tal punto que a Matta se le

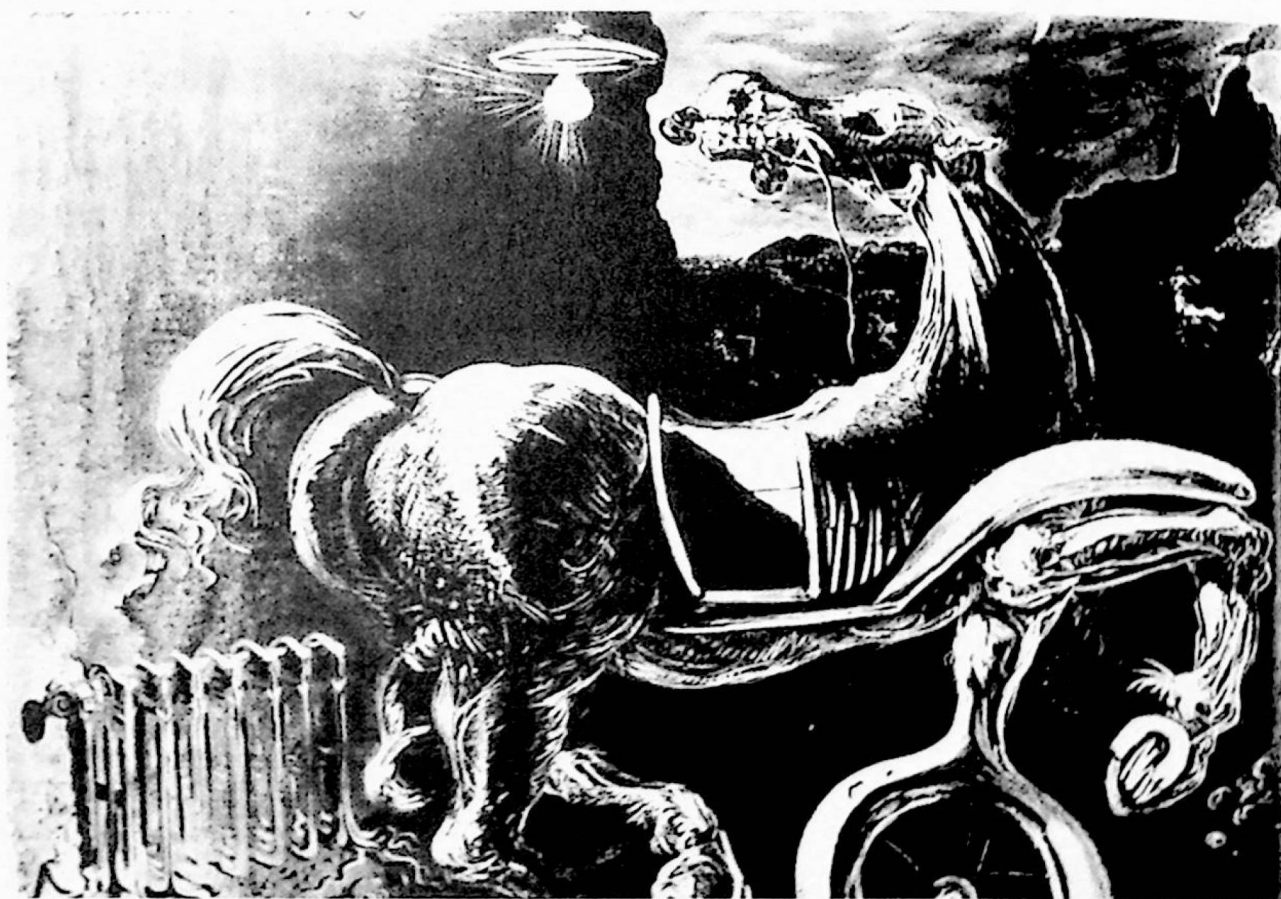
considera por muchos tratadistas el principal introductor del surrealismo en Estados Unidos, donde el movimiento va a alcanzar una repercusión insospechada. En 1942, con motivo de la aparición en Nueva York de los *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto*, donde Breton en hermosas líneas incluye la idea de *Los Grandes Transparentes*, —anunciando que “el hombre no puede ser ya más el centro, el punto de mira del universo”—, solicita a Matta que ilustre el manifiesto, por estar éste desarrollando pictóricamente esta noción. A partir de este instante la figura de Roberto Matta gravitará con enorme solvencia y fuerza en el ambiente artístico de la ciudad de los rascacielos, a donde habían llegado numerosos artistas europeos huyendo de



Esta es una foto histórica. Aparecen los artistas exiliados de Europa a consecuencias de la Guerra Mundial. Fue tomada en marzo de 1942 en Nueva York con motivo de una exposición. De izquierda a derecha: Matta, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger. En segunda fila: André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann y Eugene Berman.

la guerra: Ossip Zadkine, Ives Tanguy, Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jaques Lipchitz, Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann y Eugene Bergman, por sólo nombrar a los amigos más cercanos del pintor.

En la vida de todo artista es frecuente distinguir etapas. Indudablemente Roberto Matta no escapa de este sino. Sin embargo, prescindiendo de consideraciones cronológicas, encontramos en sus obras elementos que trascienden el criterio temporal de *épocas*. El espectador se conmueve sorprendido al sentir lo dramático de sombras vehementes y ágiles que nacen en intersecciones de líneas y colores. El color mismo es tratado con frecuencia en forma que se transparenta o espesa, se esfuma o es punto inicial de ritmos enérgicos increíbles que agrandan el espacio óptico más allá de las dimensiones del lienzo. Cada punto coloreado del espacio plástico se transmuta alcanzando perspectivas cósmicas, siderales; estos focos de cambios específicos se comportan como universos vivos expectantes, donde toda estructura



Caballo ciego masticando un teléfono.



Matta, pintor, y Luis Buñuel, cineasta, en un encuentro en México.

se esfuma en lo espontáneo que no permite la intrusión de elementos figurativos de la realidad para así llegar a esas grandes voces del inconsciente. Esta es una nueva concepción de espacio, obra originalísima de Matta, donde el movimiento, el frío y el calor se encuentran en una suerte de ritmos de fusión y de germinación expansiva, ya sea en focos cósmicos o en siluetas iconográficas exóticas que se presentan alternativamente en dimensiones microscópicas y macroscópicas del universo.

En Matta encontramos siempre una actitud hacia la ciencia, hacia lo cósmico, lo biológico, lo mecánico, hacia los ritmos de crecimiento, más que una actitud hacia supuestos psicológicos. Sus formas a menudo nos llevan hacia pesadillas cibernéticas, fuerzas ocultas, viajes al misterioso interior de nosotros mismos. A veces Matta, en algunas de sus imaginativas obras, nos conduce a una enrarecida atmósfera dinámica, que es transparente y densa a la vez, donde surgen con dureza y violencia planos angulosos yuxtapuestos, los que con su agresividad nos sugieren la desintegración de un mundo en

forma apocalíptica. Con frecuencia en algunas obras se presentan criaturas absurdas dotadas de energía y movimiento al servicio de sensaciones inquietantes, atemorizadoras, las que también participan de una creación destructiva alucinante.

Dentro de las obras de Matta advertimos que su concepto de equilibrio pictórico se establece como factor dramático, segmentado, rítmico y vital, como se da en la vida humana misma, donde el equilibrio es tan dramático como libre, ajeno a condiciones o a fórmulas, irrepetible; en suma, el equilibrio se presenta como una experiencia extraordinariamente humana, fuerte y contradictoria.

En el interior de la superficie de color en movimiento —que es el cuadro—, surgen seres increíbles que se agrupan o se expanden. En el tratamiento de estas imágenes, Matta, junto con hacer primar la fuerza y la energía mediante la acentuación de la línea y del color, hace que éstas también se comporten como fonemas cromáticos no exentos de un sentido del humor, en algunos casos.

En una entrevista efectuada en 1966 por Toussaint a Roberto Matta, este último definió el término surrealismo diciendo que “conserva el sentido de la definición original: buscar más y más la realidad. Se trata de ser consciente de los objetos de todo orden, para tomar conciencia, a la vez, de la emancipación social y económica del mundo y, también a la vez, de la emancipación del espíritu. El objetivo es encontrar el verdadero funcionamiento del pensamiento, sin prejuicios ni controles morales o estéticos; tratar de comprender a la vez al ser humano y al mundo. Al mundo lo conocemos por sus gestos. Todo es un gesto. Una manzana, una flor, son gestos que tienen una velocidad distinta a la velocidad de grabación de la retina. De ahí que todos estos gestos provoquen en mí emociones, deseos que son también, a su vez, gestos”.

Esta misma entrevista nos ilustra acerca del papel que Matta atribuye a la función del artista en la sociedad, derivada de la relación entre la obra y el observador. Al respecto nos dice que desea inquietar “para que el que contemple se sienta minoritario. Deseo que este espectador, en lugar de poseer el cuadro, sea poseído por él, que sea bombardeado por una enorme cantidad de conciencia que le llegue de todas partes. Así, atrapado en una situación insostenible a causa de esta pintura, se ve obligado, también él, a realizar un acto poético de creación para hacerla suya; asediado por lo real, se siente vencido y, por tanto, reflexiona”.

Exponente sobresaliente del surrealismo y uno de los fundadores de la corriente pictórica norteamericana llamada *expresionismo abstracto*, Matta es, sin duda, el pintor chileno de mayor imaginación y de trayectoria original

que se proyecta en la historia de la pintura contemporánea. Es hito necesario y trascendente, a la vez punto de partida de una forma nueva de exploración del espacio humano y de sus creaciones interiores imaginarias, las que en la obra del pintor se manifiestan en formas que presentan una asombrosa capacidad dinámica de crecimiento, metástasis plástica que transforma un orden natural para abrir paso a una visión futura, cósmica, donde se entremezclan constelaciones y fenómenos que se apagan y despiertan. Estos aportes de Matta han impactado a los pintores imaginativos de las vanguardias del arte contemporáneo que tienen antecedentes en el surrealismo abstracto, provocando en ellos una actitud de investigación hacia formas originalísimas de acceder a la realidad, lo que indudablemente enriquece el desarrollo de la plástica actual.

El surrealismo pictórico ha sido versátil y fecundo, lo cual le ha permitido extenderse hacia otros planos como el cine, la fotografía y la publicidad. Su influencia, pese a llevar algo más de sesenta años, está vigente. Basta recordar su presencia en el campo de la publicidad donde ésta ha explotado la exploración del subconsciente y la originalidad de lo insólitamente casual que ubica a los objetos —como sucede en la propaganda subliminal televisiva— en circunstancias desacostumbradas, para llegar profundamente al espectador. El recurrir a efectos en que se inducen los detalles de las estructuras superficiales de los objetos haciéndolos coincidir con otros, permite a la propaganda televisiva hacer que el espectador establezca asociaciones de carácter interpretativo alógicas y oníricas; de este modo, el mensaje televisivo se apoya en recursos surrealistas para introducirse en el sujeto mediante imágenes subliminales yuxtapuestas, que conforman el mensaje aparentemente visual.

Si tratásemos de explicarnos el secreto de la vitalidad y versatilidad del surrealismo como movimiento pictórico, tal vez la respuesta la encontremos en la definición de surrealismo como una actitud hacia la realidad y hacia la vida misma, no como sistema cerrado de modelos o de recetas estéticas, sino como disposición abierta; actitud que, buscando e investigando en forma experimental los medios expresivos, los puso al servicio de aquello que emerge como la realidad última, interior, más libre y verdadera del artista, de su intelecto.

Matta en España

Los cuadros de Roberto Matta, que fotografiamos para *Atenea*, fueron exhibidos en 1983, primero en una exposición retrospectiva en Valencia y Barcelona y después con igual nombre en el Palacio de Cristal de Madrid, con el patrocinio del Ministerio de Cultura de España.

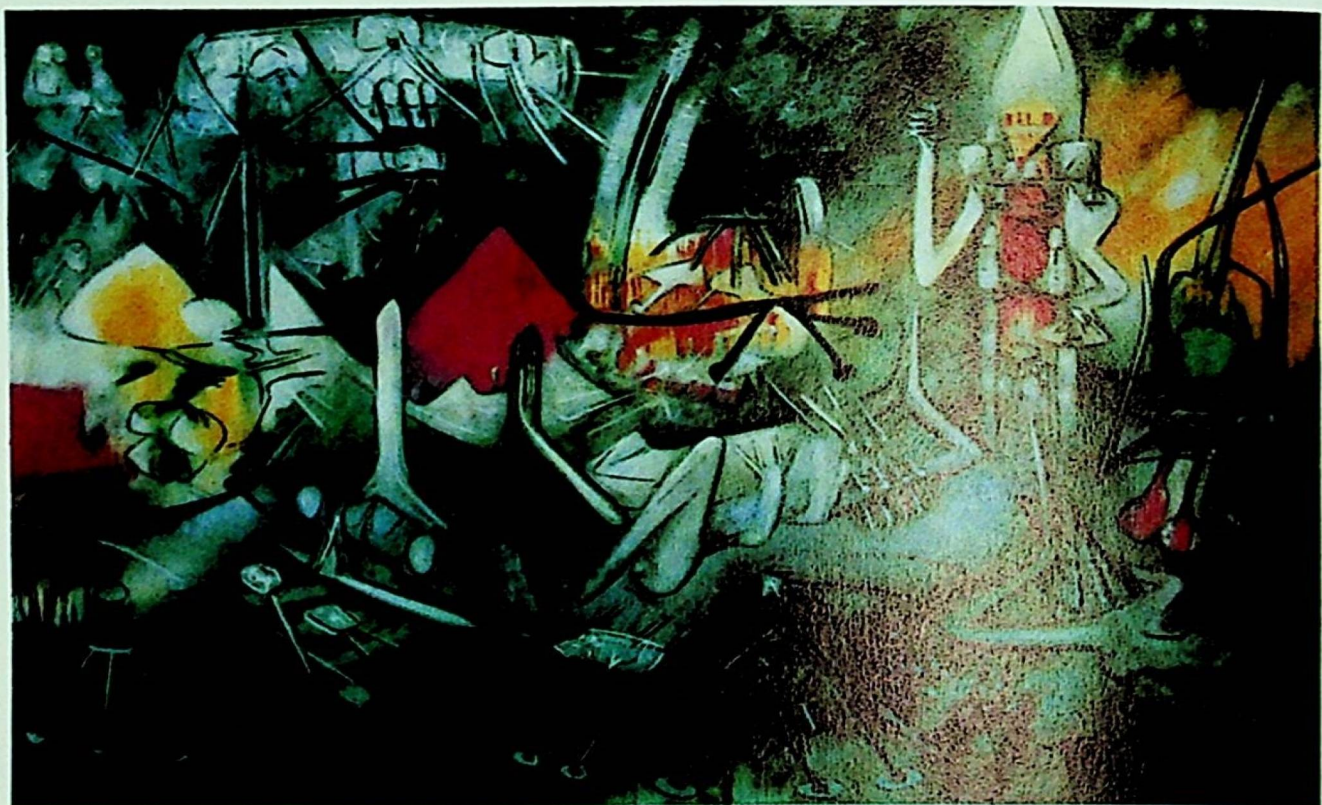
Desde su participación en la Exposición Internacional del Surrealismo en París, en 1938, Matta ha expuesto con gran éxito en las principales capitales del mundo, en las más famosas galerías de Londres, París, Nueva York, Roma, Berlín, Estocolmo, Bruselas, México, etc. Huellas perdurables de sus fascinantes obras ha dejado en distintos países de América Latina y de África.

Resulta pertinente lo que el Director General de Bellas Artes y Archivos de España, Manuel Fernández-Miranda, dijo para presentar la exposición:

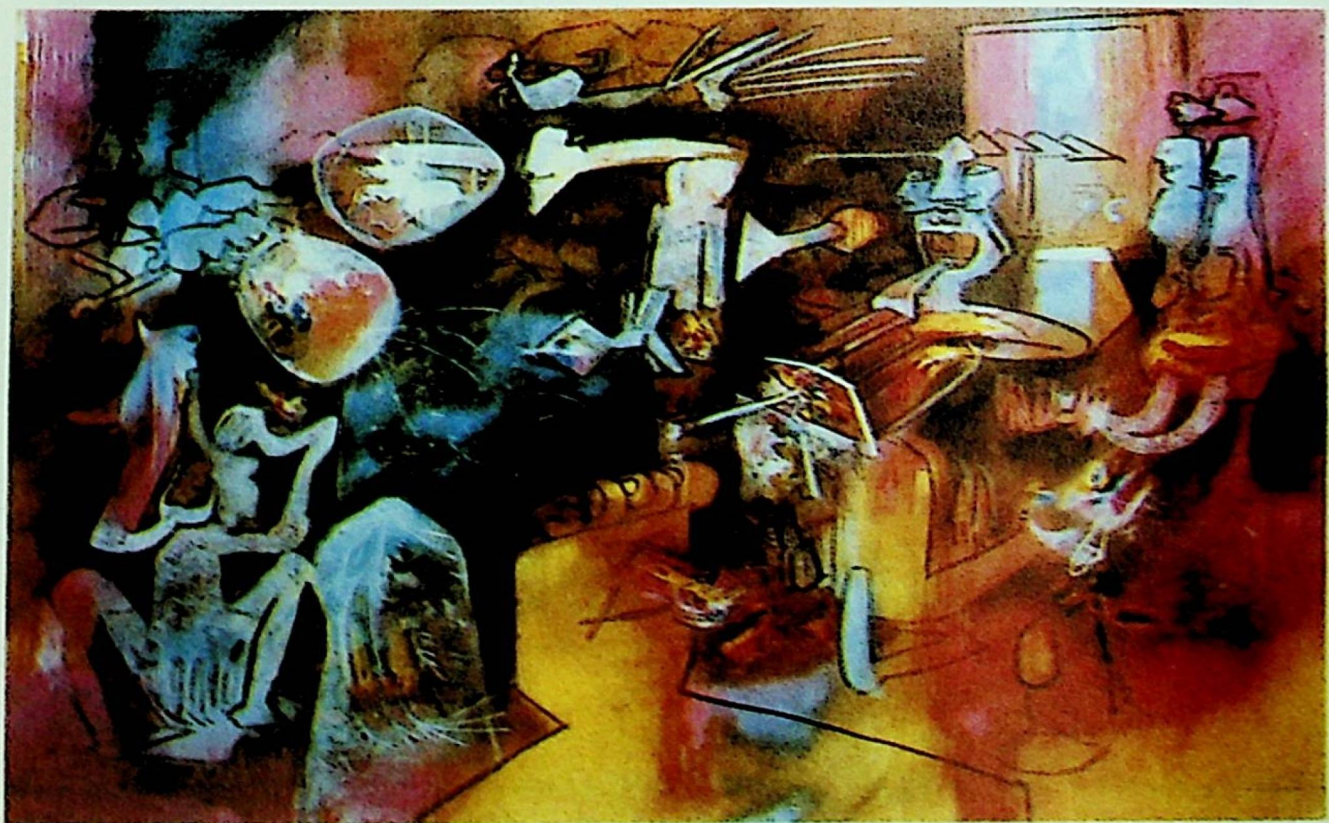
“La Dirección General de Bellas Artes y Archivos se complace en abrir las puertas del Palacio de Velázquez, en el Parque del Retiro, a un hombre singular, a un artista a la vez histórico y actual: Roberto Matta. Histórico por su aportación al surrealismo internacional durante los años treinta y cuarenta y por sus relaciones con figuras de tal renombre en la historia del arte como Gorky, Duchamp, Breton, Buñuel, Dalí, Picabia, etc. Matta es surrealista; no adoptó la filosofía surrealista ortodoxa, sino que el surrealismo le descubrió a él. El surrealismo es un estado mental, una postura crítica de la sociedad y no solamente un estilo pictórico. Matta nunca ha dejado esa postura crítica a través de los años —prueba de ello es su dedicación a la Declaración Universal de los Derechos de la Tierra—. Es un visionario que aplica la filosofía surrealista a acontecimientos actuales con un claro compromiso social y político: la defensa del pueblo chileno, el arte en las fábricas... En este sentido, Matta ha ido mucho más allá de los confines del surrealismo al uso, ha hecho posible el surrealismo como alternativa, como opción vigente para los artistas de hoy en día”.



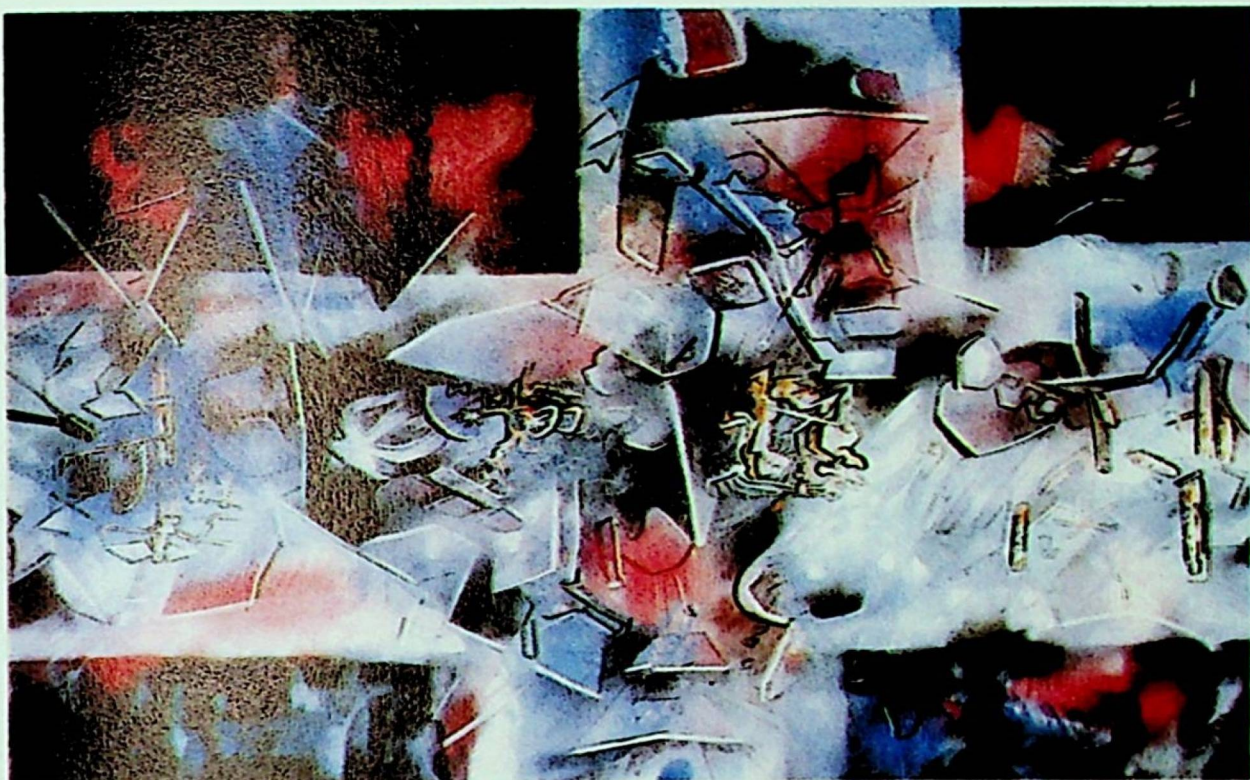
Roberto Matta es uno de los más grandes pintores de nuestro tiempo. La presente reproducción corresponde a su monumental cuadro "El espejo de Cronos" (1981) de 315 x 495 cm. (Detalle).



Roberto Matta: "El Profetador" (1954). Oleo/tela 199 × 297 cm.



R. Matta: "El verbo América" (1981) 210 × 303 cm.



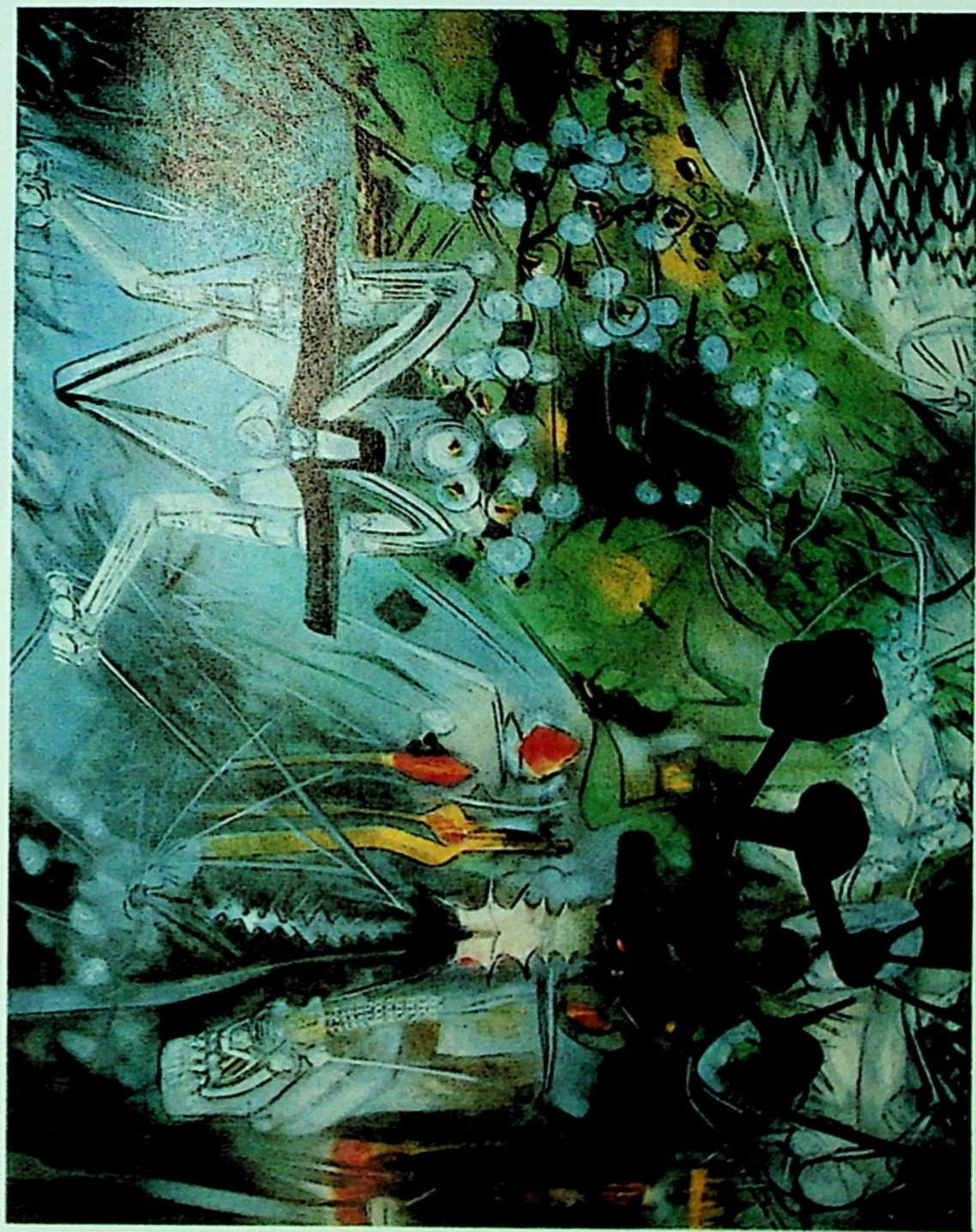
R. Matta: "Polimorfología" (1979). Oleotela 205 × 295 cm.



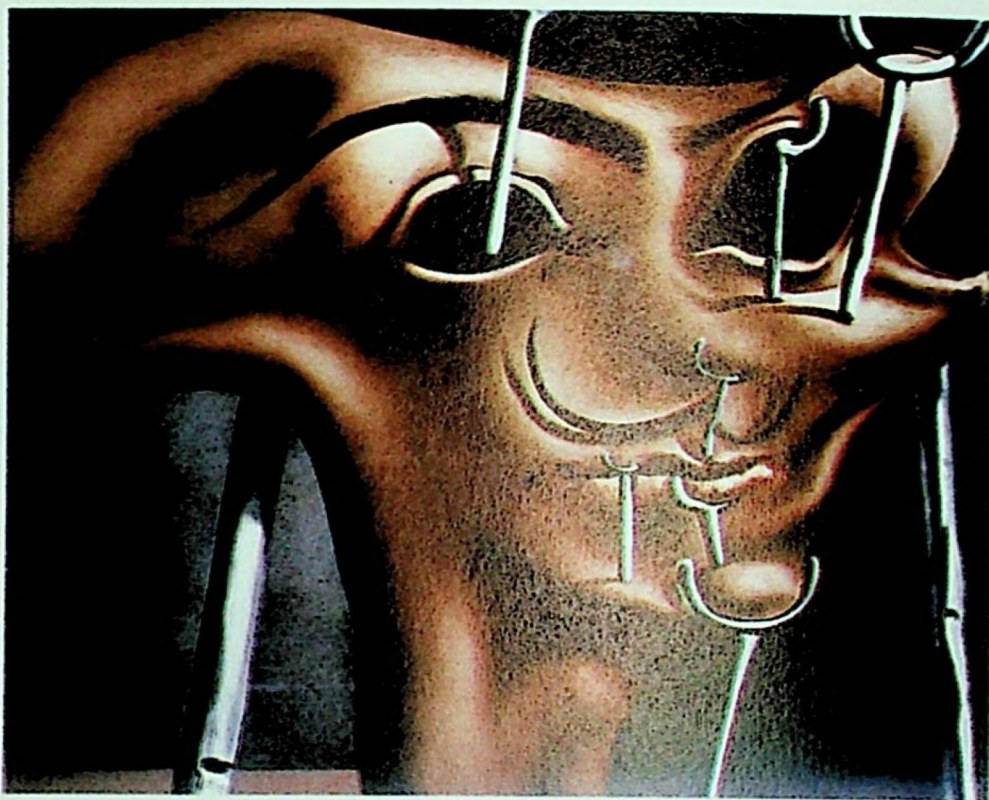
R. Matta: "Los centauros del sol". Oleotela 210 × 285 cm.



R. Matta: "Geomagnética de danza" (1982). Oleo/tela 211 x 304 cm.



R. Matta: "Abrir los brazos como se abren los ojos". Oleotela 200 x 293 cm.



Salvador Dalí: "Autorretrato blando con bacon asado" (tocino).



S. Dalí: "No me acuerdo".



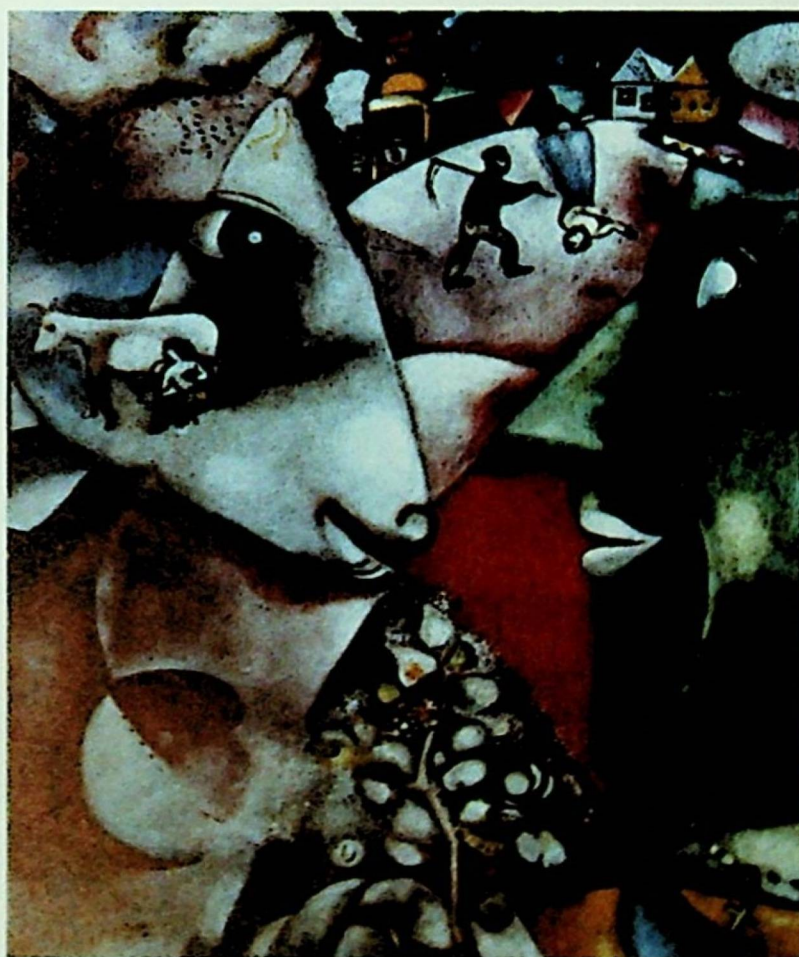
Salvador Dalí: "Cartel surrealista".



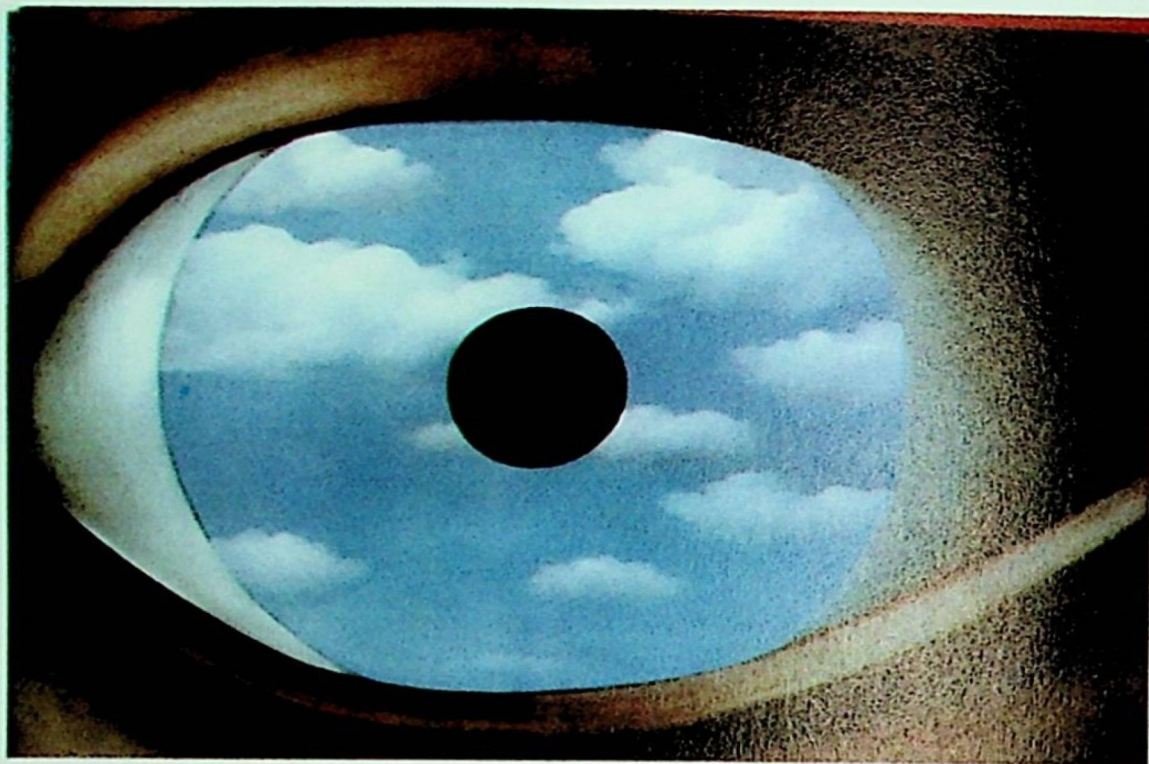
S. Dalí: "Monumento imperial a la mujer niña".



Max Ernst: "Mujer, viejo y flor".



Marc Chagall: "Yo y el pueblo".



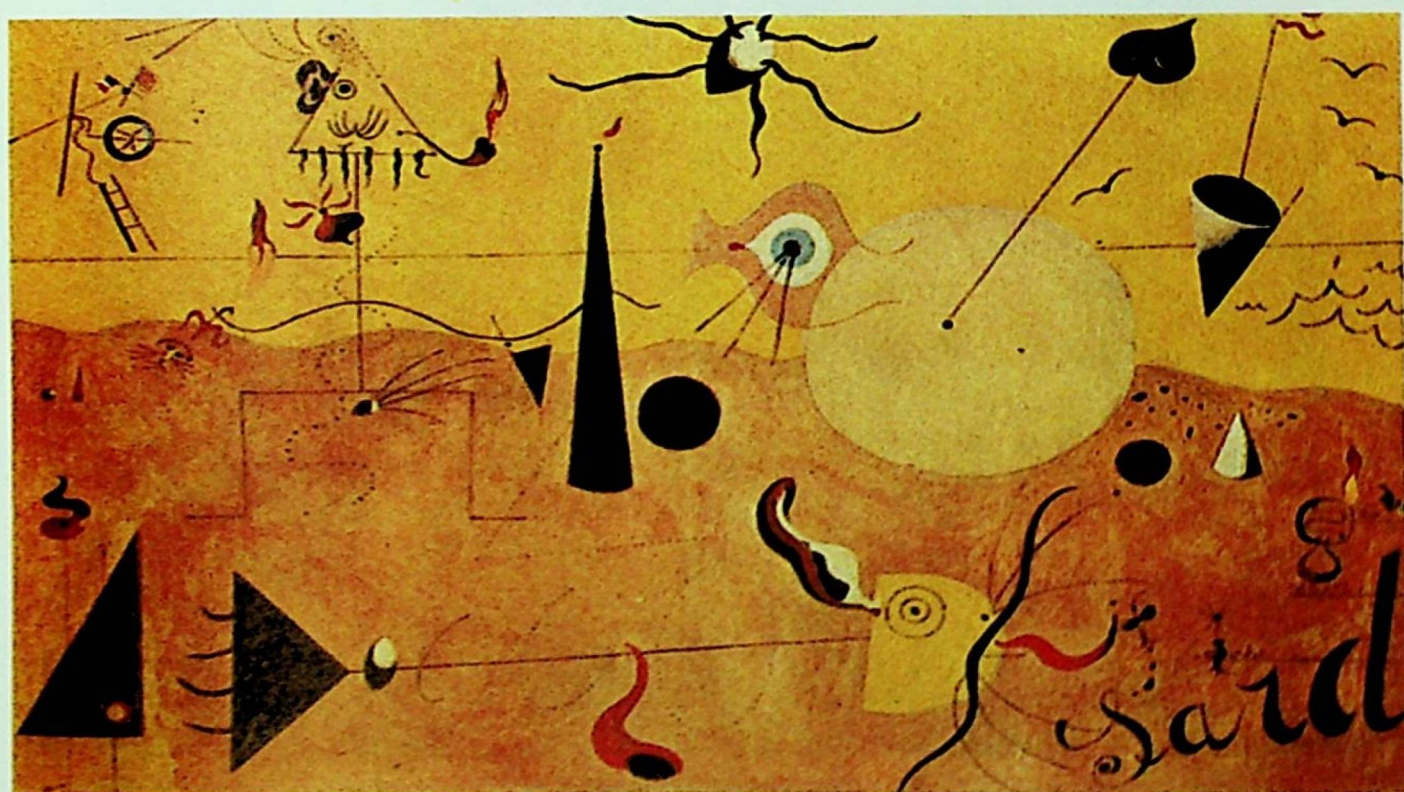
René Magritte: "El espejo falso".



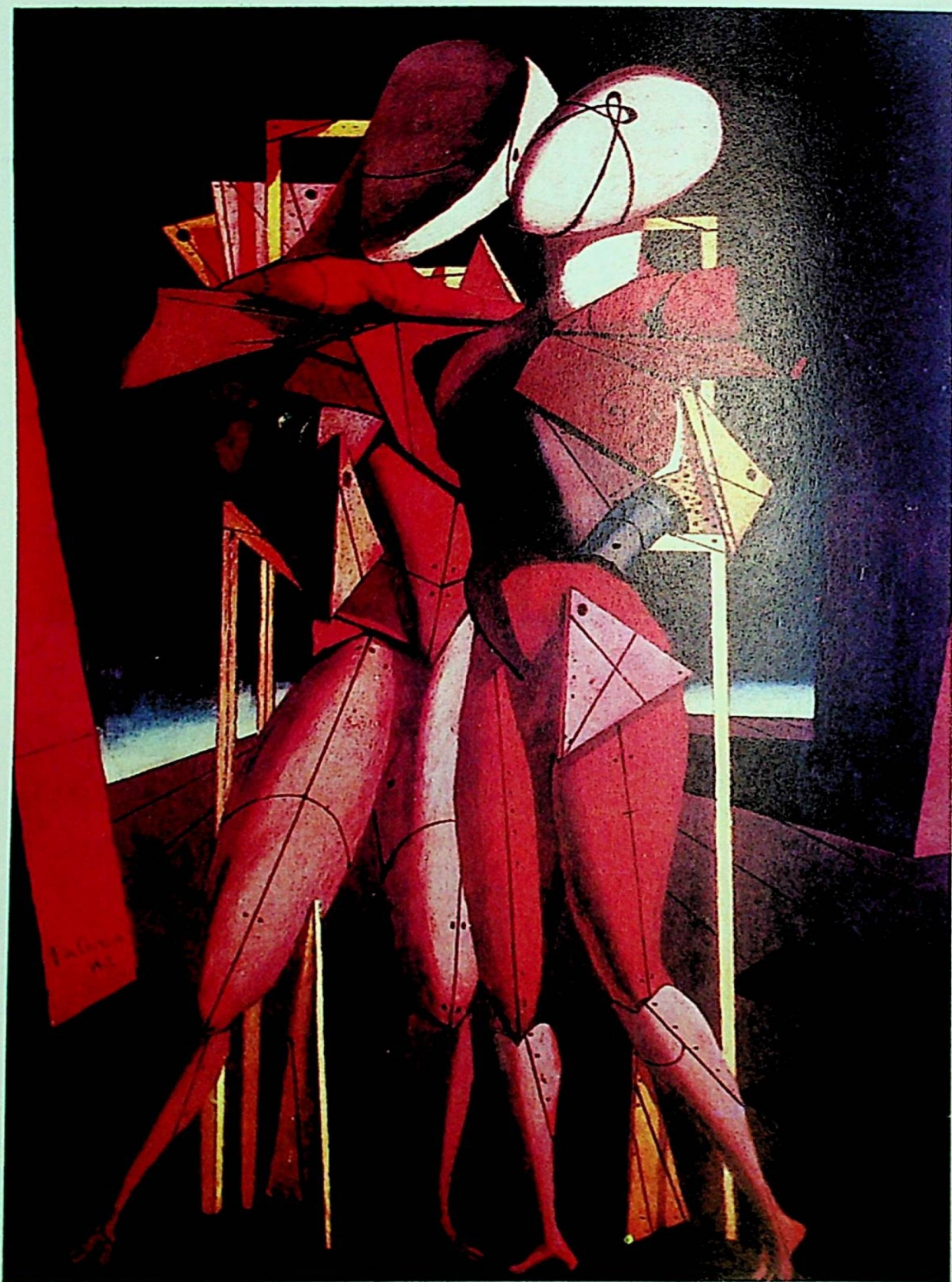
René Magritte: "La sangre del mundo".



Joan Miró: "Caballo a orilla del mar" (1926).



J. Miró: "Paisaje catalán (El cazador)" (1924).



Giorgio di Chirico: "Héctor y Andrómaca".