

Los encuentros de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

Carlos Parra Romero.

Resumen: El artículo trata sobre el contexto en el que se dio el encuentro de la obra de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez y su relación con el movimiento surrealista. Fue el punto de partida de una cierta poética, coincidente en conceptos y mecanismos perceptivos, pese a las grandes diferencias formales y estilísticas entre los tres.

Palabras clave: Domínguez, Tanguy, teórico, artístico.

Abstract: The Max Ernst, Yves Tanguy and Óscar Domínguez's artwork has, primary, with differences between us. However, those artists of the firstly avant-gardes has some similarities tracked in other approaches that they're beyond of the formal element. For give a support to this affirmation, it will analyse in every case the artistic developing that they have with the end to arrive how it understand the artistic relation between us before, during and before the decade of 30 of 20th.

Keywords: Domínguez, Tanguy, Theoretical, Artistic

I Secuencia histórica.

En 1934 André Bretón realizó una conferencia para hablar sobre el surrealismo a modo de manifestación artística. Dicha conferencia tuvo lugar en Bruselas e, inmediatamente, se desarrolló un folleto en el que se recogió el discurso realizado por el escritor y fundador del movimiento. Bajo una cubierta realizada por el conocido pintor Salvador Dalí, esta conferencia titulada ¿Qué es el surrealismo? es un jugoso ejemplar en el cual Bretón pretende dejar claro los motivos por los que nació el movimiento, cuáles son los objetivos que pretende conseguir con el movimiento y, finalmente, establecer la manera -entendido también como metodología- en la que se irán procediendo las actividades surrealistas. A nivel histórico-artístico, este texto aclara y establece los diferentes momentos del surrealismo, además de qué aspectos diferencian de un momento al otro y, por tanto, llegar al punto de que en aquellos momentos los componentes del grupo no eran los mismos que en el punto de partida. Por otro lado, es de especial importancia destacar que en las fotografías de los diferentes componentes del grupo aparecen Max Ernst e Yves Tanguy, un punto destacable a tener en cuenta a la hora de establecer aquellos aspectos que estén en común en las prácticas artísticas de ambos artistas a nivel conceptual¹.

Uno de los acontecimientos importantes a la hora de establecer el estado de la cuestión fue dado en 1936, cuando el Museo de Arte Moderno acoge por primera vez una exposición dedicada al artista Max Ernst. Con el título de *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*, se ofrece al público un conjunto de grabados que presentan una realidad muy novedosa para la España del momento. Para ello, el catálogo de la misma exposición cuenta con unos interesantes comentarios desarrollados por el crítico de arte Manuel Abril, quien ofrece unas claras pistas del vocabulario tan poético que presentan dichas piezas. De este modo, la exposición supuso una entrada de aire fresco al panorama artístico español que, sin duda alguna, aportaría a otros artistas como Oscar Domínguez un claro punto de referencia a la hora de desarrollar su obra artística. A nivel plenamente artístico, este documento cuenta con un catálogo de las obras expuestas en la que se indica que son pertenecientes a la serie Una semana de bondad o los siete pecados capitales. Sin embargo, se indica que dicha serie fueron excluidas muchas de las piezas por razones especiales², por lo que también habla de la moderada recepción que tuvo este fenómeno artístico en España³.

La década de 1930 fue la que produjo las obras pictóricas más interesantes en el surrealismo dadas por Ernst y Tanguy. Además, fueron los momentos en los que se introdujeron una nómina de distintos artistas entre los que aparece el nombre de Oscar Domínguez. Este tipo de prácticas artísticas se pueden encontrar en el folleto de Louis Aragon titulado *La Peinture au défi*, en el que se recogen una serie de collages realizados, entre varios, por la mano de Ernst y Tanguy⁴. Acompañado a este testimonio, también es interesante un resumen realizado por André Breton en su obra *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*⁵.

En 1967 se organizó una retrospectiva en la Galería Iolas-Velasco en Madrid. En esta exposición, se recoge un catálogo en el que se encuentra un escrito de Juan-Eduardo Cirlot. En dicho escrito, recoge de manera breve y esclarecedora el trabajo de Ernst, dando una visión más cercana de la obra, siendo de este modo una fuente bibliográfica que sitúa de manera

1 BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.

2 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936, p. 12

3 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones.. op. cit. .*

4 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953

5 BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.

concisa y esclarecedora el quehacer artístico. De este modo, realiza una labor de sistematización de toda la gran cantidad de información que se tiene de esta figura, consiguiendo aportar una visión más liviana sobre el mundo de Ernst⁶.

En el año 1968 E. Tadini realizó unos breves apuntes sobre las obras más reconocidas de Max Ernst. En este escrito, llevó a cabo una labor de síntesis sobre los puntos principales de la vida y obra del artista. Para ello, ejerció un desarrolló los aspectos relacionados con la biografía de Ernst en paralelo a sus novedades artísticas, con el fin de situar los pasos que ha ido teniendo el artista durante su carrera. Ello refleja en estos escritos un carácter tradicional a la hora de abordar este asunto, aunque se recoge en ciertas páginas algunos apuntes sobre el enfoque psicológico y semiológico de su obra. Además, aporta datos sobre su interés artístico con Giorgio de Chirico, aportando de este modo algunas claves acerca de las relaciones que presentan ambas obras y, por tanto, poder establecer una línea argumentativa sobre cómo va evolucionando esta tendencia inscrita en el surrealismo⁷.

El libro de Fernando Castro, filósofo y crítico de arte, que trata a Óscar Domínguez y el Surrealismo, publicado originalmente en 1978, se divide en tres partes. Organizadas las mismas desde un punto de vista cronológico, la primera parte se centra en la biografía del artista, mientras que la segunda y tercera parte en la producción artística; siguiendo de este modo un esquema clásico en la sistematización de la vida⁸ y obra de Domínguez, hay capítulos sobre la obra de Domínguez en el que Castro apunta las relaciones entre su obra con la de Ernst. Además, también se aborda el asunto de la delcanomanía, aspecto que ambos siguieron aunque en el texto no apunte Castro ningún tipo de simultaneidad. Por ello, será un libro interesante para situar en contexto la vida y obra del artista, ofreciendo de este modo una serie de aspectos que pueden hilar en la producción artística de ambos artistas. Es interesante resaltar que el apartado encargado de relacionar la obra de Domínguez con la de Ernst, detalla cuáles son las que siguen dicha tendencia. Ello resulta óptimo por parte de Castro para sistematizar todo aquello que tenga relación entre Domínguez y Ernst⁹.

En 1979 Bernardini publicó un texto en relación con la serie de Los genios de la pintura, una serie en la que se realiza un conjunto de estudios a nivel monográfico de un determinado artista de vital importancia. En este caso, trata el ejemplo de Max Ernst. Su principal aportación fue la realización de un escrito en el que enfoca la vida y obra de Ernst desde un punto de vista más contextual, es decir, refleja los importantes acontecimientos que acaecieron en el ambiente en el que se encontró el artista en su momento. Para ello, decide dividir la información en el formato de columnas de las que irá tratando cada una aspectos que tengan relación con la vida y obra del artista o bien sobre el contexto social, político o cultural. Lo interesante de este escrito no sólo radica en el hecho de llevar a cabo este tipo de enfoque, sino que Bernardini ha realizado una labor de disgregación de los diferentes momentos importantes del artistas en relación con los diferentes momentos de importancia que estuvo viviendo la historia contemporánea según qué etapa se encontraba el artista. Además, en la información referente a la vida y obra del artista, se encuentran fragmentos de fuentes primarias, es decir, consideraciones directas que fue realizando el artista en relación a sus pensamientos sobre

6 CIRLOT, J.: *Max Ernst*. Madrid, 1967.

7 TADINI, E.: "Le poète est le voyant", en *Max Ernst*. París, 1968, pp. 2-5

8 Cuenta con una serie de fuentes primarias sobre el contexto de Óscar Domínguez, sirviendo dicho libro como canal de búsqueda de las mismas. CASTRO, F.: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid, 1978, pp. 15-40.

9 CASTRO, F.: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Madrid, 1978.

su obra o su manera de percibir las cosas¹⁰. Por tanto, es un texto muy interesante a la hora de establecer unos principales parámetros sobre el contexto en el que se encontró el artista.

Hasta 1986 la obra de Max Ernst no contó con una exposición que abarcaba una retrospectiva de su obra en España. Es cierto que anteriormente se realizaron otras exposiciones en el país en las que la obra del artista contó con un claro protagonismo. Sin embargo, eran momentos en los que todavía el artista se encontraba en el desarrollo de su producción artística. De este modo, el crítico de arte Werner Spies -especialista en la obra del artista- afrontó en España la realización de unos escritos que materializarían todo un desarrollo de la obra del artista situado en el país. Para ello, realizaría unas consideraciones generales de la estética de su obra, además de realizar un riguroso, sistematizado, y gráfico aparato biográfico del artista. Ambos apartados, incluyen un repertorio de fuentes primarias, que serán analizadas por el comisario. Por tanto, se trataría de un documento que contaría con un aparato más enfocado al concepto de la obra de Ernst y, de un segundo apartado, en el que ofrecería datos las específicos sobre la vida y obra del artista¹¹.

El historiador del arte Ulrich Bischoff publicó en 1993 *Más allá de la pintura*, obra que se encarga de tratar monográficamente a Max Ernst. A nivel histórico-artístico esta obra ofrece una sistematización de la información diferente a la ya comentada. En este caso, Bischoff ha optado por realizar una división de la información por áreas temáticas. Sin embargo, a pesar de que aporte en este libro una visión más acertada de la obra de Ernst debido a la metodología utilizada, sigue ciñéndose a la situación cronológica. Por ello, sigue siendo una obra entendible a la hora de situar de los momentos, pero no llega a dar el paso de ser un escrito en el que se refleje de manera holística las áreas temáticas generales de Ernst durante toda su carrera artística. Partiendo de esta base, es un libro en el que se va comentando obra por obra el mundo de Ernst, con el fin de acercar al lector cómo las propuestas de Ernst ocupan un espacio que va más allá de la forma¹².

En 1997 Manuel López Blázquez realizó una publicación de carácter monográfico sobre la obra de Max Ernst. En él, realiza un primer estudio sobre la evolución del movimiento del surrealismo en relación a los intereses artísticos personales del artista, abarcando una serie de aspectos presentes en su producción artística: desde su faceta poética hasta su interés por la investigación del uso de diferentes medios en su obra. En la segunda parte del escrito, Blázquez desarrolla de manera estructura los diferentes focos por los que ha ido pasando su obra con el fin de establecer unos límites entre cuáles fueron su momento dada y su momento surrealista. Sin embargo, lo más interesante de este apartado es la introducción de la figura de Óscar Domínguez como influenciador en la obra de Ernst, artista de interés en el presente trabajo¹³. Por otro lado, se encarga de abordar una serie de conceptos relacionados con el trasfondo surrealista de la obra del artista en tanto que toma como punto de apoyo la psicología en su obra, o bien el asunto de la percepción de una obra de arte en el sentido del juego de las apariencias.

En el año 2008 el historiador del arte Juan Antonio Ramírez se encargó de publicar, contando con la traducción de Héctor Sanz Castaño, un trabajo que compendia tres de una serie de collages que Ernst realizó entre los años 1929 y 1934 para unas novelas. Este trabajo recoge en concreto aquellas relacionadas con *La mujer de 100 cabezas*, *Sueño de una niña que*

10 BERNARDINI, C.: *Los genios de la pintura. Max Ernst*. Madrid, 1981.

11 SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.

12 BISCHOFF, U.: *Más allá de la pintura*. Berlín, 1987.

13 LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.

quiso entrar en el Carmelo, y Una Semana de Bondad. De este modo, Ramírez se encarga de analizar en concreto este tema, ofreciendo pistas sobre el tipo de cambios que se efectuaron en dichos collages, con el fin de entender cómo la voluntad artística varía según el tipo de necesidades planteadas. Además, plantea las conexiones que tuvo la producción artística de Ernst con los procedimientos dadaístas, hasta el punto de realizar una reinterpretación de estos procedimientos con el fin de aunarlos a su imaginario formal más clasicista, inspirado en Chirico. De este modo, se ofrece una visión en la que se puede rastrear ciertos aspectos semiológicos y psicológicos de la obra del artista e, incluso, marca la repercusión que tuvo en la obra de otros de los artistas tratados en este asunto, Óscar Domínguez e Yves Tanguy¹⁴.

En 2009 la Fundación Mapfre realizó una exposición en Madrid en la que acogió la obra de Max Ernst. En especial, los collages originales de *Une semaine de bonté*. El fin de la misma fue la realización una relectura de las mismas para redescubrir las obsesiones y el discurso planteado por el artista. Por ello, este catálogo de exposición ofrece una actualización sobre ciertos aspectos a tener en cuenta en la obra de Ernst, así como la ampliación del aparato histórico-artístico en cuanto a documentación histórica -un conjunto de información gráfica sobre las portadas originales de la serie realizada por el artista, o bien piezas que evidencia su relación con artistas del dadaísmo. Es interesante a nivel artístico cómo este catálogo de exposición ofrece unos datos interesantes sobre la historia material de los grabados, por los que son interesantes a la hora de tener en cuenta su circulación. También es de destacar la gran aportación que tuvo este catálogo, ya que cuenta con los textos de Werner Spies¹⁵, Jür-ger Pech¹⁶ y Juan Pérez de Alaya¹⁷. Por otro lado, hay un extenso aparato de documentación gráfica referida a todos los collages que la misma fundación ha ido obteniendo de particula-res que, en su momento, tomaron posesión de estas importantes piezas¹⁸.

En 2012 el Museo de Arte Moderno de México realizó una importante exposición acerca del surrealismo. Para ello, se sumaron al proyecto un conjunto de galerías de arte, de museos, de coleccionistas, de comisarios y de museógrafos. Gracias a este equipo, pudieron llevar a cabo una exposición muy completa de todos los artistas en los que estuvieron de alguna forma vinculados al surrealismo en Francia, en Bélgica, en España y sin olvidar un foco intere-sante que es México. Esta exposición pretende otorgarle a México un apartado importante de artistas que desarrollaron un arte surrealista gracias a la llegada de Bretón a México. Si bien es cierto que el título de la exposición, Vasos comunicantes, es debido a un texto que publicó Bretón con el mismo título en 1932. Con ello se pretende ofrecer una visión del surrealismo de un movimiento que claramente tuvo un carácter subversivo. Una exposición en la que, además de los artistas mexicanos que realizan una producción artística afín al surrealismo, se recoge obras de Max Ernst e Yves Tanguy¹⁹.

En el MoMa se encuentra recogido algunos apuntes sobre la vida y obra de Max Ernst

14 ERNST, M.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.

15 SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 13-94.

16 PECH, J.: “Enfocar la fantasía. Secuencias de la imaginación, la novela-collage *une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 93-118.

17 PÉREZ DE ALAYA, J.: “Madrid 1936. En torno a la exposición de Max Ernst”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 339-350.

18 FUNDACIÓN MAPFRE: *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.

19 MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.

en la que se propone una visión de la obra del artista donde interactúa una serie de factores. Primeramente, se apreciará una primera etapa en la que el artista trabajaría con un conjunto de medios entroncados por la técnica del collage. En este punto, es interesante las pinceladas que ofrece sobre qué tipo de relaciones tuvo Ernst -en el uso de este tipo de medios- con varios artistas que transitan dentro del Dadaísmo. Por otro lado, también se detallan aspectos sobre la influencia que tuvo Chirico en su obra desde su influencia de Chirico, ofreciendo de este modo una propuesta basada en un imaginario de corte clásico. Todo ello, dado por un trasfondo psicológico en el que cada factor mencionado tendría un papel de importancia. De este modo, el museo ofrece una interesante biografía del artista en la que se ofrece una actualización sobre los aspectos artísticos dados en la obra de Ernst, que serían enriquecidas por el conjunto de exposiciones que iría desarrollando dicho museo, ofreciendo de este modo el punto de vista en el que entienden la obra del artista²⁰. En este sentido, determinaría el punto de referencia que tomaron -en las exposiciones que fueron realizando- para ofrecer todo un conjunto de conceptos que, sin duda alguna, son de especial importancia dentro de la abierta poética de las obras de Ernst. Además, estas exposiciones ofrecerían nuevas vías de Este sería el punto de referencia por parte del museo para el desarrollo de una serie de exposiciones en la actualidad que ofrecen novedosas visiones sobre el mundo de Ernst²¹.

II Estado de la cuestión sobre el concepto.

En 1934 André Bretón realizó una conferencia para hablar sobre el surrealismo a modo de manifestación artística. Dicha conferencia tuvo lugar en Bruselas e, inmediatamente, se desarrolló un folleto en el que se recogió el discurso realizado por el escritor y fundador del movimiento. Bajo una cubierta realizada por el conocido pintor Salvador Dalí, esta conferencia titulada ¿Qué es el surrealismo? es un jugoso ejemplar en el cual Bretón pretende dejar claro los motivos por los que nació el movimiento, cuáles son los objetivos que pretende conseguir con el movimiento y, finalmente, establecer la manera -entendido también como metodología- en la que se irán procediendo las actividades surrealistas. En el escrito, se aprecia una serie de conceptos que, teniendo en cuenta los diferentes momentos del surrealismo, sirven primeramente para conocer las diferentes intencionalidades que ha ido desarrollando el surrealismo. Por otro lado, Bretón se encarga de explicar un conjunto de conceptos que, con clara referencia al psicoanálisis, tratan de aclarar los principales puntos en los que se basan la definición del movimiento artístico. En este sentido, recoge un conjunto de testimonios directos en los que se detallan un conjunto de consideraciones a la hora de entender en qué bases teóricas se sustenta el movimiento, entrando en el mundo del psicoanálisis de Freud²².

Uno de los acontecimientos importantes a la hora de establecer el estado de la cuestión fue dado en 1936, cuando el Museo de Arte Moderno acoge por primera vez una exposición dedicada al artista Max Ernst. Con el título de *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*, se ofrece al público un conjunto de grabados que presentan una realidad muy novedosa para la España del momento. Para ello, el catálogo de la misma exposición cuenta con unos interesantes comentarios desarrollados por el crítico de arte Manuel Abril, quien ofrece unas claras pistas del vocabulario tan poético que presentan dichas piezas. En él, ofrece un análisis de las obras expuestas del artista ofreciendo una visión de la misma bastante renovada en comparación a la crítica de arte dada por el momento. Ello se aprecia a las claras referencias que hace a la figura de Freud en su crítica y al sentido psicológico que ofrece

20 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/39> (28/05/2018).

21 https://www.moma.org/explore/inside_out/tag/max-ernst/ (03/07/2018).

22 BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.

de la mista. Esto es debido a Abril estuvo muy vinculado a un grupo de críticos de arte muy concienciados con la renovación del arte español, mostrando una clara aceptación ante la llegada de las vanguardias desde 1915 hasta los momentos de la guerra civil. De este modo, Abril realizará un análisis de las piezas que irá más allá de la forma, ofreciendo una visión de la obra de Ernst como otra realidad, una suerte de supra realidad que es entendida dentro de un vocabulario psicológico. Por tanto, este texto en cuanto al análisis del concepto resalta de importancia debido al hecho de que en dicha época ya se encuentre un claro foco de renovación metodológica a la hora de analizar una obra de arte, a pesar del fuerte peso que tuvo en aquellos momentos la crítica de arte más conservadora, es decir, aquella ceñida al análisis formal de la obra de arte²³.

René Huyghe, escritor interesado en la filosofía y la psicología del arte, publicó en 1968 un libro titulado *Los poderes de la Imagen*. En él, aborda una serie de temáticas que engloban a un conjunto de obras artísticas. En este sentido, se centra en la obra de los artistas del surrealismo -que entre ellos se sitúan los que se tratarán en este trabajo de investigación-, realizando un análisis de sus obras desde un punto de vista psicológico. Para ello, habla sobre lo vacío en dichas obras y las pone en relación con otras que se hallan fuera del movimiento con el fin de establecer las relaciones a nivel conceptual que presentan y, paralelamente, saca a la luz el significado del concepto en sí. Por ello, es una fuente interesante para aunar aquellos aspectos que presentan en común la obra de dichos artistas²⁴. Además, ofrece pistas sobre cómo hay relaciones entre la obra de Chirico, Dalí y Tanguy, pero con sus particularidades²⁵.

Por otro lado, también se puede rastrear en este libro un apartado dedicado a la psicología. Si bien no procede en la explicación de las obras de los artistas que se tratarán, servirá dicho apartado para la sustracción de una serie de conceptos a la hora de determinar los puntos tratados en el trabajo, sobre todo en aquellos capítulos donde se reflexiona sobre el inconsciente, lo irracional y la lectura psicológica²⁶. No obstante, no es el único asunto de interés, ya que se halla en el apartado de la historia un capítulo dedicado a la memoria colectiva, un asunto importante a la hora de entender el mundo de estos artistas surrealistas²⁷.

El poeta y crítico de arte Juan-Eduardo Cirlot establece en su obra, fechada en 1986, un conjunto de relaciones teóricas entre las premisas de Bretón y el quehacer artístico de Duchamp. En este sentido, profundiza sobre cuáles son las vías de conexión entre el artista Dadá y el Surrealismo desde un punto de vista teórico, como sería en el asunto de la desconstrucción del imaginario realista de la sociedad para entrar, de este modo, a un imaginario surrealista que cuenta con otra posición dada por una construcción nueva en el objeto. Además, analiza un artículo escrito por Breton en el año 1936 titulado *Cahiers d'Art*. De él, resalta la crisis que se planteó sobre la concepción del objeto, entrando en juego el papel de la percepción del mismo como revelador de la esencia de la praxis. Dicha praxis se basaría en la concatenación de elementos contradictorios. En este sentido, hace mención a dos tipos de alternativas: el "poema-objeto" y "objetos de funcionamiento simbólico". Estos ejemplos serán los que ocupen lugar en la obra de los artistas tratados en este asunto. De modo que Cirlot es esencial para poder encaminar la obra de Ernst, Domínguez y Tanguy hacia el análisis psíquico y semiológico en los temas referentes a la percepción, a la imaginación, y al signo²⁸.

23 ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.

24 HUYGHE, R.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968, pp. 258-267.

25 HUYGHE, R.: *Los poderes... op. cit.*, p. 254.

26 *Ibidem*, pp. 119-148.

27 *Ibid*, pp, 187-218.

28 CIRLOT, J. E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986, pp. 76-91.

Hasta 1986 la obra de Max Ernst no contó con una exposición que abarcaba una retrospectiva de su obra en España. Es cierto que anteriormente se realizaron otras exposiciones en el país en las que la obra del artista contó con un claro protagonismo. Sin embargo, eran momentos en los que todavía el artista se encontraba en el desarrollo de su producción artística. De este modo, el crítico de arte Werner Spies -especialista en la obra del artista- afrontó en España la realización de unos escritos que materializarían todo un desarrollo de la obra del artista situado en el país. Para ello, realizaría unas consideraciones generales de la estética de su obra, además de realizar un riguroso, sistematizado, y gráfico aparato biográfico del artista. Ambos apartados, incluyen un repertorio de fuentes primarias, que serán analizadas por el comisario. Por tanto, se trataría de un documento que contaría con un aparato más enfocado al concepto de la obra de Ernst y, de un segundo apartado, en el que ofrecería datos las específicos sobre la vida y obra del artista²⁹.

El historiador del arte Ulrich Bischoff publicó en 1987 *Más allá de la pintura*, obra que se encarga de tratar monográficamente a Max Ernst. A nivel histórico-artístico esta obra ofrece una sistematización de la información diferente a la ya comentada. En este caso, Bischoff ha optado por realizar una división de la información por áreas temáticas. Sin embargo, a pesar de que aporte en este libro una visión más acertada de la obra de Ernst debido a la metodología utilizada, sigue ciñéndose a la situación cronológica. Partiendo de esta base, Bischoff ofrece en este escrito un análisis diferente de las obras de Ernst. Dicho análisis no se basa solo en la apreciación histórico-artística y formal de las obras. Como bien dice el título, el análisis de dichas obras va más allá de la pintura en sí. Por ello, en este trabajo ofrece una serie de apuntes relacionados con el mundo psicológico y semiológico de Ernst, siendo de gran utilidad a la hora de conectar dichas novedades con los enfoques teóricos contemporáneos y posteriores. Por tanto, la aportación de Bischoff en este trabajo ha sido la complementación de los rasgos más cronológicos de Ernst junto a las posibilidades conceptuales que presenta su obra.³⁰

En la *Trama de lo moderno* (1987) de Joan Sureda y Anna María Guasch, se trata de una obra que no trata una historia del arte de las vanguardias de finales del XIX y del siglo XX, sino muestra un enfoque que va más allá de lo meramente histórico-artístico. En esta obra, se recoge un conjunto de reflexiones acerca del concepto de modernidad. Estos escritos se estructuran en una primera parte dedicada al desarrollo de los diferentes asuntos mediante capítulos, mientras que la segunda parte se centra en ofrecer una suerte de diccionario de los diferentes movimientos artísticos o conceptos, haciendo de este modo más didáctica la lectura³¹. Dentro del capítulo denominado *Entre la crisis y la revolución*, hay un apartado titulado *La bajada a los infiernos*. Dicho apartado se centra en el campo del surrealismo, un campo que resultará de interés debido a las acepciones en las que se encuentra dicho tema por parte de los autores. No obstante, este capítulo no se centra de manera pormenorizada en los artistas que se tratará en el presente trabajo, sino que se centra más en el surrealismo como fenómeno de modernidad³².

En 1997 Manuel López Blázquez realizó una publicación de carácter monográfico sobre la obra de Max Ernst. En él, realiza un primer estudio sobre la evolución del movimiento del surrealismo en relación a los intereses artísticos personales del artista, abarcando una serie de aspectos presentes en su producción artística: desde su faceta poética hasta su interés por

29 SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.

30 BISCHOFF, U.: *Más allá de la pintura*. Berlín, 1987.

31 SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.

32 SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama... op. cit.*, pp. 78-82.

la investigación del uso de diferentes medios en su obra. Por otro lado, se encarga de abordar una serie de conceptos relacionados con el trasfondo surrealista de la obra del artista en tanto que toma como punto de apoyo la psicología en su obra, o bien el asunto de la percepción de una obra de arte en el sentido del juego de las apariencias³³.

En el año 2008 el historiador del arte Juan Antonio Ramírez se encargó de publicar, contando con la traducción de Héctor Sanz Castaño, un trabajo que compendia tres de una serie de collages que Ernst realizó entre los años 1929 y 1934 para unas novelas. Este trabajo recoge en concreto aquellas relacionadas con *La mujer de 100 cabezas*, *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*, y *Una Semana de Bondad*. De este modo, Ramírez se encarga de analizar en concreto este tema, ofreciendo pistas sobre el tipo de cambios que se efectuaron en dichos collages, con el fin de entender cómo la voluntad artística varía según el tipo de necesidades planteadas. Además, plantea las conexiones que tuvo la producción artística de Ernst con los procedimientos dadaístas, hasta el punto de realizar una reinterpretación de estos procedimientos con el fin de aunarlos a su imaginario formal más clasicista, inspirado en Chirico. De este modo, se ofrece una visión en la que se puede rastrear ciertos aspectos semiológicos y psicológicos de la obra del artista e, incluso, marca la repercusión que tuvo en la obra de otros de los artistas tratados en este asunto, Óscar Domínguez e Yves Tanguy³⁴.

En 2009 la Fundación Mapfre realizó una exposición en Madrid en la que acogió la obra de Max Ernst. En especial, los collages originales de *Une semaine de bonté*. El fin de la misma es realizar una relectura de las mismas para redescubrir las obsesiones y el discurso planteado por el artista. Es interesante a nivel artístico cómo este catálogo de exposición ofrece unos datos interesantes sobre la historia material de los grabados, por los que son interesantes a la hora de tener en cuenta su circulación. Por otro lado, es de destacar la gran aportación que tuvo este catálogo, ya que cuenta con los textos de Werner Spies³⁵, Jürger Pech³⁶ y Juan Pérez de Alaya³⁷.

Unos textos que cuentan con una gran calidad de información desarrollada en cuanto a temáticas y no en una metodología cronológica, de modo que presenta un conjunto de claves a la hora de entender el vocabulario infinito del artista, donde las referencias a pensadores del arte están presentes de manera que es un ejemplar de importancia a la hora de relacionar conceptos con aspectos de carácter más estrictamente artístico. También es de destacar la gran cantidad de información gráfica documental que presentan los textos, ya que cuentan con un conjunto de imágenes sobre las originales portadas de la serie de collage que realizó el artista. Por otro lado, hay un extenso aparato de documentación gráfica referida a todos los collages que la misma fundación ha ido obteniendo de particulares que, en su momento, tomaron posesión de estas importantes piezas³⁸.

33 LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.

34 ERNST, M.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.

35 SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 13-94.

36 PECH, J.: “Enfocar la fantasía. Secuencias de la imaginación, la novela-collage *une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 93-118.

37 PÉREZ DE ALAYA, J.: “Madrid 1936. En torno a la exposición de Max Ernst”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009, pp. 339-350.

38 FUNDACIÓN MAPFRE: *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.

En 2012 el Museo de Arte Moderno de México realizó una importante exposición acerca del surrealismo. Para ello, se sumaron al proyecto un conjunto de galerías de arte, de museos, de coleccionistas, de comisarios y de museógrafos.. Esta exposición pretende otorgarle a México un apartado importante de artistas que desarrollaron un arte surrealista gracias a la llegada de Bretón a México. Si bien es cierto que el título de la exposición, *Vasos comunicantes*, es debido a un texto que publicó Bretón con el mismo título en 1932. Con ello se pretende ofrecer una visión del surrealismo de un movimiento que claramente tuvo un carácter subversivo. En este sentido, la intención de la exposición es ofrecer una imagen del surrealismo como un movimiento que busca cuestionar todo el esquema mental forjado en aquel entonces con el fin de crear un nuevo modo de pensamiento que no busca un camino cerrado, sino el inicio de la libre interpretación. De hecho, a nivel general se hace referencia a asuntos como el psicoanálisis o la escritura automática. Por eso es interesante hacer mención a la siguiente frase citada por Consuelo Sáizar, la presidenta del consejo nacional para la cultura y las artes³⁹:

*El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio de pensamiento*⁴⁰.

Partiendo de estas aportaciones principales, la exposición contará con un conjunto de escritos de diferentes estudiosos del tema en el que ofrecerán interesantes puntos de vista acerca del tema de estudio tratado. Entre ellos, caben destacar los escritos de Mónica López Velarde Estrada⁴¹, Serge Fauchereau⁴², Digier Ottinger⁴³, Juan Manuel Bonet⁴⁴, Nèstor A. Braunstein⁴⁵.

En el MoMa se encuentra recogido algunos apuntes sobre la vida y obra de Max Ernst en la que se propone una visión de la obra del artista donde interactúa una serie de factores. Primeramente, se apreciará una primera etapa en la que el artista trabajaría con un conjunto de medios entroncados por la técnica del collage. En este punto, es interesante las pinceladas que ofrece sobre qué tipo de relaciones tuvo Ernst -en el uso de este tipo de medios- con varios artistas que transitan dentro del Dadaísmo. Por otro lado, también se detallan aspectos sobre la influencia que tuvo Chirico en su obra desde su influencia de Chirico, ofreciendo de este modo una propuesta basada en un imaginario de corte clásico. Todo ello, dado por un trasfondo psicológico en el que cada factor mencionado tendría un papel de importancia. De este modo, el museo ofrece una interesante biografía del artista en la que se ve enfocada por los aspectos comentados.⁴⁶ Este sería el punto de referencia por parte del museo para el desarrollo de una serie de exposiciones en la actualidad que ofrecen novedosas visiones sobre el mundo de Ernst. Novedosas visiones basadas en el asunto del medio, es decir, la importancia que tuvo el concepto del medio en la obra de Ernst como canal de expresión de

39 MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.

40 MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos.. op. cit.*, p. 8.

41 VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.

42 FAUCHEREAU, S.: “Después del segundo manifiesto, 1929-1933”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.

43 OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 69-98.

44 BONET, J. M.: “Surrealistas españoles y surrealismo en España (Mapa)”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 129-174.

45 BRAUNSTEIN, N. A.: “Las pintoras surrealistas y el psicoanálisis”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 175-222.

46 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/39> (28/05/2018)

sus inquietudes a nivel psicológico e, incluso, entrando en juego el concepto del signo -dado gracias a la repercusión que tuvo el dadaísmo en su obra. En concreto, las exposiciones serían *MoMA'S Tiniest Drawing: A Max Ernst Microbe* comisariada por Esther Adler, *Leonora Carrington's House of Fear* comisariada por Cameron Foote, y *A Surrealist Sketchbook: Enrico Donati* por Maura Lynch. Por tanto, el MoMa abarcaría un foco importante de cómo se gesta en los últimos años la obra de Ernst a la hora de ofrecer novedosas lecturas sobre su obra arte.

III La historia surrealista desde los desarrollos y encuentros de Max Ernst, Yves Tanguy y Óscar Domínguez.

En 1919 el escritor André Breton todavía estuvo interesado por las prácticas dadaístas, aunque era conocedor de las mismas. Sin embargo, empezó a obtener un mayor conocimiento e interés de dichas prácticas, ya que Max Ernst andaba en Colonia en aquel entonces y, por tanto, estuvo rodeado por aquellos ambientes. Gracias a Arp, Ernst conoció al escritor Tzara, quien realizó el manifiesto dadaísta en 1918, además de la obra de Arp en la que Bretón destaca sus dibujos al desarrollar, en su opinión, unos poemas que cuenta con una clara originalidad. Este tipo de acontecimientos fueron los que tanto a Breton como a Ernst le hicieron vincularse al mundo dada que, para Ernst, era fruto de una necesidad que se estaba gestando en esos momentos.

Por otro lado Bretón indica que durante 1919 cada artista tenía su particular forma de ofrecer lo que se denominó "la nota dadá"⁴⁷. Considera que quienes estuvieron más afines a este concepto fueron Tzara, Picabia y Ribemont-Desaignes; mientras que Duchamp seguía su propio camino. Sin embargo, afirma que Ernst estuvo pasando por unos momentos en que todavía no se había inclinado de manera completa ni por el Dadá ni por el surrealismo, ya que la obra que estuvo desarrollando encarnaba una serie de soluciones que se correspondían a las premisas de ambos movimientos artísticos⁴⁸.

De este modo, el interés de este escrito a nivel artístico radica en las puntualizaciones que realiza sobre hasta qué punto ha llegado la obra de Ernst en aquellos momentos, además de incidir en la importancia que tuvo el dadaísmo durante su carrera para que llegase a ofrecer los resultados mostrados en la susodicha exposición. Por tanto, es un documento en el que se establecen aspectos relacionados con los puntos de unión de la práctica Dadá y la producción artística del artista.

En 1921, el grupo surrealista y dadaísta comenzaron a experimentar tensiones entre sus ideas. De hecho, en un evento en el que participó Tzara, llevó a cabo una serie de acciones que no fueron de agrado para el grupo. Todo ello, propició que Breton llegase a un entendimiento con Ernst para empezar a apreciar la base teórica de sus "collages" desde un punto de vista diferente al dadaísta⁴⁹. En este sentido, argumenta -siguiendo el procedimiento técnico del collage como yuxtaposición de diferentes elementos en el soporte plástico- el artista lo siguiente:

El acoplamiento de dos realidades en apariencia no acopables que, en apariencia, no es el

47 Expresión que viene a ser la referencia de cualquier tipo de característica presente en cualquier tipo de plástica artística referente a las ideas vinculantes al dadaísmo. BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972, p. 62.

48 BRETON, A.: *El surrealismo...*, op. cit., p. 59-63.

49 *Ibidem*, pp. 72-73.

De este modo, el artista empezó a tener un acercamiento gracias a Breton al punto de vista surrealista, ya que se refiere hacia su obra como una especie de soluciones que van más allá de la apariencia, como se puede entender en el fragmento seleccionado. Tras estos momentos de tensiones entre Tzara y Breton, hacia 1923 el que realizaría el primer manifiesto surrealista formó un nuevo equipo, del que siguió contando con la colaboración de Ernst y de artistas como Picabia. Un equipo que ya no actuaba desde la cerrada visión de unas ideas que no pasaban más allá de lo entendido como dadaísta, sino que Breton empezaba a llegar a una serie de conclusiones a nivel colectivo, donde las ideas giraban hacia el punto de vista de lo onírico e incluso en la realización de unas series de actividades⁵¹ más en la línea del surrealismo⁵².

El 1 de diciembre de 1924 aparece el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*. En ella, se publicaron poemas de los principales componentes literarios del movimiento. Además, se realizó una publicación de elementos ilustrativos que no buscan mostrar un carácter meramente decorativo, sino se presenta unos resultados llevados a cabo por una serie de estudios dados por las inquietudes seguidas, dentro del marco teórico del movimiento. Dicho motivo es el que presenta una serie de planteamientos en el que claramente muestran un carácter experimental, donde se aprecia una convergencia entre los campos de la ciencia, de la literatura, de la magia y del arte. Entre varios artistas que se encontraron inmersos en la realización de las diferentes ilustraciones de la revistas durante su periodo de desarrollo comprendido entre 1924 y 1929, aparece la figura de Max Ernst. Coincidiendo con su etapa de los collages, no es de extrañar que la producción artística del artista complementase perfectamente con los propios intereses que se pretenden alcanzar en la presente revista⁵³.

En ella, se recoge una serie de resultados obtenidos por parte de Bretón, Chirico, entre otros, de la escritura automática y del relato de los sueños. Bajo estos resultados, las primeras publicaciones de la revista fueron acompañadas por una serie de ilustraciones realizadas por una serie de artistas de los que cobra más interés la figura de Ernst y Chirico. En ellas, Cirlot apunta que las ilustraciones de los artistas muestran un toque experimental acompañado de un interés por el conocimiento, todo ello junto una clara diferenciación entre los límites de aquellos aspectos que tengan un carácter más científico y de aquellos que se sitúen en los campos referidos a la literatura, la magia y el arte. En las ilustraciones aparecen fotografías de paisajes, recreaciones de pueblos primitivos, además de escenas y personas relacionadas con lo primitivo. Otro de los datos referente a esta etapa es la idea de que el discurso plasmado por la revista en estos momentos viene dado por la idea de sintetizar la tesis y la antítesis. En este sentido, Cirlot considera que esto es dado por una época en la que aparece manifestaciones que muestran un lenguaje más claro en su captación y de otros lenguajes que requieren de un tipo de apreciación más subjetivo al tener un discurso más abierto, ejemplo de ello sería el cine mudo, el avance de lo abstracto frente a lenguajes como el funcionalismo. De modo que se plantea el discurso de la revista como consecuencia de los diferentes sucesos artísticos que están desarrollándose⁵⁴.

El periodo comprendido entre 1926 y 1929 fue para Breton el periodo en el que se

50 *Ibid*, p. 72.

51 "... juegos escritos, juegos verbales, inventados y experimentados sobre la marcha...". *Ibid*, p. 75.

52 *Ibid*, pp. 74-75.

53 CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 185-186.

54 CIRLOT, J. E.: *Introducción... op. cit.*, pp. 132-135.

realizaron las mejores obras pictóricas surrealistas. Fue un periodo en el que apreció una superación de los límites impuestos por parte de la sociedad acerca del conocimiento y de la sensibilidad, dando así paso a la manifestación de unos nuevos de ejemplares que ejemplifican lo que serían unas novedosas creaciones. En la obra de Ernst, se lograron un conjunto de imágenes en las que Cirlot aprecia la gran cantidad de posibilidades presentadas en lo que se refiere a la comunicación humana. Por otro lado, menciona la incorporación de Yves Tanguy en la nómina de artistas geniales en el grupo surrealista, destacando las interesantes atmósferas misteriosas realizadas en sus paisajes de las que se aprecian un gusto por lo pálido, y, en donde se comprimen un conjunto de fuerzas y formas que expresan situaciones. Una de las principales motivaciones que tenía Breton con este proyecto era la idea de recuperar el arte como fueron realizando los diferentes ismos, dados anteriormente o contemporáneamente a la fundación de la revista. Sin embargo, en la revista no había un interés por mostrar el surrealismo como un ismo a modo de movimiento artístico, sino que había una intención por volcar las diferentes manifestaciones artísticas en torno a una idea en común: el automatismo. Para ello, Breton consideró interesante la idea de volcar el automatismo verbal o escrito en el campo plástico y, de este modo, entró de manera clara la figura de Marcel Duchamp. En este sentido, en la primera exposición de la Galería Pierre celebrada en 1925, artistas como Ernst, Chirico, Arp, Picasso tuvieron presente a Duchamp como una deuda de lo que ahora presenta sus trabajos artísticos. Para Ernst, el objeto encontrado de Duchamp significó un medio de expresión de la contradicción de la obra, una contradicción que entra claramente en el lenguaje surrealista del momento. Es entonces a partir de esta exposición que los artistas que fueron incluyéndose al movimiento surrealista parisino, encontraron inspiración en diferentes países⁵⁵.

La década de 1930 fue la que produjo las obras pictóricas más interesantes en el surrealismo dadas por Ernst y Tanguy. Además, fueron los momentos en los que se introdujeron una nómina de distintos artistas entre los que aparece el nombre de Oscar Domínguez. Una época en la que se habla en el discurso surrealista sobre la idea de lo informe, de la contradicción. Todo ello dado en un ambiente resultante de un estudio del campo de la magia y la morfología para dar lugar a una serie de experiencias en el que se pone en duda el concepto del espacio. Este tipo de prácticas artísticas se pueden encontrar en el folleto de Louis Aragon titulado *La Peinture au défi*, en el que se recogen una serie de collages realizados, entre varios, por la mano de Ernst y Tanguy. Acompañado a este testimonio, también es interesante un resumen realizado por André Breton en su obra *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme*.⁵⁶

A la hora de hablar sobre si Salvador Dalí fue el impulsor del carácter de revelación que tuvo el movimiento surrealista en años posteriores desde su primer manifiesto en 1924, Breton apunta que la realidad es completamente diferente. Una realidad en la que no pone como inventor del concepto revelación en la esencia del movimiento surrealista al conocido artista, sino que prefiere otorgarle el papel de difusor de este tipo de expresión. Por ello, asignó como creador de este carácter en el complejo mundo surrealista a Max Ernst. Considera que él fue quien indagó por primera vez⁵⁷ por todo un conjunto de procesos que tienen que ver con la acción irracional en el mismo, dándose de este modo dicho carácter de revelación.

55 *Ibidem*, pp. 138-140.

56 *Ibid*, pp. 185-186.

57 De hecho, realiza una serie de apuntes para reforzar dicha afirmación: "... nada habría tomado semejante carácter de revelación desde las obras de 1923-1923 de Max Ernst, del tipo "La Révolution nuit", "Deux enfants sont menacés par un rossignol"...". *Ibid*, p. 159.

En concreto, en 1925 trajo a su producción la técnica del frogatte, una técnica que a los ojos de Breton daba lugar a una suerte de actualización de la factura tan propia de Da Vinci, versada en esas manchas, esa ceniza, esa textura tan propia de sus batallas, paisajes o bien escenas fantásticas⁵⁸.

Otro de los aspectos interesantes a destacar es que Bretón considera que el intervalo de tiempo comprendido entre los años 1926 y 1929 fueron en los que se desarrollaron una mayor producción artística surrealista en lo referente a lo plástico. Como bien indica Breton, fueron los años cuando Ernst realizó su serie *La Femme 100 têtes*, además de ser ya unos momentos en los que ya se menciona la figura de Yves Tanguy como participante del grupo. Además, en esta etapa entró también como protagonista el amor como uno de los temas más interesantes en la plástica, un amor en el que se buscaba sacar la luz parte de las soluciones individuales llevada a cabo por cada artista en función de su manera de concebir el amor en el subconsciente y, entendiendo el discurso de Freud, de lo sexual dentro de este campo⁵⁹. Ello sería la causa de que la temática de Ernst girase hacia este tipo de asuntos.

A partir de 1929 el surrealismo tomó un camino diferente, empezando por la finalización de la revista *La Révolution Surrealiste* y el inicio de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Como se indica en el título, el movimiento surrealista ya no se entiende como una revolución en sí, sino que comenzará a mostrar una faceta más revolucionaria en términos políticos. Fue una etapa en la que ya figuran nombres como Dalí o Giacometti, un periodo en el que Breton se sintió más realizado por los intereses actuales de la revista en relación con los seguidos en la anterior. De este modo, en la revista aparecerán escritos de carácter político por parte de los escritores vinculados al movimiento, además de artistas como Max Ernst, Yves Tanguy, Marcel Duchamp. También serán momentos en los que Ernst realice ilustraciones como el cogalle denominado *OEdipe*, tratándose de un fotomontaje que él mismo realizó de *Au Rendez-vous Amis* en 1931. En esencia, el leitmotiv de la revista fue la fusión de las intenciones artísticas junto a los intereses políticos. De este modo, se produce un panorama muy heterogéneo al encontrar partes dedicadas a escritos de carácter políticos y partes dedicadas al análisis oníricos relacionados con los planteamientos anteriormente desarrollados en *La Révolution Surrealiste*⁶⁰.

*...Los pintores y escultores surrealistas Bellmer, Brauner, Arp, Daí, Domínguez, Ernst, Giacometti, Magritte, Masson, Matta, Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy y otros tenían una amplia representación en ella. La revista, al principio, se presentó como ecléctica, pero el surrealismo ganaba terreno en cada número, hasta acabar por ocuparla totalmente...*⁶¹

El presente fragmento viene a hacer referencia a la revista *Minotaure*, situándose este punto de la entrevista entre los años 1933 y 1938. Unos años en los que Breton ya incluye en la nómina de artistas del grupo a la figura de Óscar Domínguez, quien también figura cerca de nombres como Arp, Tanguy y Ernst. De este modo, en este conjunto de años fueron los que se situaron de manera más cercana la producción artísticas de Ernst, Domínguez y Tanguy. Además, es interesante saber que la revista no fue desde el principio una revista exclusivamente surrealista, sino que fue tirando hacia ese camino a medida que iba avanzando el tiempo. Por otra parte, Breton afirma que dicha revista fue el primer medio que impulsó al movimiento a

58 *Ibid*, pp. 159-160.

59 *Ibid*, pp. 138-143.

60 *Ibid*, pp. 174-176.

61 *Ibid*, p. 183.

expandirse más allá de sus ámbitos⁶². Por ello, Domínguez comenzó su producción artística en unos momentos en el que el movimiento comenzó a expandirse gracias a la repercusión que tuvo la revista.

Tras estos años, Breton pasó por México y en 1940 estuvo por los Estados Unidos. Unos momentos en los que no sólo viajó hacia los Estados Unidos por motivos de carácter histórico, sino que también se sumaron a este fenómeno un conjunto de artistas que estuvieron vinculados a Breton. Entre ellos, se mencionan a Ernst y a Domínguez. Fueron unos momentos en los que retomaron un conjunto de temáticas -sin dejar de lado lo revolucionario- que, para él, fueron fruto del consenso de todo el grupo. Todo ello, estaría recogido en una especie de juegos de cartas que afirma Bretón que fueron realizados por los artistas mencionados, además de otro conjunto de artistas que también estuvieron presentes en estos momentos⁶³.

A partir de 1947 el surrealismo pasó a ser un movimiento a nivel internacional. Para que dicho suceso diera lugar, se llevaron a cabo una serie de exposiciones en diferentes países durante varios años: Copenhague y Tenerife (1935), Londres (1936), París (1938), Méjico (1940), Nueva York y París (1942). Aunque no sólo fueron las exposiciones causantes de la internacionalización del movimiento, sino que también tuvo un papel importante la realización de conferencias en distintos países de la mano de Breton, Eluard, Péret y otros miembros del grupo. Los artistas llevados a cada zona de algún modo guardan relación con el país en el que se llevaría la exposición⁶⁴.

Por otro lado, se publicó el libro *Le Surréalisme en 1947* en el que arte y política tendrán la misma importancia. En este trabajo aparecen importantes litografías y aguafuertes, de litografías hay que destacar las realizadas por Ernst y de aguafuertes a Yves Tanguy y Dorothée Tanning; además, Kay Sage contribuyó con su impronta por medio de la litografía en negro. La cubierta del libro fue realizada por Marcel Duchamp, consistente en una reproducción en goma del pecho de una mujer.

7. Bibliografía

- ABRIL, M.: *Exposición de composiciones supra-realistas de Max Ernst*. Madrid, 1936.
- ADES, D.: *El Dada y el Surrealismo*. Barcelona, 1975.
- ALEXANDRIAN, S.: *Surrealist Art*. Londres, 1970
- ART, H.: "Le Monde du souvenir et du rêve", en *Le Surréalisme en 1947*
- BATAILLE, G.: "L'art primitif", en *Documents*, 2, 1930
- BATAILLE, G.: "Le Jeu lugubre", en *Documents*, 7, 1929
- BISCHOFF, U.: *Max Ernst. Más allá de la pintura*. Köln, 1993
- BRETÓN, A.: *¿Qué es el surrealismo?*. Madrid, 2013.
- BRETON, A.: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, 1972.
- BRETÓN, A.: *Le Surréalisme et la Peinture*. París, 1965.

62 *Ibid*, pp. 182-183.

63 *Ibid*, p. 197.

64 CIRCLLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953, pp. 191-192.

- BRETON, A.: *Manifestes du Surréalisme*. París, 1962
- BRETON, A.: *Nadja*. Nueva York, 1960
- BRETON, A.: *Surréalisme et la Peinture*. Nueva York, 1945.
- BRETON, A.: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París, 1938.
- CASTRO, F.: Óscar y el surrealismo. Madrid, 1978
- CIRLOT, J. E.: *Introducción al surrealismo*. Madrid, 1953.
- CIRLOT, J. E.: *El surrealismo*. Barcelona, 1953
- CIRLOT, J. E.: Max Ernst. Madrid, 1968.
- CIRLOT, J.E.: *Arte del siglo XX*. Barcelona, 1972
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de los ismos*. Madrid, 2006
- CIRLOT, J.E.: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, 1986.
- CIRLOT, J.E.: *Max Ernst. Galería Iolas-Velasco*. Madrid. 1967
- FAUCHEREAU, S.: “Después del segundo manifiesto, 1929-1933”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 45-68.
- FREUD, S.: *Inhibición, síntoma y angustia*. Madrid, 1948
- GÁLLEGO, J.: “La pintura de Óscar Domínguez”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid
- GONZÁLEZ-RUANO, César: “Domínguez”, en ABC. Madrid, 1958
- HUYGHE, René.: *Los poderes de la imagen*. Barcelona, 1968
- JEAN, M.: *Histoire de la peinture surréaliste*. París, 1959
- KOTALÍK, J.: “Svobody-milovní umelci Spanelska”, en *Práce*, Praga, 5 de noviembre 1946
- KRAUSS, R.: *El inconsciente óptico*. Madrid, 1993
- LÓPEZ BLÁZQUEZ, M.: *Max Ernst*. Barcelona, 1997.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE: *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- OTTINGER, D.: “El surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012.
- PESTANA, E.: “Crónica de exposiciones”, en *La Prensa*. Santa cruz de Tenerife, 25 de Noviembre 1967
- PIERRE, J.: *El surrealismo*. Madrid, 1969.
- RAMÍREZ, J.A.: *Tres novelas en imágenes: La mujer 100 cabezas, Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo, Una semana de Bondad*. Barcelona, 2008.
- SÁBATO, E.: *Abbadón el Exterminador*. Madrid, 1975

- SPIES, W.: “Los desastres del siglo”, en *Max Ernst. Une semaine de bonté: los collages originales*. Madrid, 2009.
- SPIES, W.: *Max Ernst*. Madrid, 1986.
- SUREDA, J; GUASCH, A. M.: *La trama de lo moderno*. Madrid, 1987.
- TADINI, E.: *Max Ernst*. París, 1968.
- VELARDE ESTRADA, M. L.: “Los vasos comunicantes del surrealismo”, en *Vasos comunicantes*. México, 2012, pp. 23-44.
- WALBERG, P.: *Le Surréalisme*. París, 1972.
- WESTERDAHL, E.: Óscar Domínguez. Madrid, 1971.
- WHITFIELD, S.: “Yves Tanguy and Surrealism: Stuttgart and Houston”, en *The Burlington Magazine*. 1176, marzo del 2001.