

## DEL VERB A LA IMATGE. SOBRE L'ONTOLOGIA DE LA PINTURA SURREALISTA

JOAN M. MINGUET BATLLORI \*

El moviment surrealista esdevé un corol·lari contemporani de la discussió teòrica sobre la preeminència del llenguatge literari o del llenguatge plàstic en el procés creador, en el fet artístic. Discussió que, per bé que té antecedents molt lluyans,<sup>1</sup> en la seva expressió moderna prové del Renaixement — “*Ut pictura poesis*” — i, més endavant, ha aparegut amb recurrència en la cultura occidental. El perfil estètic del Surrealisme sembla dominat per una afirmació d’“allò literari”, a pesar que en el si del corrent “allò plàstic o visual” adquirís un desenvolupament important. La pintura surrealista, sense anar més lluny, tot i no comptar amb una fonamentació teòrica similar a la que disposaven els poetes del grup, ha tingut una forta repercussió cultural (Ernst, Magritte, Tanguy, Miró, Dalí...). Amb la qual cosa, hem assistit a la paradoxa, tal volta a la paradoxa aparent, que es produeix entre la poètica del Surrealisme, la qual sembla negar la possibilitat d’un caràcter surrealista en un seguit d’activitats creatives d’essència icònica (pintura, cinema...), i el fet que aquestes activitats existeixen i, més encara, existeixen sota l’aurèola o el referent teòric del moviment liderat per André Breton.

El Primer Manifest surrealista ja atorgava a la literatura un paper predominant en la consecució d’un art i d’una vida plenament surrealistes.<sup>2</sup> Breton, en aquell text, no només feia referències contínues a escriptors i molt poques i tangencials a pintors. Més encara, feia girar tot el seu discurs al voltant d’un determinat ordre cerebral, l’automatisme psíquic pur, i del seu conseqüent mode d’expressió artístic: l’escriptura automàtica. El Surrealisme se situava en el registre del llenguatge i del comportament; la seva logística era en essència literària en tant que la seva missió principal era vehicular pensament, el pensament sorgit de

\* Professor del Departament d’Art, Universitat Autònoma de Barcelona.

1. Ja el poeta grec Simònides es referia a la pintura com a “*muta poesis*” i a la poesia com a “*pictura loquens*”, bo i preguntant-se quin defecte era pitjor: ser cec o ser mut.
2. A. BRETON: *Manifestos del Surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

l'inconscient. Ben mirat, amb aquest plantejament, el Surrealisme connectava la seva poètica amb la punta de llança de la cultura coetània. En aquells moments, s'estava donant una prioritat teòrica i gnoseològica capital al llenguatge com a forma de coneixement i com a forma d'estructurar la capacitat d'aprehensió del món extern per part de l'ésser humà. Tant la filosofia com la pròpia literatura destacaven o suggerien l'assimilació entre llenguatge i pensament, un paral·lelisme en el que el lingüístic adquiria una preeminència absoluta per damunt del visual o l'icònic. Wittgenstein, posem d'exemple categòric, publicava el 1922, dos anys abans del Primer Manifest surrealista, el seu "Tractatus logico-philosophicus", on examinava els problemes filosòfics com a problemes del llenguatge, i on arriba a afirmar que *"els límits del llenguatge són els límits del meu univers"*. D'altra banda, en el camp de la creació, l'"Ulysses" de James Joyce, també editat definitivament a París el 1922, implica la translació al món de la literatura d'aquest corrent que privilegia el llenguatge interior com a forma de pensament. El monòleg interior de Joyce, detallista i críptic, és la concreció en paraules de la fluència de pensament en la ment humana.

André Breton, en el Primer Manifest, proposava una concatenació similar entre llenguatge i pensament, partint, segons la seva pròpia expressió, de la *"perfecció en la paraula parlada (i en la paraula escrita molt més)"*. L'artifici bretonià prenia formes narratives i tot: *"Una nit, abans de dormir-me, vaig percebre, netament articulada fins al punt que resultava impossible canviar una sola paraula, una frase. Vaig gravar ràpidament la frase en la meua consciència, i, quan anava a passar a una altra cosa, el caràcter orgànic de la frase va retenir la meua atenció. No hagués concedit cap importància a aquesta frase si no hagués donat lloc a una successió quasi ininterrompuda de frases que em varen deixar no menys sorprès que la primera"*. La preceptiva surrealista inicial, doncs, advocava per un mecanisme concloent: la vehiculació del pensament (inconscient) a través de la literatura (automàtica). Breton definia aquest mecanisme com a *"escriptura del pensament"*. Això és: el pensament emès per mitjà dels mots. I tot justificat a través d'una premissa explicitada en el manifest del 1924: *"la velocitat del pensament no és superior a la de la paraula (...), ni a la de la ploma en moviment"*. El Surrealisme era pensament i el pensament es vehiculava a través del Verb.

A partir d'aquí, dos llenguatges artístics eminentment, o exclusivament, visuals, com la pintura i el cinema, quedaven exclosos de la sistemàtica surrealista, ni que fos amb matisos diferencials. Els surrealistes es varen relacionar amb el cinema més com a espectadors i teoritzadors (Artaud, Soupault, Aragon...) que com a creadors. Al capdavall, el cinema surrealista era un objectiu ple d'impossibles. El fet filmic té una essència mecànica i de creació retardada en virtut de les quals la primera idea d'un film —l'automatisme psíquic pur?— queda mediatitzada i tal volta perduda a través d'un procés llarg, que inclou la confecció d'un guió, la filmació d'unes imatges, el muntatge d'unes seqüències i, en darrer terme, l'exhibició pública del producte final. Al final d'aquest procés, aquella idea, l'instint o la intuïció irracional de l'artista, és difícil de percebre. En aquest sentit, la historiografia cinematogràfica ha anat matisant o contradient aquelles primeres aproximacions analítiques al binomi cinema/Surrealisme, les quals resultaven

excessivament comprensives i qualificaven laxament de cinema surrealista qual-sevol film que inclogués imatges discordants, desenfocades o que plantegés qual-sevol tipus d'experiment visual. Ara per ara, sembla pertinent limitar l'experiència cinematogràfica surrealista a tres films, i encara no d'una manera absoluta. Em refereixo a "La coquille et le clergyman" (1928), de Germaine Dulac, a partir d'un guió d'Antonin Artaud; i a "Un chien andalou" (1929) i "L'âge d'or" (1930), ambdues de Luis Buñuel a partir d'un guió realitzat en col·laboració amb Salvador Dalí.<sup>3</sup>

La pintura, per la seva banda, quedava vinculada al moviment surrealista més per la pràctica que per la teòrica. Hi havia pintura surrealista perquè hi havia pintors al París de meitat dels anys vint que militaven en l'opció estètica i vital del Surrealisme, acudien a les seves reunions, participaven en els seus actes i/o publicacions i, encara que les seves pintures fossin esparses i fins i tot contradictòries, eren considerats "peintres surrealistes". Això no obstant, cal no oblidar que, d'entrada, l'òrgan de difusió oficial del Surrealisme, "La Révolution Surréaliste", negava la possibilitat d'una plàstica surreal. Concretament, Pierre Naville, primer director de "La Révolution Surréaliste" juntament amb Benjamin Péret, especificava en el número 3 (abril de 1925) de la revista que "en Pintura, el Surrealisme no existeix". L'assertió no era isolada, formava part d'un corrent d'opinió entre els sectors surrealistes més compromesos amb el tarannà espiritual del grup. A Catalunya, Guillem Díaz-Plaja orientava la qüestió des d'un registre estètic, recuperant o aplicant la divisió de les arts plantejada per Lessing en el segle XVIII. Díaz-Plaja argumentava, en defensa del caràcter surrealista de l'ontologia cinematogràfica, però amb una formulació d'ambicions més llunyanes, que només les arts del moviment, això és, les arts del temps, com la literatura, la música o el cinema, podien "assolir una veritable expressió de la subconsciència". En quedava exclosa, per estàtica, per no disposar d'un "factor mòbil d'expressió", la pintura. Díaz-Plaja havia escrit: "el superrealisme literari posseeix les possibilitats d'expressió segons un desenvolupament successiu; la valor sinòptica d'un quadre, destrueix la veritable successió cinematogràfica del subconscient".<sup>4</sup>

En el número 4 de "La Révolution Surréaliste", André Breton, adalil i contemporitzador del grup surrealista, iniciava una sèrie d'articles que, sota l'epígraf "El Surrealisme i la pintura", apareixerien en format de llibre el 1928. Amb aquesta aportació, Breton intentava matisar el marc teòric inicial que ell mateix havia formulat en el primer manifest, i sancionava oficialment l'entrada de l'expressió plàstica en el Surrealisme. Molt probablement, Breton es va veure abocat a acomodar la teoria a la realitat. Malgrat que la negació ontològica persistís, en el sentit que diversos autors rebutjaven la versemblança d'una expressió visual que pogués vehicular l'inconscient de l'artista, que pogués transmetre "pensament" com ho feia l'expressió verbal per mitjà de l'automatisme, la pintura surrealista

3. J. PEREZ PERUCHA (Ed.): *Surrealistas, Surrealismo y cinema*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1991.

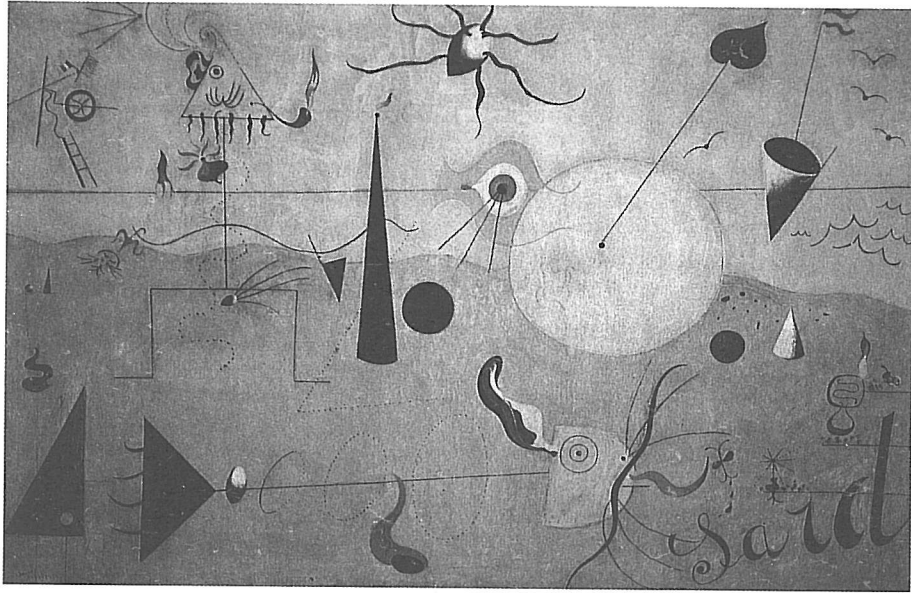
4. G. DIAZ-PLAJA: "6 notes", *Hèlix*, núm. 4, V/1929.

existia "de facto". Ja el novembre de 1925 es realitza la primera exposició col·lectiva surrealista amb obres d'Arp, Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miró, Picasso, Ray i Pierre Roy, és a dir, artistes en molts casos provinents del Dadaisme o fins d'altres corrents encara més allunyats de la preceptiva surreal. Alhora, també és cert que ja en el primer número de "La Révolution Surréaliste" (desembre de 1924) Max Morise, en el seu text "Les Yeux enchantés", havia defensat que els traços del pintor, igual que els gargots de l'escriptor amb el seu llapis, equivalien a la llibertat de les paraules. O, anàlogament, com ha assenyalat Christopher Green, alguns prohoms del Surrealisme, entre ells, Louis Aragon i, cosa òbvia, André Breton, no es preocupaven gaire de la puresa de l'automatisme psíquic.<sup>5</sup> Per més que ells fossin qui l'haguessin formulat. Per aquest camí, la simulació d'un automatisme, d'un automatisme plàstic, esdevenia legítima. La pintura era validada com a un mecanisme útil per a aflorar l'inconscient de l'artista. O, expressat d'una altra manera, la imatge — els modes de representació icònics, per extensió — es declarava conductora, no solament de sensacions, sinó també de pensament. Això, no deixava de ser un simulacre, però beneït per la cúspide surrealista. O, si més no, tolerat amb l'objectiu diàfan d'adequar una formulació teòrica inicial tal vegada massa rígida amb una pràctica artística desenvolupada a l'entorn d'una comunitat intel·lectual que havia assolit una repercussió rellevant.

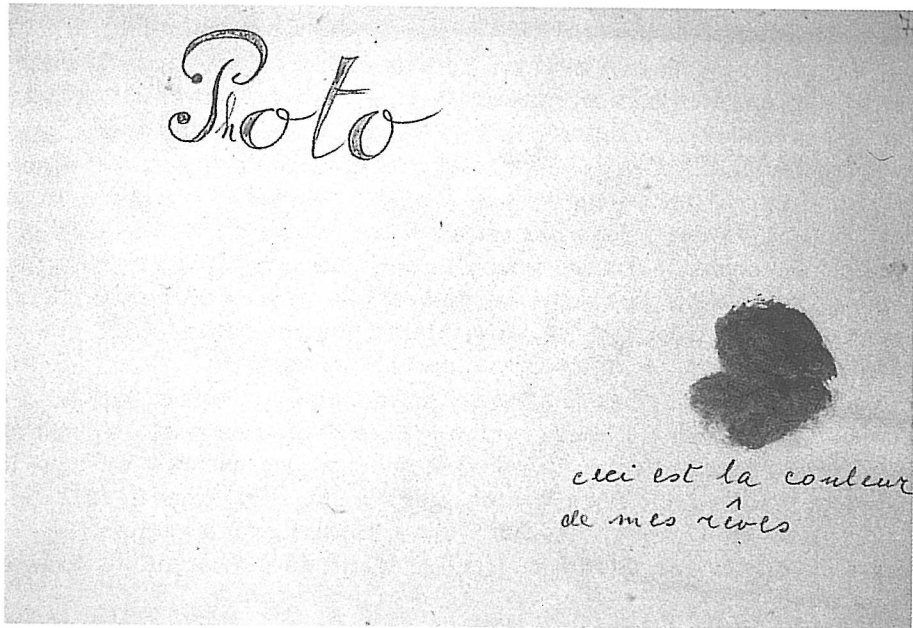
Nogensmenys, o precisament per tot això, amb el temps, la pintura surrealista va haver d'interpretar-se amb criteris de clara permissió. Ometent el simulacre. La divisió entre pintura automatista i pintura onirista, en aquest sentit, no seria més que un mecanisme analític i historiogràfic establert per a justificar l'existència d'una plàstica presumptament surrealista més que per analitzar un fenomen o uns fenòmens estètics. Com se sap, la pintura automatista pretén manifestar-se anàlogament a l'automatisme literari: l'expressió en un llenç o en qualsevol altre suport, per mitjà dels traços pictòrics, de les pulsions de l'inconscient de l'artista. La pintura onirista, per la seva banda, seria la translació gràfica més fidedigna possible del món oníric prèviament somniat per l'artista. En un cas i en un altre, el visual primaria sobre el verbal. Almenys, en teoria.

Ara: en la consecució d'una pintura surrealista ortodoxa, per escriure-ho així, sembla important discernir quins són els referents del pintor. I si aquests referents provenen de la realitat exterior o són producte, per recollir un concepte de llarga tradició literària, de la fantasia del creador. O de la mirada interior. Joan Miró, en això, és un personatge ambigu, per bé que Breton arribés a considerar-lo com "el més surrealista" de tots ells. I per bé que hagi passat a considerar-se el màxim representant, al costat, potser, d'André Masson, de la pintura automatista. En les successives etapes pictòriques de Miró, l'artista extreu els seus referents de la realitat sensible, llevat, tal volta, del període en què està més vinculat al grup surrealista. Els seus paisatges tarragonins i els seus retrats "cubo-futuristes" de

5. C. GREEN: "Joan Miró, 1923-1933: el darrer i primer pintor", *Joan Miró 1893-1993*, Fundació Joan Miró i Leonardo Arte, Verona, 1993.



1. Joan Miró: «Paisatge català (el caçador)» (1923-1924)



2. Joan Miró: Dibuix preparatori de «ceci est la couleur de mes rêves» (1925)

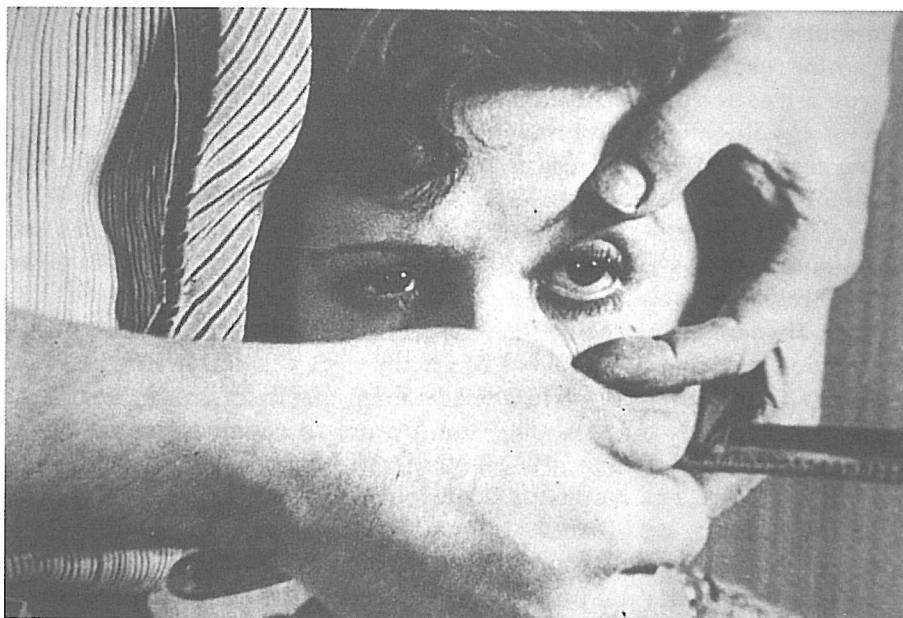
primera època prenen el model de la realitat que el circumda. I el porten, amb el pas del temps, a allò que s'ha anomenat el realisme detallista. Fins i tot en una obra bàsicament sígnica per al receptor com el "Paisatge català (El caçador)" (1923/1924), Miró concreta que el cercle negre que es troba en el centre de la representació és, més enllà d'una taca, la imatge d'un perdigó situat al costat de l'escopeta del caçador. El seu referent — el referent de l'emissor — és tangible. Més endavant, a finals dels anys vint, el seu model serà el propi art: reinterpretarà i s'apropriarà de pintures preexistents que, per més boiroses que quedin al llarg del procés, són uns referents indefugibles.<sup>6</sup> Tan indefugibles com els collages preparats per Miró que li serveixen de model per un seguit de pintures dels anys trenta. A l'entremig, però, Miró, just en l'apogeu de la seva vinculació amb els surrealistes, i sembla que precedint o coincidint amb el seu "assassinat" de la pintura, elabora unes pintures presumptament més irracionals, de referents més difusos.

Es tracta de pintura automàtica? Si ens fixem en una obra com "Ceci est la couleur de mes rêves" (1925), pintada en plena efervescència surrealista, la seva aparença podria induir-nos a pensar en l'especificació d'una mena de pintura automàtica. Almenys, alguns crítics ho havien apuntat així. Amb tot, la inclusió d'uns textos referencials en el llenç ("Photo" i "ceci est la couleur de mes rêves") doten l'obra d'un marcat caràcter literari, conceptualitzen la pintura, i l'allunyen de la presumpta immediatesa de l'inconscient. Ben al contrari, s'apunta una direcció força meditada i racional. Aquella immediatesa, al capdavant, seria més palesa en la pintura gestual o "taquista" d'artistes no vinculats al Surrealisme, coetanis o posteriors al moviment, però que vehiculaven unes propostes a partir d'uns referents abstractes. O conceptuals. Pollock, Klein, Tàpies... D'altra banda, cal remarcar que d'ençà el descobriment el 1976 dels quaderns de treball de Miró, el procés creador del pintor va ser més evident. Els dibuixos preparatoris conservats atesten que Miró preparava minuciosament els seus quadres. I que el seu origen últim molt sovint es trobava, continuava trobant-se, en la realitat o en fragments de la realitat percebuda. Els dibuixos i esbossos previs ajuden a desxifrar el marc referencial del pintor, extret un cop més de la realitat exterior i filtrat per un procés racional, raonat. El seu presumpte automatisme, a base de formes intangibles i juxtaposició de taques de colors, entronitza més amb una pintura de caràcter simbòlic que amb una vertadera expressió gestual i immediata d'uns sentiments — o d'uns pensaments — interiors. "El carnaval de l'Arlequí" (1924/1925), per la seva fortuna historiogràfica, en podria ser un exemple revelador.

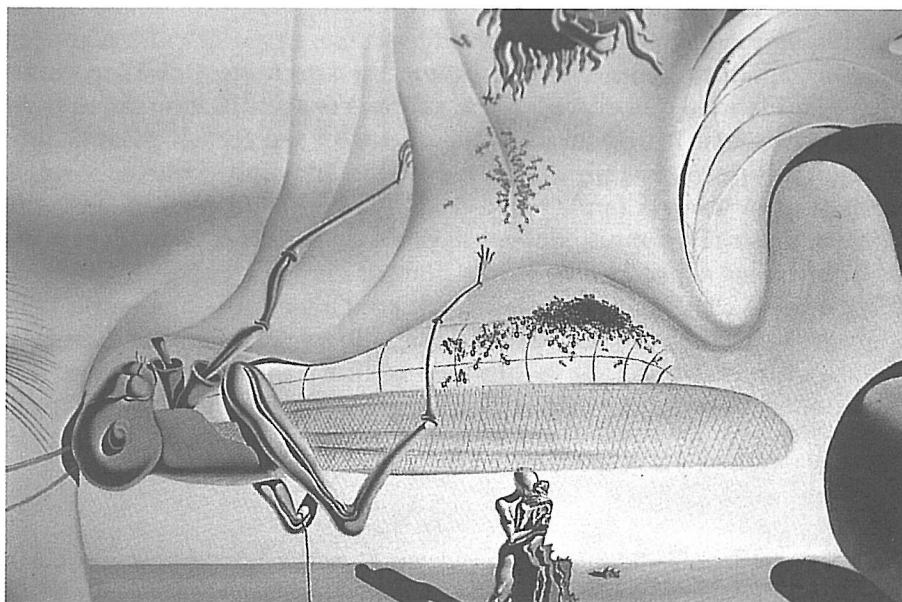
Aquest Miró surrealista semblaria concentrar-se en l'acte de pintar, en el fet de la creació, de tal manera que la contemplació del resultat final d'aquest procés creatiu vindria a representar un "*descobriments de l'imprevist*" per part de l'espectador. Se suggereix la idea que quan el pintor es deixa anar lliurement davant del quadre, les expressions aconseguides tenen una similitud amb les expressions obtingudes per l'escriptor que, davant d'un full en blanc, deixa fluir automàticament la

6. Em refereixo, per exemple, a la sèrie dels "Interiors holandesos", de l'any 1928, realitzats a partir de reproduccions d'obres dels mestres holandesos del segle XVII.





3. Fotograma d'«Un chien andalou» (1929), de Luis Buñuel i Salvador Dalí



4. Salvador Dalí: Detall d'«El gran masturbador» (1929)

seva literatura. Ara: un cop més, la transcendència del model que ha servit de patró al pintor resulta bàsica per a una posterior aplicació teòrica. I, d'altra banda, mentre que a través de l'escriptura es vehicula pensament, per mitjà dels traços pictòrics no es vehiculen, en tot cas, més que signes d'aquest pensament, residus que poden ser recodificats posteriorment. I, en aquest procés de recodificació, hi intervé, hi torna a intervenir, la paraula, el verb. Merleau-Ponty va escriure: "*Voire est éviter de former une pensée*". O, escrit d'una altra manera, a través de les imatges no podem endinsar-nos en el camp del coneixement. Del coneixement abstracte, discursiu. O intel·lectual.

Quant al surrealisme pictòric onirista, i de Salvador Dalí en tant que el seu màxim valedor, juntament amb René Magritte, si de cas, la seva inclusió teòrica en el moviment no sembla provenir, precisament, del món oníric pres com a referent únic i unívoc. Es tracta aquí d'una pintura diàfanament calculada i controlada. Gairebé igual com succeeix en Miró, per bé que amb referents esparsos i amb un missatge, si ens atenem a Jakobson, destinat a captar distints centres d'atenció del receptor. En Miró es pretén atènyer el món sensitiu del públic, les seves formes biomòrfiques actuen sobre la intuïció de l'espectador. En Dalí s'apela a la intel·ligència del perceptor de la imatge, a la seva capacitat cognoscitiva. El Surrealisme de l'obra pictòrica de Dalí ve donat per la idea inicial de producte i/o pel resultat final que es percep, però no pel procés creatiu que el fa possible. Aquest procés, repetim-ho, resultava determinant en la preceptiva surrealista inicial, com deixava clar el primer manifest en la seva aplicació literària. Es tracta, doncs, d'una pintura on el racional (el conscient) té una dimensió percentual molt major que l'irracional (l'inconscient) o intuïtiu. També és cert que, en aquest cas, sembla més acceptable la idea que una pintura d'arrel onirista pugui transmetre pensament o, pel cap baix, conceptes, si ens atenem al caràcter pregonament meditat de la seva consecució, el seu calculat plantejament orgànic. Ara bé, aquest pensament no provindrà directament de l'inconscient, a pesar que plani la idea que el seu origen està en els somnis, sinó del més recòndit del món conscient i racional. Dalí fonamenta el seu treball plàstic, almenys alguns fragments de la seva producció més vinculada amb el Surrealisme, no en la immediatesa de les seves pulsions o dels seus deliris, ni tan sols en la translació plàstica dels seus somnis, sinó en la posta en escena d'unes idees o d'unes imatges prèviament exposades de forma literària.

Un exemple clar, i al qual m'he referit en d'altres ocasions,<sup>7</sup> seria la famosa imatge de l'ull tallat per una navalla que, alhora, és assimilada metafòricament a la d'un núvol que talla la lluna en el film "Un chien andalou" (1929). Més enllà del fet que el llenguatge cinematogràfic sigui la negació de l'automa-

7. J. M. MINGUET BATLLORI: *Salvador Dalí i el cinema*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991. J. M. MINGUET BATLLORI: "El cinema(fo)tógrafo daliniano. La objetividad antiartística como propuesta de ruptura", *Archivos. (Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen)*, núm. 8, XII/1990-II/1991.



tisme, de la immediatesa creadora —o de la creació immediata—, com ja he esmentat, la imatge o successió d'imatges d'aquella seqüència, de manifesta procedència daliniana, té un origen literari. Concretament, la idea de l'ull tallat es troba ja en un text poètic publicat per Dalí mesos abans d'iniciar-se la seva col·laboració amb Buñuel: "A la meua amiga li plauen les morbideses adormides dels lavabos, i les dolceses dels finíssims talls del bisturí sobre la corbada pupil·la, dilatada per a l'extracció de la catarata".<sup>8</sup> En la literatura daliniana dels anys vint trobem també contínues referències que, més tard, són recodificades en la seva producció pictòrica. Així, els formiguers dels seus primers quadres surrealistes, com "El gran masturbador" (1929) o "El somni" (1931), poden tenir el seu referent en passatges com aquest: "Un matí, vaig pintar amb 'rippolin' un nen tot just nascut, i vaig deixar-lo assecar en el camp de tennis. Al cap de dos dies el vaig trobar ericàt de formigues que el feien moure amb el ritme anestesiàt i silenciós de les garotes".<sup>9</sup> O, també: "Recordo ara, dels meus 3 o 4 anys, la visió d'un llargandaix descompost i ericàt per les formigues".<sup>10</sup> En els escrits de Dalí d'abans dels anys trenta, trobem igualment d'altres motius que són represos plàsticament: els "ases podrits", tema recurrent en l'obra de Dalí i de Buñuel, al qual dedica el quadre "L'ase podrit" (1928), a més d'aparicions rellevants, com en "Cenicitas" (1927) o en "La mel és més dolça que la sang" (1927), entre d'altres. També les dones amb les "extremitats tendrament seccionades, plena de mosques" és una figura literària que pren cos en la seva pintura, amb variants, com ho demostren algunes de les obres ja al·ludides. En les seves obres literàries franceses, aquestes correspondències iconogràfiques encara són rastrejables en la seva pintura i, més encara, quan realitza mimetismes tals com els que planteja entre els seus poemes "Le grand masturbateur" i la "Métamorphose de Narcisse" i els quadres homònims.

Tot això planteja una possibilitat. Si els models de l'obra visual de Dalí es troben en la seva pròpia literatura, ¿quins són els referents últims de la seva creació? Tal volta, el fluir del seu propi inconscient? En aquest sentit, potser la literatura daliniana i, successivament, la seva pintura fossin mecanismes de manifestació del pensament inconscient de l'artista. Com propugnava originàriament Breton. En tot cas, no és intenció d'aquest text plantejar una aproximació taxonòmica a les correspondències literario-iconogràfiques observables en l'obra de Dalí. Apuntar, només, que el presumpte onirisme de la seva pintura no vindria directament dels somnis, sinó a través d'un procés creador més complex i, en conseqüència, racional. O que la sistematització de la confusió que Dalí plantejava en el seu mètode paranoico-crític no deixava de tenir un clar component de cavil·lació per bé que es presentés com una recerca en els mecanismes més obscurs i abstrusos del cervell.

El Surrealisme, si ens atenem als seus postulats teòrics virginals, i bandegem les posteriors acotacions realitzades per Breton, és en el seu origen una forma

8. S. DALÍ: "La meua amiga i la platja", *L'Amic de les Arts*, núm. 20, 30/XI/1927.

9. *Ibidem*.

10. S. DALÍ: "...L'alliberament dels dits...", *L'Amic de les Arts*, núm. 31, 31/III/1929.

de vehicular pensament a través del seu mitjà habitual, o connatural, la paraula. Més enllà d'això, hi ha pintura onirista, pintura automatista (gestual o abstracta), però l'especificitat ontològica d'aquests llenguatges impossibilitarà la inclusió teòrica, preceptiva, d'una forma de transmissió de pensament — de fluència del pensament interior — que només pot relacionar-se, biunívocament, a través de la paraula. Per mitjà del Verb. El principi de tot.<sup>11</sup>

11. La primera versió d'aquest text, mai no publicada, de la qual he conservat aquí bona part de l'estructura general, va ser presentada al congrés "La literatura en las artes", celebrat a Vitoria/Gasteiz el maig del 1989, i organitzat per l'Instituto de Estudios Iconográficos.