

nov
2008

La FOTOGRAFÍA SURREALISTA

POR EDUARDO WARNHOLTZ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I	4
II	9
CONCLUSIÓN	17
BIBLIOGRAFÍA y FUENTES de CONSULTA	19

INTRODUCCIÓN

¿Qué importancia tiene la fotografía dentro del movimiento surrealista? ¿Tiene la fotografía un lugar esencial? Estas preguntas me llevan a investigar acerca de la fotografía dentro del surrealismo; ¿qué autores o fotógrafos se interesaron en este movimiento y, dentro de éste, quiénes los contrataron y en dónde los publicaron?



Man Ray, André Breton, vers 1930

Con base en el movimiento surrealista, la fotografía comienza a jugar un papel diferente al que jugaba en el siglo XIX conjuntamente con la pintura, de tal manera que, en este ensayo, me permitiré analizar qué es el Surrealismo y cómo encaja la Fotografía dentro de este movimiento, con base fundamental en la investigación de Roger Théron¹

¹ Roger Théron. *Surréalisme*, Éditions du Chêne, France, 2001

|

La fotografía tiene un lugar esencial en nuestra visión actual del movimiento surrealista y ha sido uno de los soportes privilegiados de la creación surrealista, las pruebas son abundantes.

Sin embargo, ¿podría lo anterior ser el resultado de una equivocación? Si uno revisa las páginas de las revistas surrealistas de la época, éstas no le dan a la fotografía el lugar que se merece. Dos ejemplos importantes²:

1. Los 12 números de LA RÉVOLUTION SURREALISTE –publicados el 1 de diciembre de 1924, bajo la dirección de Pierre Naville y Benjamín Peret y la supervisión de André Breton– constatan que las 444 páginas que totalizan la revista comprenden 208 ilustraciones de las cuales, 48 son fotografías que representan el 23% de estas ilustraciones. En estos números no aparece el nombre de Man Ray pero sí nombran a Blossfeldt, Seabrook, Boiffard y Nadar.

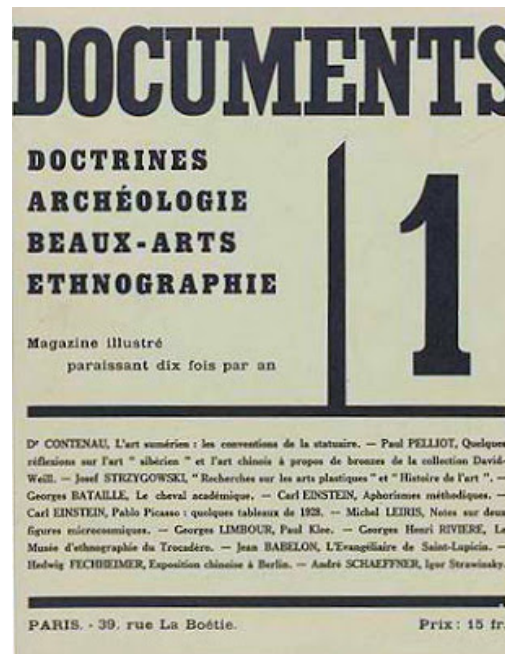


19

La Révolution Surrealiste,
Portada del No. que aparecía *Un perro andaluz*, 1929

² *Ibid.* pp. 9-10

2. Las páginas de la revista DOCUMENTS, revista disidente, da la impresión similar a lo antes mencionado. Esta revista, bajo la dirección de Bataille, le imprime una orientación sensiblemente diferente. De un total de 603 páginas de la revista, no figuran más que muy pocas fotografías que reclaman un estatus “artístico”: 5 para Blossfeldt y 18 para Boiffard. Un número ínfimo de acuerdo al total de las ilustraciones.

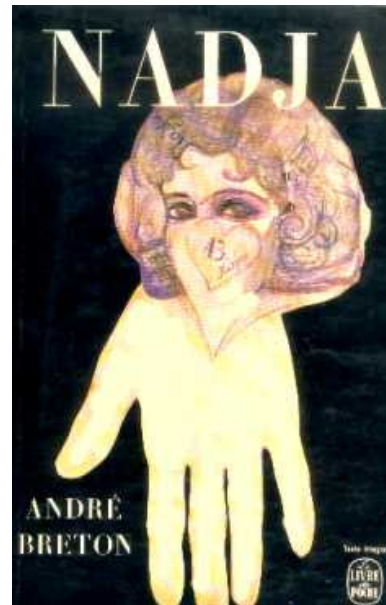


Portada de la revista Documents de George Bataille

No hay que olvidar que las fotografías sirvieron de ilustraciones a los textos de André Breton. Se cita siempre el caso de la novela Nadja, en donde Jacques-André Boiffard realiza, en septiembre de 1927, 44 ilustraciones fotográficas en las cuales nos da una excelente indicación del rol que le debe dar a la fotografía, es decir, de todos los elementos que deben ponerse en juego dentro de una historia. Así, uno podría recordar que los textos que Breton publicó en el MINOTAURE son acompañados de fotografías de Man Ray y de Brassäi y en L'AMOUR FOU de 1937 la ilustraron Dora Maar y Henri Cartier-Bresson.



Livre de Nadja, por André Breton



Minotaure, Portada de la revista de 1939

En cierto momento, los libros válidos del Surrealismo dejaron de ser ilustrados por dibujos, sin embargo, las fotografías que realizó Jaques-André Boiffard³, Breton las encuentra “muertas y desilusionantes” Boiffard le responderá el 26 de noviembre de 1928, dirigiéndole “una carta de ruptura definitiva, que sin duda alguna, estigmatiza el fracaso de esta tentativa de colocar la ilustración fotográfica en primer plano. Sin embargo, Thérono no menciona la “verdadera” causa de su separación del movimiento, es decir, las tomas fotográficas que le hizo a Simone Kahn, su primera esposa.

Por otro lado, conviene insistir en la importancia del recurso fotográfico “anónimo” en el cual, la fuente es, en general, misteriosa. Es un signo de la actitud de los surrealistas de cara a la fotografía, ya que queda huella de una profunda ambigüedad. Esto representa una de las tantas exigencias radicales de Breton. La fotografía “anónima” aparece así como un objeto perturbado, experimenta cierta energía poética que uno puede encontrar en alguna

³ (1902-1961) nació en París. Él era un estudiante de medicina hasta 1924, cuando se reunió con André Breton a través del escritor surrealista Pierre Naville. A partir de entonces, decidió dedicarse a la investigación surrealista en la Oficina de Investigación surrealista, escribiendo el prefacio con Paul Eluard y Roger Vitrac a la primera cuestión de la Revolución Surréaliste. Prefiriendo la fotografía a la literatura, se convirtió en el asistente de Man Ray. Durante la década de 1920 tomó retratos de la escritora Ingles Nancy Cunard y fotografías de París que Breton utilizó para ilustrar su novela Nadja. En 1928, fue abruptamente expulsado del movimiento surrealista por tomar fotografías de Simone Kahn. Desde 1929 fue estrechamente asociado con Georges Bataille y su publicación “Documents”, en donde su trabajo más conocido fue publicado. Tras la muerte de su padre en 1935 Boiffard reanudó sus estudios para obtener un doctorado en medicina en 1940 especializándose en radiología, de una vez por todas poner fin a su carrera como fotógrafo. En www.wikipedia.org/wiki/Jacques-André_Boiffard

parte en estado latente, en la fotografía se ve, de manera experimental, el “funcionamiento” real del pensamiento, la fotografía tiene la facultad, –fuera de toda preocupación estética o moral– de hacer brotar la poesía. Es la *realidad superior de ciertas formas de asociación*⁴. Todo lo que se activa enciende el espíritu y, como ejemplos, Breton cita a los sueños lúcidos, el riesgo de aglomerar fragmentos de títulos desacoplados durante el día; estos elementos de la realidad que aparecen fotografiados se le arrancan al mundo.



Jacques-André Boiffard, s/t, 1929

*El arte no es más que una tontería, escribe Breton, parafraseando a Rimbaud, si no concierne a producir objetos bellos*⁵. La pintura moderna –incluyendo a la fotografía– se ha de considerar en lo más alto del placer de los ojos; si ella va a rivalizar con la poesía, la forma más completa de creación, ella ha de buscar nuevas maneras de sentir.

⁴ Breton en Thérond. *Op. Cit.*, p.10

⁵ *Ibid.* p.10

El Surrealismo, tal como lo define André Breton, es como un *automatismo psíquico por el cual, uno se propone experimentar [...] el funcionamiento real del pensamiento [...] en la ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral*,⁶ de tal forma que, el surrealismo lo concebía como una “fábrica mental” que desarrollaba sus productos a partir de planteamientos sociales, artísticos o literarios.⁷

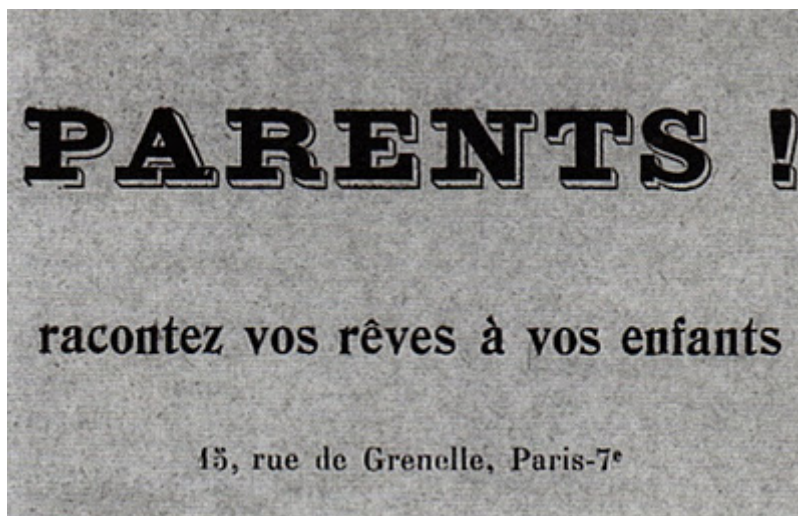
En la oficina de RECHERCHES SURREALISTES –Oficina de Investigaciones Surrealistas⁸– abierta el 11 de octubre de 1924 en el Hotel de Berulle, 15, rue de Grenelle, los objetos más diversos están destinados a provocar “relámpagos”. Ahí la fotografía tiene su lugar al igual que las pinturas idiotas, los decorados, los lienzos de saltimbanquis, los letreros, un dibujo de Max Ernst con las “hermosas fotos” de Man Ray.

⁶ *Ibid.* p.10

⁷ Cathrin Klingsöhr-Leroy. *Surrealismo*, ed. Taschen, Barcelona, 2004. p.25

⁸ *Ibid.* pp. 10-11

II



Oficina de Investigaciones Surrealistas, Octavilla surrealista (Papillon)

Man Ray es, ciertamente con Brassai, una de las figuras dominantes del Surrealismo fotográfico. Si Man Ray siempre ha estado en el primer rango del pequeño círculo de reunión de Breton, Brassai denuncia que sus fotografías están por equivocación situadas dentro del surrealismo. La asimilación de esto último, en efecto, es un malentendido, Man Ray considera que las fotografías de Brassai son surrealistas porque ellas revelan un París fantasmal, irreal, ahogado en la noche y la niebla⁹. Brassai piensa que el surrealismo de sus imágenes no son más que otra cosa que la realidad rendida a lo fantástico de la visión”. *Yo no busco más que experimentar la realidad porque nada es más que surreal.*¹⁰

El interés de Brassai, en sí, es una forma de realismo literal que toma como fuente a la pintura y a la novela de mediados del siglo XIX. Para él, la fotografía es abordada de tal manera que busca perderse en lo real como una de las aspiraciones predominantes de la era moderna, convirtiéndose en parte de la historia de la fotografía como “el hombre de la noche”¹¹.

⁹ Therond. *Op. Cit.*, p.11

¹⁰ *Ibid.* p.11

¹¹ Roger Grenier. *Brassai*, ed. Thames and Hudson, Italy, 1988. s/n



Brassaï, Magique circonstancielle, 1931

En cuanto a Man Ray, su forma de trabajar pudo haber molestado a Breton, posiblemente por su manera de ser, astuta y a la vez “Naif”, su propensión a buscar grandes fortunas y además compartirlas y, por su falta de conciencia política, Breton lo calificó de “pre-surrealista”¹². La total autenticidad de su pintura, así como la banalidad de sus propósitos pudieron provocar la ira de Breton; sin embargo, no sucedió así porque la obra fotográfica de Man Ray, indiscutiblemente, se sitúa en el corazón del Surrealismo.

El discurso espontáneo de Man Ray se transmite como “energía automática o subconsciente” en donde uno posee reservas ilimitadas, las cuales son suficientes para emanar los sentimientos reprimidos o conservadores¹³.

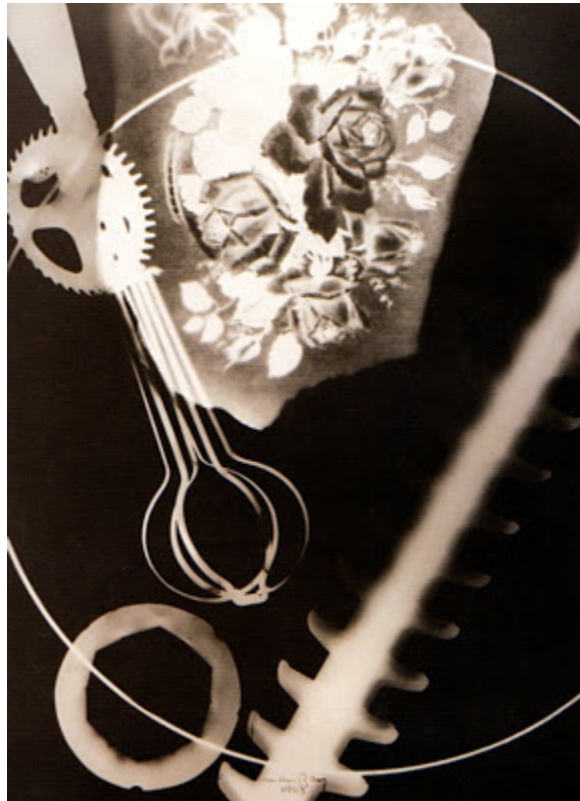
Man Ray en todos sus escritos y entrevistas que dio no deja ver que haya tenido una actitud “blof” pero sí entretenida. Un artista, según él, debe ser un ser privilegiado capaz de liberarse de todas las convenciones sociales en cuya meta debería alcanzar la libertad y el placer; por lo tanto:

¹² Man Ray. *Autorretrato*, ed. Alba, Barcelona, 2004. p.329

¹³ Théron. *Op. Cit.*, pp.11-12

El arte debe ser un placer sin esfuerzo

La fotografía no es solamente un lugar de acercamientos insólitos o asociaciones inhabituales, sino también de manipulaciones que engendran un gran hallazgo que modifica la identidad de las cosas y poetiza lo real. Así, en el resultado de estos juegos de azar se llega a desarrollar un proceso metódico y paciente.



Man Ray, s/t, Rayograma, 1943

Los ejemplos abundan; uno de ellos es el retrato de la marquesa Casati¹⁴ que en 1922, Man Ray describe en su autobiografía como resultado de un azar: la iluminación que utilizó para este retrato venía de una instalación eléctrica vieja e insuficiente, de tal manera que le pidió a su modelo que se moviera lo menos posible, pero la marquesa, dice él, posó como si la estuvieran filmando y, esa noche, cuando reveló los negativos, todos ellos mostraban las imágenes barridas. Como la marquesa no tuvo noticias de Man Ray, poco después ella le habló por teléfono, Man Ray le dijo que los negativos no valían nada, pero ella insistió en

¹⁴ Man Ray. *Op. Cit.*, pp.204-206

verlos por malos que hallan sido. Sacó algunos donde podía distinguir un semblante de una cara donde se veían tres pares de ojos, esto se podría tomar como una versión surrealista de una medusa y precisamente estas son las fotos que le encantaron a la marquesa: diciéndole a Man Ray que realizó el retrato de su alma y le pidió una docena de copias.



Man Ray, Marquise Casati, 1922

La utilización de innumerables trucos técnicos a los que Man Ray recurrió no tienen como objetivo, contrariamente a lo que se ha dicho, el alejamiento de la fotografía de la pintura al deshacer o destruir el modelo fotográfico. Refiriéndose a esto, la práctica de Man Ray es ejemplar. Así él se deja llevar por los azares pero, al mismo tiempo, no deja de utilizar todos los recursos de su oficio para alejarse de su trivial realidad. Lo hace como lo hacían sus predecesores pintores, retocando, rencuadrando y enfrentando todas las asperezas de una realidad equivocada y banal¹⁵.

¹⁵ Catharin klingsör-Leroy. *Op. Cit.*, p.90

Hicimos un bonito entierro de la fotografía pictórica y de los procedimientos de la antigua forma de realización: goma, carbón y bromuro. Oímos proclamar que la verdad de la fotografía estaba en su reproducción fiel de los objetos y solamente eso convenía a los realistas. Pero nuestros discursos modernistas escondían la realidad del oficio y, como eso les importaba poco, solamente contaba el resultado milagrosamente conseguido.¹⁶

Para Man Ray, la fotografía forma mecánicamente el acercamiento de la realidad y, por lo tanto, el medio ideal del surrealismo; pero, contrariamente a lo que se podría pensar, como desmaterialización de la fotografía no está exclusivamente ligada a la utilización de los procedimientos fotográficos nuevos o a los trucos técnicos (sobre-impresión, internegativos, solarización, reticulación) que son frecuentemente utilizados en las imágenes de forma profesional y sirven para señalar su originalidad artística e imponerle un estilo inmediatamente reconocido. El único artificio que Man Ray utiliza constantemente es el reencuadre que se ha reenmarcado con lápiz o pluma o que se ha doblado el contacto, lo emplea siempre para modificar sus imágenes.

Lo que, para Man Ray era al principio una desventura técnica por la falta de iluminación u óptica adecuadas, creó rápidamente una regla: el azar a su favor. Y comenta:

Ciertas de mis fotos, las mejor hechas en blanco y negro, no eran más que engrandecimientos de detalles y del cuerpo. Dando detalle a una textura inherente a la fotografía, todavía fui más lejos, emplee el grano grueso y la inversión parcial del negativo y otras variantes técnicas, desaprobadas por otros fotógrafos convencionales.¹⁷

Es cierto que alguna de sus imágenes más grandes conjugan así todos los procedimientos, pero el recurso a estos no es imperativo para obtener un efecto de irrealidad, así una imagen como la “escultura inmóvil”¹⁸ realizada en 1920 no se da como una simple representación

¹⁶ Man Ray en Thérond. *Op. Cit.* 2001. p.12

¹⁷ *Ibid.* p.11

¹⁸ Thérond. *Op.Cit.*, p.81

de una tela secándose en el aire, pero sí pretende responder al interrogatorio de Da Vinci a la pregunta: ¿cómo pintar el viento? La materialización del “soplo del aire” en la imagen, según el deseo de Man Ray de liberar la obra de arte de toda su materialidad, en donde el estado primitivo de la sociedad francesa no vacila más que en pensar que la obra simplemente representa el secar la ropa íntima en publico y, por lo tanto, no se percata de que el autor sólo quiere responder a la pregunta de Leonardo. La revolución surrealista sugirió el título de “France” para esta obra, ya que la sociedad francesa suponía que Man Ray ilustraba con esta imagen la forma de secar la ropa¹⁹.



Man Ray, Moving Sculpture, 1920

Generalmente se oponen las imágenes del pictorialismo²⁰, todavía activas en los años 20 y los nostálgicos del gran arte pictórico a aquellos jóvenes de la fotografía moderna, adeptos a las fotografías puras y netas; se oponen, por tanto, al mito de la representación mimética como único propósito del medio.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p.12

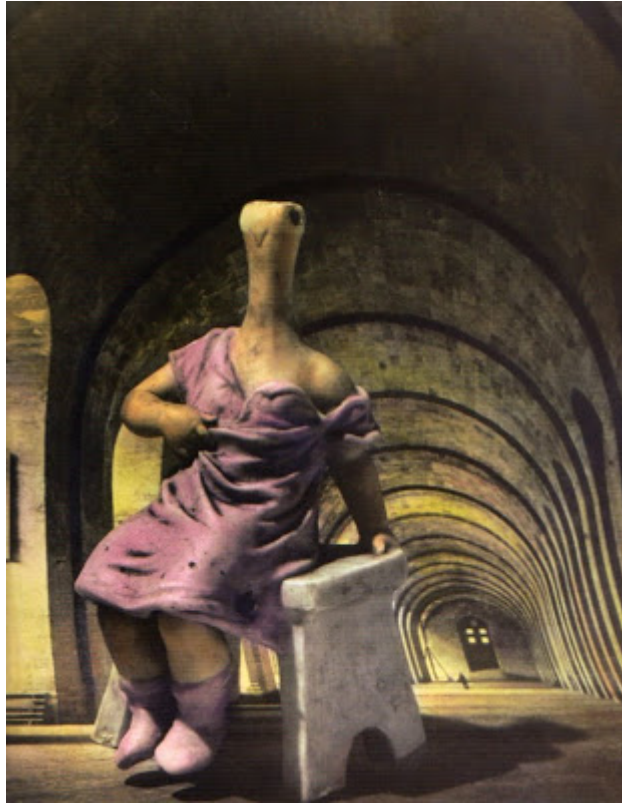
²⁰ Pictorialismo: su propósito era contar con un máximo de recursos en el manejo de la sintaxis fotográfica –impresión fotográfica– para acercarse a las corrientes pictóricas contemporáneas –desde el Naturalismo hasta el Impresionismo–, y alejarse lo más posible de la documentación fotográfica –Documentalismo. en Laura González Flores. *Fotografía y Pintura ¿dos medios diferentes?* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005. p.181

²¹ González Flores. *Op. Cit.*, p. 182



Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935

Los surrealistas, según Benjamín, son los últimos instantes de la inteligencia europea, se ponen deliberadamente al margen de esta discusión. Que se trate de Man Ray, Hans Bellmer, Dora Maar, Claude Cahau, Raoul Ubac, o Jaques-André Boiffard, todos ellos utilizaron plenamente el efecto real de la fotografía para magnificar su efecto funcional, utilizando los medios que estaban a su disposición y esta subversión del “léxico fotográfico” funda la nueva poesía visual.



Dora Maar, 29 rue d'Astorg, vers 1936

Dali, en su apología sobre el pintor Meissonier, publica en el prefacio del catálogo de su exposición de 1933, insistiendo sobre el carácter “concreto obsesivo” del realismo académico, solamente el “fetichismo ilusionista” puede objetivar fantasmas, visiones y sueños. La fotografía por poco que se vea como un documento es como una huella de la-realidad que se aferra mecánicamente y puede expresar “delirios de exactitud irracional”²².

²² Théron. *Op. Cit.*, p.13



Jacques-André Boiffard, s/t, vers 1930

CONCLUSIÓN

El Surrealismo, ciertamente, no ha transformado el mundo ni cambiado la vida ni tampoco rehace todas las piezas del entendimiento humano, pero sí nos ha enseñado a desafiar, a través de la fotografía, que no se inventa nada y que no se miente”, la fotografía surrealista permite acoger, como decía Cartier-Bresson en el prefacio de la imagen, al salvajismo, el verdadero hecho relacionando con la realidad profunda que no expresa más que lugares comunes de la representación.



Henri Cartier-Bresson, Barrio Chino, Barcelona, 1933

El Surrealismo parece ser arrogante –porque lo acapara todo– pero no lo es, abre así un camino a una fotografía que se aproxima a un sueño. El Surrealismo se hizo sinónimo de fantástico. Dalí señaló este fenómeno cuando habló con Breton en NY en 1936 acerca de los aparadores de las tiendas más lujosas y de los autores de dibujos animados que se jactaron de ser surrealistas.

Se puede decir que la pintura surrealista es fantástica, pero no se puede hablar de que toda la pintura fantástica sea surrealista²³.

²³ Alfred Barr en Théron. *Op. Cit.* 2001

BIBLIOGRAFÍA y FUENTES DE CONSULTA

- Grenier, Roger. *Brassaï*, Thames and Hudson, Italy, 1988.
- González Flores, Laura. *Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Klingsöhr – Leroy, Cathrin. *Surrealismo*, Taschen, Barcelona, 2004.
- Ray, Man. *Autorretrato*, Alba, Barcelona, 2004.
- Théron, Roger. *Surréalisme*, Éditions du Chêne, France, 2001
- http://www.wikipedia.org/wiki/Jacques-André_Boiffard última consulta: noviembre 2008