

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

2014 – 2015

MAX ERNST

NOVELAS COLLAGE



Trabajo realizado por Alan Manuel Alonso Chouza

Dirigido por Fernando Castro Borrego

1. Introducción; objetivos y metodología (1 - 2)
2. Desarrollo
 - 2.1 ¿Qué es el *collage*?
 - 2.2 Breve historia del *collage* hasta 1940 (4 - 24)

Precedentes; Breve historia del collage hasta 1940; Conclusiones
 - 2.3 Las novelas *collage* de Max Ernst (25 - 46)
 - 2.3.1 Trayectoria artística: (25 - 31)

La etapa pre dada; dada; primeros años surrealistas
 - 2.3.2 Las novelas *collage*: (31 - 46)

La femme 100 têtes; Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel; Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux
3. Conclusiones (47 - 49)
4. Bibliografía (50)

Introducción; objetivos y metodología

Independientemente de la técnica utilizada, una parte considerable de la producción artística de Max Ernst revela unos procesos creativos basados en la yuxtaposición de materiales visuales y mentales diversos, es decir, en el extrañamiento sistemático de la realidad; “como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”¹ (como el propio Max Ernst cita²).

Lo anteriormente expuesto es, para Max Ernst, la esencia misma del *collage*, por eso cuando escribe “pienso por ejemplo en Magritte, cuyos cuadros son *collages* enteramente pintados por la mano”³ no hace otra cosa que definir el *collage* como un proceso de asociación mental. Lo que convierte a una imagen en un *collage*, según Max Ernst, no es el procedimiento manual⁴, sino la relación que se establece entre sus elementos: ese *extrañamiento sistemático de la realidad*. Max Ernst lo resume del siguiente modo: “si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el *collage*”⁵.

La intención de este trabajo es profundizar en esta concepción del *collage* a través de la obra de Max Ernst –principalmente mediante el estudio de sus tres novelas *collage*: *La femme 100 têtes*; *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*; *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*–, contextualizándola históricamente, estableciendo paralelismos, buscando posibles referentes... Intentaremos, además, responder a diferentes cuestiones (¿en qué consiste el *collage*?, ¿cuándo surgió?, ¿cuáles han sido sus principales exponentes?, ¿qué lugar ocupa el *collage* en la obra de Max Ernst?, etc.) a medida que desarrolle el tema con el fin de establecer un marco teórico que me permita analizar las novelas *collage* de Max Ernst partiendo de una base adecuada.

¹ LAUTRÉAMONT. *Los Cantos de Maldoror*. Manuel Serrat Crespo (Ed.). 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2008. p. 295.

² “[...] parafraseando y generalizando la célebre frase de Lautréamont: *Hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas [...]*” ERNST, Max. “Más allá de la pintura; ¿Cuál es el mecanismo del *collage*?” en ERNST, Max. *Escrituras*. Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (Trad.). Barcelona: Polígrafa, 1982. p. 198.

³ ERNST, Max. “Más allá de la pintura; ¿Cuál es la más noble conquista del *collage*?” en ERNST, Max. *Escrituras*. Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (Trad.). Barcelona: Polígrafa, 1982. p. 210.

⁴ ERNST, Max. “Más allá de la pintura; ¿Cuál es la técnica del *collage*?” en ERNST, Max. *Escrituras*. Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (Trad.). Barcelona: Polígrafa, 1982. p. 201.

⁵ ERNST, Max. “Más allá de la pintura; ¿Cuál es la técnica del *collage*?” en ERNST, Max. *Escrituras*. Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (Trad.). Barcelona: Polígrafa, 1982. p. 200.

La metodología utilizada para cumplir los objetivos descritos anteriormente ha sido la habitual en un trabajo de estas características. Comenzamos por realizar un esquema provisional de los temas a tratar. Después, llevamos a cabo una búsqueda de bibliografía disponible, tanto físicamente, en bibliotecas, como en línea, mediante el buscador *PuntoQ*. Una vez reunido el material suficiente, procedimos a analizarlo para saber exactamente con qué tipo de información contábamos. Finalmente, tras un largo período de reflexión y búsqueda de nuevas fuentes en el que fuimos dando forma mental a la estructura del trabajo, procedimos a su realización.

Partiendo de lo general hacia lo particular, el trabajo presenta una estructura en la que se explica qué es el *collage* y se realiza un recorrido histórico a través de la técnica antes de tratar el tema principal: las novelas *collage* de Max Ernst. A esta contextualización histórica le sigue, además, un breve repaso de la vida y obra de Max Ernst hasta la época en la que realizó las novelas *collage* con el propósito de comprender mejor qué lugar ocupan las mismas en el total de su producción artística.

¿Qué es el *collage*?

La definición de *collage* que aparece en el Diccionario Larousse en línea es la siguiente:

Collage (art contemporain): procédé de composition consistant à assembler et coller sur un support des fragments de matériaux hétérogènes; œuvre composée selon ce procédé. (Lorsqu'il s'agit uniquement de papiers, on dit aussi papier collé.)⁶

Sin embargo, no podemos pasar por alto la concepción de *collage* que tenía el propio Max Ernst, quien, como ya hemos apuntado en la introducción, entendía el *collage* como un proceso de asociación mental antes que como un simple proceso técnico.

Si en vez de entender los dos conceptos anteriores sobre el *collage* como opuestos, los entendemos como complementarios, tendremos una idea bastante acertada de qué es un *collage* o, al menos, de qué puede ser considerado como un *collage* teniendo en cuenta los propósitos del presente trabajo.

Por un lado, un *collage* es una composición realizada sobre un soporte a partir de diversos materiales (o de un solo material, como es el caso de los *papiers collés*⁷) y, por otro lado –siguiendo a Max Ernst–, un *collage* es cualquier imagen conformada a partir de la yuxtaposición de materiales visuales y mentales diversos.

La técnica del *collage* es utilizada con frecuencia junto a otras técnicas ya desde sus inicios –independientemente de cuándo se fechen los mismos; cuestión que trataremos en el siguiente apartado–, por tanto, no entenderemos como *collage* únicamente aquellas obras que estén elaboradas por completo siguiendo esta técnica, sino aquellas que puedan englobarse, aunque no sea en su totalidad, bajo los conceptos comentados anteriormente.

⁶ “Collage (arte contemporáneo): procedimiento compositivo consistente en colocar y pegar fragmentos de materiales heterogéneos sobre un soporte; obra compuesta según este procedimiento. (Si la obra está compuesta únicamente de papeles, se denomina *papier collé*)” en *Dictionnaire Larousse* [en línea]. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/collage/17141>

⁷ Los *papiers collés* también son denominados, por extensión, *collages*, término que mantendré, exceptuando aquellos casos en los que sea estrictamente necesario precisar entre uno u otro.

Breve historia del *collage* hasta 1940⁸

Precedentes

Según lo expuesto en el apartado anterior, podríamos considerar que uno de los primeros “precedentes” del *collage* se encuentra en el trabajo de los calígrafos japoneses del siglo XII, que preparaban las hojas en las que escribían sus obras poéticas pegando papeles rasgados o recortados, de colores tenues, y repasaban las uniones entre los diferentes trozos de papel a pincel con tinta china, añadiendo “motivos florales, pájaros diminutos y estrellitas de papel de oro y plata”⁹.

A principios del siglo XVI, el trabajo de encuadernación en cuero repujado iniciado en el siglo XIII por los persas es reemplazado por el recorte de papel, que adquiere gran consideración a mediados del siglo XVI en Constantinopla gracias a los recortadores de flores.

Los ejemplos más antiguos en Europa Occidental datan de principios del siglo XVI y se encuentran en los escudos y divisas de los álbumes genealógicos, que se completaban con imágenes pintadas o pegadas, pudiendo ser estas últimas tanto de papel de pergamino como de tela.

La técnica del recorte a tijera se pone de moda entre la alta sociedad holandesa hacia mediados del siglo XVII, apareciendo en 1686 “el primer método impreso para la práctica de este arte”¹⁰, y proliferan otras manifestaciones como los cuadros-mosaico de escarabajos o semillas, los cuadros de paja, los *collages* de mariposas, o los trabajos de arte plumario, introducidos por los conquistadores españoles en el siglo XVI.

También pueden considerarse como “precedentes” del *collage* diversas manifestaciones religiosas, como los iconos rusos, decorados con joyas y perlas, así como con brocados, sedas y cintas; los “cuadros de santos, belenes y cofres para reliquias populares de las iglesias barrocas centro-europeas”¹¹; los *Wettersegen*, “recipientes planos, redondos o en

⁸ Las fuentes principales que se han usado para redactar este apartado son *La historia del collage; del cubismo a la actualidad*, de Herta Wescher, y *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*, tesis de Manuel Sánchez Oms, quien también remite al trabajo de Herta Wescher.

⁹ WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

forma de custodia, que contienen los más extraños amuletos, imágenes de santos, cruces benedictinas, medallas, pero también semillas y piedras a las que se atribuían poderes protectores contra las tormentas y enfermedades”¹²; las imágenes piadosas para libros de oraciones confeccionadas por las monjas del Sur de Alemania y los alrededores; etc.

A mediados del siglo XVIII, aparecen los *valentines* anglosajones, que surgen como una versión popular, habitualmente de temática amorosa, de las imágenes piadosas. Inicialmente se pintaban a mano y se adornaban con motivos sentimentales o humorísticos y grabados, pero fueron rápidamente absorbidos por la industria, que los dotó de ornamentos más elaborados. Una manifestación similar la constituyen las cartas postales del día de Santa Catalina, en Francia.

Los cuadros confeccionados con pelo, mediante rizos o trenzas, y decorados con flores y otros ornamentos, de época Biedermeier, y los adhesivos comerciales, que se pegaban principalmente en álbumes de poesía y cuyos motivos solían ser ramos de rosas, anclas, corazones, ángeles y manos enlazadas, también pueden considerarse como “precedentes” del *collage*.

Tras la aparición del primer sello postal de la historia en 1840, el Penny Black, los sellos no tardaron en entrar a formar parte de los materiales habituales a la hora de elaborar *collages*, siguiendo la tónica general de utilizar los materiales que estuviesen más a mano según la época.

Hacia el siglo XIX el *collage* se perfila como un arte popular y artistas como Philipp Otto Runge o Victor Hugo utilizan la técnica en algunos de sus trabajos, aunque más como un medio que como un fin en sí mismo.

A mediados de ese mismo siglo, los fotógrafos desarrollan el método del positivado combinado, que permite realizar una fotografía a partir de varios negativos tomados por separado. Una de las obras más famosas realizadas con este método es *The two ways of life*, una composición de carácter alegórico para la cual el fotógrafo sueco Oscar Gustav Rejlander utilizó más de treinta negativos distintos. Otro fotógrafo, coetáneo de Rejlander, que cultivó el método del positivado combinado con frecuencia fue Henry Peach Robinson, quien además llevó a cabo una importante labor divulgativa, tanto por sus libros como por los numerosos artículos que publicó en las revistas especializadas de

¹² *Ibid.*, p. 15.

la época. Una de sus fotografías más famosas es *Fading away*, del año 1858, para la que H. P. Robinson utilizó cinco negativos.

Hans Christian Andersen, que había confeccionado varios libros a base de recortes, *collages* y croquis para sus hijos y los de sus amigos –y que se entretenía recortando siluetas mientras narraba sus propios cuentos¹³–, realizó un sorprendente *collage* en el invierno de 1873 a 1874. Aprovechando que tenía que permanecer en cama debido a una enfermedad, se dedicó a recortar y pegar imágenes que le recordaban a diferentes etapas de su vida sobre un biombo de cuatro hojas, cubriéndolo tanto por el anverso como por el reverso con recortes de rostros, monumentos, arquitecturas, decorados teatrales, paisajes, barcos...

Carl Spitzweg, que había estudiado Farmacia siguiendo el deseo de su padre, terminó siendo pintor. Además, fruto de su interés por el mundo de la cocina, le regaló a su sobrina una colección de recetas ilustradas con *collages* que él mismo elaboró a partir de grabados de la época, completándolos con dibujos propios y resaltando ciertas partes con acuarela. Spitzweg diseñaba sus *collages* a partir del nombre de las recetas, transformando los juegos de palabras en juegos de imágenes. “Por ejemplo, para representar un *Ross-bif* (en alemán *Ross* = caballo), un medio caballo y medio buey [...] Para ilustrar unos biscuits, pega sobre un fondo de acuarela dos biscuits auténticos y escribe debajo: «Fotografía natural»”¹⁴.

Ya a principios del siglo XX, Christian Morgenstern, que había utilizado la técnica del *collage* puntualmente durante la última década del siglo XIX para ilustrar algunos de sus poemas, empezó a elaborar composiciones recortando formas sencillas y grandes, tanto monocromas como con motivos, con las que conseguía unos resultados estéticamente similares a algunos *collages* surrealistas.

Como se puede apreciar, la mayoría de “precedentes” citados pueden considerarse como tales atendiendo, principalmente, a la definición técnica del *collage*, es decir, “procedimiento compositivo consistente en colocar y pegar fragmentos de materiales heterogéneos sobre un soporte”. Sin embargo, si el anterior –e incompleto– listado de “precedentes” puede ser cuestionado fácilmente –pues, aunque para elaborarlo se haya

¹³ LÓPEZ BLANCO, M. (2013) “Hans Christian Andersen: Amor al papel” en *Kindsein*, núm. 34, Viajes <<http://www.kindsein.com/es/34/11/837/>> [Consulta: 8 de agosto de 2015]

¹⁴ WESCHER, *op. cit.*, p. 18.

partido de una cuestión puramente técnica, la elección de los “precedentes” no se libra de la visión contemporánea—, encontrar “precedentes” atendiendo a la concepción de *collage* de Max Ernst” es una cuestión todavía más complicada, pues, aunque una obra pueda tener una “estética *collage*”, los motivos que subyacen a su creación pueden no tener nada que ver con “la yuxtaposición de materiales mentales y visuales diversos”.

Algunos autores, como el propio Manuel Sánchez Oms¹⁵, —siempre sin perder de vista lo expuesto anteriormente— han propuesto algunos grabados de Alberto Durero, como *Melancolía I*, los retratos de Giuseppe Arcimboldo o algunas pinturas de El Bosco, entre otros ejemplos, como “precedentes” de esa “yuxtaposición de materiales mentales y visuales diversos”. Otro “precedente” en este sentido, podrían ser los *quodlibets*, famosos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX; cuadros *trompe-l'œil* que presentan todo tipo de elementos: impresos, grabados, documentos, fotografías, naipes, mapas, billetes, periódicos, etc.

Breve historia del collage hasta 1940

La historia del *collage* comienza —según convención— en el seno del movimiento cubista con *Nature morte à la chaise cannée*, una obra realizada por Pablo Picasso en mayo de 1912 en la que incorporó un trozo de hule real que imita el enrejado de una silla. Meses más tarde, en septiembre de ese mismo año, Georges Braque realizaría *Compotier et verre*, el primer *papier collé*, utilizando un papel decorativo que imita las vetas de la madera.

La aparición de materiales extrapictóricos en las obras de Picasso y Braque fue la consecuencia de una serie de experimentos en torno a la propia identidad de la pintura. Ya en 1910 Braque había pintado en dos de sus obras, *Violon et crouche* y *Violon et palette*, unos clavos en *trompe-l'œil* que sobresalían plásticamente de la superficie “con el fin de enfatizarla por contraste, puesto que estos objetos se oponían en dos estilos diferentes y conducían la lectura del espectador hacia el verdadero lenguaje de la pintura”¹⁶. Paralelamente, tanto él como Picasso, empezaron a mezclar la pintura con diferentes materiales —arena, serrín, limaduras metálicas— en busca de nuevas texturas que

¹⁵ SÁNCHEZ OMS, Manuel (2007). *El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés*. Tesis. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

¹⁶ *Ibid.*, p. 264.

resaltarán las cualidades matéricas de la pintura y a insertar letras y cifras en sus composiciones para dirigir la atención del espectador hacia la obra en sí; hacia los materiales que la conformaban antes que a lo que se representaba en ella, en tanto que esos materiales remitían a la realidad porque eran parte de ella.

La introducción de materiales tradicionalmente extra-artísticos, como trozos de periódico, partituras o papeles decorativos, en el ámbito del “arte oficial”, supuso una revolución, tanto por la utilización plenamente consciente de dichos materiales como por las reflexiones que suscitó en torno a la representación artística. Jean Paulhan, por ejemplo, “no consideraba el *papier collé* como una obra pictórica, ni siquiera como un cuadro, sino como una ‘máquina para ver’, de la misma manera que la invención de la perspectiva en el Renacimiento, más que representar con verosimilitud un objeto, una figura o un paisaje, manifiesta la nueva visión humanista del mundo frente a la teología medieval”¹⁷. Por estos motivos, se considera que las investigaciones llevadas a cabo por Picasso y por Braque marcan el inicio del *collage* como técnica artística contemporánea.

La primera exposición en la que se pudieron ver públicamente algunos *collages* fue la organizada por la *Section d’Or* en la galería La Boétie. La exposición se inauguró el 9 de octubre de 1912 –cerrando sus puertas el día 20 del mismo mes– y se puede considerar como una retrospectiva de lo que había sido el movimiento cubista hasta entonces. Debido a su contrato de exclusividad con Kahnweiler –contrato que también acabaría firmando Juan Gris–, tanto Picasso como Braque se mantenían al margen de las exposiciones y de los grupos, así que los primeros *collages* expuestos públicamente fueron los de Juan Gris, que presentó obras como *El reloj*, donde insertó algunos recortes de papel impreso, o *El lavabo*, donde insertó los pedazos de un espejo roto.

No obstante, cartelistas como los Beggarstaff Brothers (*J. & W. Beggarstaff*) ya habían utilizado el *collage* anteriormente, desarrollando su actividad entre 1894, año en el que expusieron en el Royal Aquarium de Westminster, y 1899. Los Beggarstaff Brothers solían disponer siluetas formadas por recortes de papel de color (normalmente no utilizaban más de dos o tres tonos) sobre un fondo de papel de estraza, dando como resultado una serie de figuras planas, sin líneas de contorno, que se destacaban sobre un fondo neutro prácticamente desposeído de ornamentaciones, acompañadas de una

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

tipografía simple¹⁸. Su estética, influida por los carteles de Tolouse-Lautrec y por las estampas japonesas, no funcionó a nivel comercial. Sin embargo, la crítica reconoció el impacto visual de sus carteles, que influyeron decisivamente en el diseño gráfico posterior¹⁹.

Siguiendo la estela de Picasso, Braque y Juan Gris, algunos artistas como Louis Marcoussis, Alfred Reth o Diego de Rivera, empezaron a incorporar el *collage* en sus obras. André Derain realizó en 1914 el *Portrait du Chevalier X*, obra en la que pintó a un hombre sentado en un sillón sosteniendo un periódico real fijado con chinchetas –aunque posteriormente lo sustituyó por un periódico pintado. Una serie de artistas rusos cercanos al círculo cubista, entre los que se encuentran Paul Klotarevsky, Serge Férat o Sonia Delaunay, también se vieron influidos por el *collage*, así como Henri Laurens, Fernand Léger, Marthe Donas, Georges Valmier o Leon Tutundjian.

Fuera de París, es en Praga donde el cubismo adquiere un mayor desarrollo a través de artistas como Linka Prochazkova, Antonin Prochazka, Otto Gutfreund o Emil Filla. En Dinamarca, Vilhelm Lundström realiza entre 1917 y 1919 una serie de *collages* a los que llama “primer, segundo, etc., *bud*, una palabra que significa tanto bocado como mandamiento”²⁰. Utilizando trozos de madera, tablas de contrachapado, cartón, periódicos e incluso láminas de hierro, Lundström construye “una serie de sorprendentes collages [...] que ocupan una posición especial entre el cubismo y el dadaísmo”²¹. Quizá inspirado por el propio Lundström, el sueco Gösta Adrian Nilsson (conocido como GAN), realiza un *collage* en 1920 en el que incorpora lentejas, cerillas, tapones, franjas de cartón, un cordón, etc., además de pintura al óleo. GAN, que desde 1920 a 1925 se encontraba en París y que siempre se interesó por los movimientos de vanguardia, seguiría realizando *collages* con posterioridad.

Umberto Boccioni redactó el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* en 1912 después de acudir a la primera exposición del propio movimiento, celebrada en febrero de ese mismo año en la Galería Bernheim-Jeune de París. Allí entró en contacto, por mediación de Gino Severini, con el círculo cubista, incluido Aleksandr Archipenko, quien por esa época ya utilizaba el *collage* en los estudios preliminares de sus esculturas. Según

¹⁸ WESCHER, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹ VELÁZQUEZ, M. (2013) “Un saco de pienso” en *El ojo en el cielo*, 8 de febrero. <<http://eljoenelcielo.com/2013/02/08/un-saco-de-pienso/>> [Consulta: 8 de agosto de 2015]

²⁰ WESCHER, *op. cit.*, p. 39.

²¹ *Ibid.*

Severini, las ideas vertidas por Boccioni, que, entre otras cosas, instaba a los escultores a utilizar todo tipo de materiales, eran el resultado de las conversaciones que se habían producido entre futuristas y cubistas a raíz de su encuentro en la Galería Bernheim-Jeune.

Boccioni realiza –probablemente ese mismo año– *Testa + Casa + Luce*, donde utiliza una barra de hierro, y *Fusione di una testa e di una finestra*, donde aparecen, entre otras cosas, un trozo de un marco de ventana, vidrio y cabello real; materiales “vulgares que hasta entonces no habían sido aceptados en el arte”²². Fuera de la escultura, Boccioni también se sirve del *collage* en obras como *Sifón y vaso*, donde aparecen un trozo de periódico y una hoja en la que se adivinan las palabras “futurista” y “Marinetti”, o en *La carga de los lanceros*, donde pega recortes de periódico con noticias del frente del 1 de enero de 1915.

Severini, que vivió a partir de 1909 en la misma calle que Braque, fue el principal responsable de que futuristas y cubistas entrasen en contacto. Ya antes de incorporar materiales a sus obras –como las lentejuelas que aparecen en sus cuadros de bailarinas, por ejemplo– realiza en 1911 *Ricordi di viaggio*, una pintura de estética *collage* en la que aparecen la Torre Eiffel, el Sacré-Coeur, el Palacio de Pienza, un tren, un autobús, un carruaje, un busto de mujer, un pozo, etc.

Ardengo Soffici, cofundador de *Lacerba* junto a Giovanni Papini, utilizó el *collage* en sus obras, defendiendo la utilización de materiales extrapictóricos siempre que fueran sometidos a un proceso de transformación intelectual por parte del artista y no obedecieran fundamentalmente a criterios naturalistas, opinión que compartía con Papini, que en un artículo titulado “Il cerchio si chiude”²³ se pronunciaba contra la utilización de materiales extrapictóricos no transformados lírica o racionalmente, poniendo como ejemplo obras de Picasso e incluso de Boccioni y Severini.

Carlo Carrà también hizo uso del *collage* en obras como *Manifestación intervencionista* (publicada el 1 de agosto de 1914 en *Lacerba* bajo el título de *Festa patriotica-dipinto parolibero*), un “*collage* abstracto” realizado a base de recortes de todo tipo e inspirado por *Danza serpentina* de Severini. “Desde un centro circular se proyectan hacia el espacio, rayos hechos de tiras de papel impreso, sombreados en tonos rojizos y azules.

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ “Se cierra el círculo”.

Palabras arrancadas de su contexto sin ningún sentido, slogans publicitarios, títulos y series de letras, [que] forman un verdadero poema sonoro”²⁴.

A partir de 1913, Giacomo Balla realiza una serie de cuadros de formas abstractas utilizando papeles de colores, mientras otros futuristas como Enrico Prampolini –que durante los años treinta realizaría retablos con “productos industriales, partes constituyentes de la naturaleza, materiales no trabajados y objetos prácticos”²⁵, como un pedazo de corcho, un aro de cortina, avellanas, corteza de árbol...–, Fortunato Depero, Mario Sironi, o Antonio Marasco, Ottone Rosai, Primo Conti, Mario Nannini y Emilio Pettoruti (argentino de nacimiento), que formaban parte del grupo futurista de Florencia, utilizaron, en mayor o menor medida, el *collage*; como también harían, después de la I Guerra Mundial, Farfa, Diulgherov o Pippo Oriani, pertenecientes al grupo futurista de Turín.

La aparición del *collage* en Rusia tuvo lugar en fechas tempranas y, aunque los catálogos y revistas de la época han desaparecido o son inaccesibles, los propios artistas rusos emigrados cuentan que la técnica tuvo una gran repercusión²⁶. Los primeros *collages* pertenecen, además, al ámbito editorial. Poetas como Burlyuk, Chlebnikov, Krutschenik y Maiakovsky empezaron a encuadernar sus libros en tapa blanda, imprimiendo sobre papel de embalar, papel de colores o papel pintado, para abaratar costes.

Uno de los pocos libros conservados es *Mirskonsza*, un pequeño libro de poemas y textos en prosa de Krutschenik y Chlebnikov, publicado en agosto-septiembre de 1912. Los textos, escritos a mano, están ilustrados por Larionov, Rogovin, Tatlin y Goncharova, quien también realiza la portada pegando una hoja de trébol sobre papel de embalar, utilizando un papel más claro para el título.

Otros pequeños libros de Krutschenik, como *Porosiata*, *Postojannaia* o *Zaumnaia-kniga*, fueron confeccionados de un modo semejante, con la ayuda de su compañera Olga Rosanova. Un libro titulado *Vselenskaia Voyna* apareció en 1916 con el subtítulo “collages en color”, incluyendo doce *collages* a página completa semejantes a los realizados anteriormente. En 1919 aparece *Zaumtchata*, un poema escrito con tinta roja sobre páginas de periódico dobladas en forma de libro e ilustrado por Varvara Stepanova.

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

Ilya Zdanevitch –conocido como Iliazd–, cercano al círculo de los poetas mencionados, funda la editorial 41°, publicando bajo un formato semejante obras como *1918* (impreso en 1917), que contaba con *collages* de su propio hermano y de Krutschenik, sus propias obras teatrales (impresas en 1919) o el poema dramático *Ledentu le Phare*, obra “con la que acaban las cubiertas-collages improvisadas”²⁷.

Todos estos poetas utilizaban el idioma «Zaum», una especie de lenguaje libre similar a las nuevas formas de la poesía que propondría Marinetti en *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, el 11 de mayo de 1913²⁸. Además, estas publicaciones recuerdan a las encuadernaciones llevadas a cabo por Sonia Delaunay –también rusa, recordemos–, que adornaba sus libros con recortes de papel y de tela y que colaboraría con el poeta suizo Blaise Cendrars en *Les Pâques à New York* (1913) y en *La Prose du Transsibérien*, por ejemplo.

Sin embargo, conviene tener presentes las palabras de El Lissitzky sobre este tipo de publicaciones: “no se trata de ejemplares de lujo únicos y numerados, sino de cuadernitos en rústica que hoy, prescindiendo de su contenido, debemos considerar arte popular”²⁹.

Ya en 1913 son varios los artistas rusos que realizan cuadros-*collage*. Aristarc Lentulov, cofundador en 1910 del grupo artístico “Valet de Carreau” junto a Larionov y Goncharova, expone en febrero de ese año, en la segunda exposición del grupo, un *collage* que provoca duros comentarios por parte de la crítica, que lo llega a comparar con dibujos de personas trastornadas mentalmente. Liubov Popova, que había visitado a Marinetti en 1910 en Milán y que pasó el invierno de 1912 a 1913 junto a Udalzova en París, trabajando junto a Le Fauconnier y Metzinger, realiza *collages* similares a los realizados por los cubistas franceses; camino que también siguió Udalzova.

Los artistas rusos, entre ellos Natalia Goncharova y Aleksandr Sacharov, fueron especialmente proclives a utilizar el *collage* para confeccionar vestuarios y decorados teatrales. Aleksandra Exter, que también realizó algunos *collages*, diseñó el vestuario de *Aelita* (1924), conocida película de Yákov Protazánov.

Un artista ruso que merece especial atención atendiendo al tema del presente trabajo es Kasimir Malevitch, quien desarrolla la *teoría de la unión alógica de objetos extraños*, que

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ Marinetti conoció a Chlebnikov en noviembre de 1910, durante su viaje a Rusia.

²⁹ WESCHER, *op. cit.*, p. 67.

podemos considerar como un claro precedente de lo que Max Ernst entenderá por *collage*. Aunque en 1911 Malevitch ya se ocupaba de esta teoría, es en el dorso de *Violín y vaca*, un cuadro de 1913, donde Malevitch escribe: “La lógica ha sido siempre un impedimento para los movimientos nuevos y subconscientes. Para liberarnos de este prejuicio se ha creado el *Alogismo*. La contraposición de dos formas, como la vaca y el violín dentro de una estructura cubista, muestra una de las fases de la lucha contra los prejuicios burgueses”³⁰.

Según Max Ernst, el *collage* es “la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado [...] y el chispazo de poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades”³¹. Comparando las citas de Malevitch y Ernst, comprobamos que “la vaca y el violín” de Malevitch corresponden a esas “dos o más realidades de diferente naturaleza” que coinciden en “un plano en apariencia inapropiado”, que en este caso sería la “estructura cubista”.

Malevitch utilizó el *alogismo* en obras como *Un inglés en Moscú*, de 1914, en la que aparecen una pequeña iglesia con tres cúpulas, un candelero, una escalera, un sable un pez, un rostro, etc., y en 1914 realizó dos *collages* en su transición hacia el suprematismo: *Dama ante la columna de anuncios* y *Soldado de la primera división*, en el que coloca un termómetro.

Otros artistas rusos como Vladimir Tatlin, que utilizó todo tipo de materiales en sus relieves y contrarrelieves, Ivan Puni o Xenia Boguslavskaia, también utilizaron el *collage*, que va asentando como técnica artística. Tras la Revolución, los artistas rusos siguen utilizando el *collage*, sobre todo a partir de la consolidación del constructivismo. El Lissitzky, en sus construcciones *Proun*, presta gran atención a los materiales y Naum Gabo, que publica el *Manifiesto Realista* en 1920 junto a su hermano Anton Pevsner, es uno de los pioneros del arte cinético. Su obra *Plástica cinética*, de ese mismo año, es “una hoja de acero que oscila bajo la acción de la corriente eléctrica, creando un volumen virtual”³². En los años siguientes emplea plexiglás, tubos con líquidos de colores,

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

³¹ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin) razón” en ERNST, Max. *Tres novelas en imágenes*. Barcelona: Atalanta, 2008. p. 499.

³² WESCHER, *op. cit.*, p. 85.

aluminio... Por su parte, Paul Mansourov realiza algunos relieves en los que introduce elementos naturales como ramas, raíces, cortezas, mariposas, etc.

La aplicación del *collage* a la escenografía y a los libros siguió dando numerosos frutos, mientras que las composiciones a partir de fotografías cobraron protagonismo en el trabajo de artistas como el propio El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Gustav Kluzis, S. Syenkin, los hermanos Sterenberg o A. Shitomirskij. Otro artista importante a tener en cuenta es el cineasta Dziga Vertov –con quien colaboró Rodchenko–, cuyas películas más célebres están realizadas a partir de una gran cantidad de tomas que se suceden unas a otras, dejando de lado la narración convencional y constituyendo una especie de *collage*.

Los *collages* cobran gran importancia dentro de dada, convirtiéndose en una de las técnicas predilectas de los dadaístas. Hans Arp y Sophie Taeuber, pertenecientes al círculo dada de Zúrich, utilizan el *collage* para crear composiciones fundamentalmente abstractas. Marcel Janco –que también crea máscaras, como Hans y Sophie– utiliza cables, plumas, pelo, cartón, papel, tela de saco, etc. En *Le poilu*, una obra de 1924, incorpora “papel dorado, trapos de lino, crin de caballo, botones de nácar, pajas, yeso y periódicos recortados”³³ que se disponen sobre superficies geométricas de color. Hans Richter crea un relieve en 1917, al que titula *Justitia minor*, en el que “el brazo de una muñeca de goma recogida por la calle sostiene un pedazo de metal a modo de espada, en la que cuelga de una larga cuerda una bola plateada de árbol de Navidad”³⁴. Christian Schad dispone todo tipo de materiales sobre papel fotosensible para crear sus *schadografías*.

La llegada de Huelsenbeck a Berlín procedente de Zúrich provoca que una serie de artistas adopten la actitud dada, creándose en abril de 1918 el club dada. Un año después se realiza una exposición en la Galería I. B. Neumann en la que exponen Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield y J. Golischev, que solía utilizar materiales de procedencia animal en sus obras.

La técnica del fotomontaje se constituye como una herramienta fundamental en el círculo dada de Berlín –no en vano Grosz y Heartfield se disputan el mérito de haber sido los primeros en utilizarla con Hausmann–, pues es el germen de una estética *collage* muy

³³ *Ibid.*, p. 105.

³⁴ *Ibid.*

particular. Hausmann crea obras icónicas como *El crítico de arte*, y otro tanto hacen Grosz y John Heartfield, que durante las décadas de 1930 y 1940 crea algunos de sus fotomontajes más famosos, como *Adolf, el superhombre, traga oro y vomita basura*, de 1932.

La Feria Internacional Dada, inaugurada en junio de 1920 en la Galería del Dr. Otto Buchard, acogió obras de todo tipo. Expusieron en ella –entre otros– Hans Citroen (de tan solo 14 años de edad) y Otto Dix. Sin embargo, Paul Citroen, hermano de Hans, no participó en la Feria Internacional Dada. Sus *collages* más famosos, como *City, New York* (ambos de 1919) o *Metrópolis*, de 1923, están conformados a partir de numerosos recortes de fachadas, calles, puentes, etc. Hannah Höch utilizó el *collage* sistemáticamente a lo largo de su vida desde su introducción en dada y Johannes Baader –cuya obra *El manual del «superdada»*, que elaboraba con “centenares de recortes de periódico, a los que diariamente Baader añadía documentos, manchas de color, letras, cifras e incluso representaciones gráficas figurativas”³⁵, no se conserva–, fue otro de los componentes del círculo dada de Berlín.

Uno de los artistas dada más particulares –aunque su solicitud para entrar en el club dada de Berlín fuera rechazada por Huelsenbeck– fue Kurt Schwitters. Ya en 1919 Schwitters empieza a realizar sus primeros “cuadros Merz”, cuyos componentes principales son “trastos viejos de madera y alambre, ruedas dobladas, neumáticos”³⁶, etc.

La pintura Merz no utiliza sólo el color y el lienzo, el pincel y la paleta, sino todos los materiales perceptibles por el ojo y todas las herramientas necesarias. La rueda de un cochecito de niño, la red de alambre, el cordel y el algodón son factores equivalentes para el color. El artista crea por la elección, distribución y deformación de los materiales... El cambio de forma de los materiales puede tener lugar por simple distribución sobre la superficie del cuadro. Puede acentuarse por fraccionamiento, doblado o recubrimiento con pintura. En la pintura Merz la tapa de una caja, un naipe o un recorte de periódico, se transforman en superficie; el cordel, la raya a pincel o lápiz, en línea; el cable, el papel aceitado pintado y pegado en esmalte; el algodón, en suavidad.³⁷

³⁵ *Ibid.*, p. 112.

³⁶ *Ibid.*, p. 121.

³⁷ *Ibid.*

Schwitters comienza a realizar las primeras obras plásticas Merz también en 1919, y en 1923 comienza a aplicar las bases del arte Merz a su propia casa en Hannover, que convertirá en la *Merzbau*. Sin embargo, el núcleo de la obra de Schwitters está conformado por los *collages*. Al igual que Johannes Baader, Schwitters “recoge materiales diariamente [...] por donde quiera que esté [...] corta y desgarras lo que le llega a las manos [...] Después selecciona el material conscientemente y lo ordena con cuidado”³⁸. A partir de 1922, cuando Schwitters conoce el movimiento De Stijl a través de Théo van Doesburg, sus composiciones pasan a estar más dominadas por la geometría –una tendencia que se acentúa tras la llegada de El Lissitzky a Hannover, con quien Schwitters colabora en trabajos publicitarios–, aunque hacia el final de su vida, en Inglaterra, “los papeles desgarrados y sucios llenan de nuevo los collages en densa turbulencia”³⁹.

Algunos artistas, como Zdeněk Rykr en Praga o Henry Heerup en Dinamarca, seguirán el ejemplo de Schwitters.

Max Ernst funda en 1920, junto a Johannes Baargeld y Hans Arp –al que había conocido en 1914–, el “grupo dada W/3” en Colonia. Antes de que el grupo se disuelva por completo en 1922 con la marcha de Max Ernst a París –donde ya se encuentra Hans Arp desde abril de 1920–, consigue revolucionar por completo a la ciudad, siendo la exposición Primavera Dada, inaugurada en abril de 1920 en la cervecería Winter, buena muestra de ello. Los visitantes, que tenían que entrar a través de los lavabos, se encontraban con obras como *Fluidoskeptrik*, de Baargeld, “un acuario lleno de un líquido rojo, en el que nada un rizo y del que sale un brazo de madera”⁴⁰ o el “bloque de madera con una hacha y un cartel que invita a los visitantes a utilizarlo en la demolición de una obra de arte”⁴¹ propuesto por Max Ernst, que, tras ser utilizado, provocó un tumulto que acabó con el cierre de la exposición por parte de la policía –aunque la exposición volvería a ser abierta poco tiempo después.

³⁸ *Ibid.*, p. 122.

³⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁴¹ *Ibid.*

Max Ernst relata del siguiente modo cómo se originó su intensa producción de *collages*:

Encontrándome en una ciudad junto al Rhin, un día lluvioso de 1919, las páginas de un catálogo ilustrado en el que se reproducían objetos para demostraciones antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas y paleontológicas, provocaron en mí una sorprendente obsesión. Había tantos elementos extraños unidos, que lo absurdo del conjunto provocó un brusco aumento de mi capacidad visual, desencadenando una secuencia alucinante de imágenes dobles, triples, y múltiples, que se desvanecieron con la misma velocidad que los recuerdos de amor o las visiones de entresueños. Las imágenes pedían una unión en un nuevo plan desconocido (el plan de la oportunidad). Para reproducir mis visiones interiores bastaba añadir a las páginas del catálogo algunos colores y un par de líneas a lápiz, rodear los objetos de un paisaje extraño desértico, el cielo, un corte geológico, un suelo con una recta que designe el horizonte... De esta manera obtendría una imagen sólida de mis alucinaciones, transformando lo que habían sido banales páginas de un catálogo de propaganda en dramas que revelaban mis más íntimos deseos.⁴²

Max Ernst describe el momento como un hecho fortuito y alucinatorio que provoca un “brusco aumento de su capacidad visual”, en la línea de su relato sobre el descubrimiento del *frottage*⁴³, por ejemplo. Su concepción del *collage* está formulada en el fragmento citado cuando dice que los “elementos extraños/imágenes” “pedían una unión en un nuevo plan desconocido”. Además, prefigura el carácter surrealista de la producción de Max Ernst porque, lejos de ser una cuestión meramente visual o estética, “lo que habían sido banales páginas de un catálogo de propaganda”, *revelan sus más íntimos deseos*; “[Max Ernst suprime] toda determinación unilateral o unívoca, juntando los elementos del cuadro de forma imprevista [...] da entrada en el arte a lo irracional. Para él, ésta es la conquista más noble del collage”⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, pp. 128-129.

⁴³ “El 10 de agosto de 1925, una insoportable obsesión visual me llevó a descubrir los medios que me han permitido poner ampliamente en práctica esta lección de Leonardo. Partiendo de un recuerdo de infancia, que ya he relatado anteriormente, en el curso del cual un tablero de falsa caoba, situado frente a mi cama, había desempeñado el papel de provocador óptico de una visión de duermevela, y encontrándome, en un día lluvioso, en un hotel a orillas del mar, me sorprendió la impresión que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, cuyas ranuras se habían acentuado a causa de innumerables lavados. Decidí entonces interrogar al simbolismo de aquella obsesión, y, para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, saqué de los tabloncillos del suelo una serie de dibujos, colocando sobre ellos, al azar, unas hojas de papel que froté con el lápiz. Mirando atentamente los dibujos así obtenidos, las partes sombrías y las de suave penumbra, me sorprendió la intensificación súbita de mis facultades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan a los recuerdos amorosos” en ERNST, Max. “Historia de una historia natural” (ERNST, Max. *Escrituras*. Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (Trad.). Barcelona: Polígrafa, 1982. pp. 187-188.)

⁴⁴ WESCHER, *op. cit.*, p. 129.

Tal como dice Herta Wescher, “nos hemos habituado a llamar *collage* a todas las obras donde se unen elementos que pertenecen a categorías visuales o mentales distintas y en las que en muchos casos no hay nada pegado”⁴⁵, siendo Max Ernst uno de los principales responsables de que ésto sea así. “Según sus propias indicaciones, de los 56 collages que expone en mayo de 1921 en la Galería Au Sans Pareil, sólo 12 contienen elementos pegados”⁴⁶.

En París, dada se nutre principalmente de escritores y poetas como André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, George Ribemont-Dessaignes o Paul Éluard, aunque en el ámbito de la creación plástica son los artistas procedentes de América, Suiza o Alemania los que impulsan el movimiento. Jean Crotti es el primero en volver de Nueva York, en 1916, contrayendo matrimonio con Suzanne Duchamp en 1919, año en el que también regresa Francis Picabia, por quien Jean Cocteau se verá contagiado del espíritu dada. Man Ray –que en 1916 realiza una serie de *collages* abstractos, con papeles de colores que une mediante líneas dibujadas e hilos de seda, publicada diez años después bajo el título de *Revolving Doors*– llega a París en junio de 1921 y un mes más tarde llega Marcel Duchamp⁴⁷. Sin embargo, es Max Ernst quien provoca una verdadera fiebre por el *collage* tras una exposición en 1920 que entusiasma a Picabia, Breton, Soupault y Aragon⁴⁸, y, sobre todo, con la exposición que tiene lugar en la Galería Au Sans Pareil en mayo de 1921, como ya hemos visto anteriormente.

Max Ernst ilustra los poemarios *Répétitions* y *Les malheurs des immortels*, de Paul Éluard, y se instala en París en 1922. Por estos años sus obras, como *Dos niños intimidados por un ruiseñor*, de 1924, empiezan a tornar hacia el surrealismo.

Los *collages* surrealistas caen bajo la influencia de Max Ernst que, siguiendo el estilo que había utilizado para ilustrar *Les malheurs des immortels*, en el que los *collages* habían sido confeccionados a partir de ilustraciones gráficas de novelas por entregas y de catálogos técnicos, de tal forma que las uniones entre los diferentes fragmentos eran

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ La estancia de Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia en Estados Unidos influyó en artistas como Morton Schamberg, John R. Covert, Joseph Stella, el uruguayo Joaquín Torres-García o Arthur G. Dove, quienes, en mayor o menor medida, comienzan a utilizar el *collage* en sus obras.

⁴⁸ Aragon considera a Max Ernst el verdadero inventor del *collage* en *La peinture au défi*, texto que publica en el catálogo de la exposición llevada a cabo en la primavera de 1930 en la Galería Goemans. (completar con otras fuentes)

prácticamente imperceptibles⁴⁹, publica sus tres *novelas collage*: *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petit fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) y *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

A partir de 1927, André Masson empieza a utilizar materiales naturales –“los únicos que para él poseen una radiación vital”⁵⁰; Joan Miró, que se traslada a París en 1920, instalando su estudio cerca de André Masson, también utiliza diversos materiales en sus composiciones, sobre todo en la década de 1930; Salvador Dalí, que llega a París por primera vez en 1928, y a quien Miró visita en verano de ese mismo año, también coquetea incorporando diversos materiales en sus cuadros, pero el *collage* desempeña “un papel fugaz de adiciones caprichosas a las que no resiste. [...] Para él, lo importante son los efectos sorprendentes que logra con sus pinceles”⁵¹.

Un caso especial, por constituir el *collage* una de sus técnicas predilectas, es el de Max Bucaille, que, al igual que Max Ernst, compone sus *collages* a partir de grabados antiguos. En 1930 empieza a ilustrar sus propios poemas, que aparecen recogidos en un primer tomo, *Images concrètes de l'insolite*, en 1936. Al año siguiente publica *Les pays égarés* y en 1939 publica *Les cris de la fée*. También Franz Roh –quien llegó al *collage*, según Herta Wescher, de forma parecida a Max Ernst⁵²–, en Alemania, recurre a “ilustraciones gráficas de viejo estilo, que descompone y mezcla al azar”⁵³.

Otros artistas, relacionados directa o indirectamente con el grupo surrealista, como Serge Brignoni, Camille Bryen, Meret Oppenheim, Maurice Henry, Georges Hugnet –que “diseña cubiertas en collage con objetos fantásticos para las publicaciones de sus amigos poetas surrealistas”⁵⁴–, Hans Bellmer –que ya en 1924 había entrado en contacto con John Heartfield y George Grosz gracias a su trabajo como tipógrafo en la editorial Malik–, Victor Brauner –que entra en contacto con los surrealistas a través de Yves Tanguy, con

⁴⁹ Para Manuel Sánchez Oms, aquí reside “su gran novedad frente al collage anterior, tanto en lo material como en lo formal y figurativo” (SÁNCHEZ OMS, Manuel, *op. cit.*, p. 567.). Sánchez Oms también dice al respecto que “lo cierto es que los originales de los collages de Max Ernst no tienen calidad artística, sino que son maquetas para ser impresas. Las publicaciones sí son las obras definitivas por ser en ellas donde todo se reduce a la calidad de la imagen, y donde se camuflan los nexos entre los recortes agregados, primero con el guache en 1920, y luego con la simple reproducción que uniforma las tonalidades y las tramas de las imágenes grabadas empleadas...” (*Ibid.*, p. 566.)

⁵⁰ WESCHER, *op. cit.*, p. 147.

⁵¹ *Ibid.*, p. 156.

⁵² “la idea le viene durante su trabajo científico-artístico, al descubrir un día en el desorden de unas fotografías, que nada tenían que ver entre sí, la adquisición de un significado nuevo y profundo al combinarse” (WESCHER, *op. cit.*, pp. 176-177.)

⁵³ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 170.

quien comparte edificio desde 1930 hasta 1934— o Raoul Ubac, también practican, cada uno a su manera, el *collage*.

E. L. T. Mesens, que mantenía contacto con los dadaístas parisinos desde 1921, conoce personalmente a los surrealistas de París en octubre de 1926, lo que lleva a la creación de un grupo surrealista belga conformado por René Magritte —cuyos *collages* siguen la línea de su pintura: arquitecturas amplias, espacios vacíos e indefinidos, objetos aislados, etc.—, Marcel Leconte, Paul Nougé y Camille Goemans (que abre la galería en la que tendrá lugar la primera gran exposición dedicada al *collage*, prologada por Louis Aragon⁵⁵), además de por el propio E. L. T. Mesens.

Algunos miembros del grupo “Devetsil” de Praga procedentes de dada, como Karel Teige, Hindrich Styrsky, Toyen o George Voskovec se unen al movimiento surrealista. Styrsky realiza en 1934 una serie de *collages* titulada *Stekovaci Cabinet*, en la que “une ilustraciones recortadas de cualquier tipo en composiciones, en las que la proporción varía tan drásticamente como la distancia [...] dos grandes zapatos ejecutan acrobacias sobre una bañera, una máquina de coser flota sobre un campo de batalla, dos piernas de mujer con elegantes medias se transforman en un sonrosado jamón, un pedazo de pastel está cosido sobre el dedo gordo de un calcetín, etc.”⁵⁶ Karel Teige diseña desde 1927 a 1929 las portadas de la revista *Red*, órgano principal del grupo “Devetsil”, utilizando el *collage* y a partir de 1936 inicia una serie de *collages* de carácter privado que continúa hasta su muerte. Estos *collages* “forman una sucesión continua de visiones fantásticas [...] En calles y paisajes surgen apariciones de grandes dimensiones: fotos de desnudos descompuestas, forman torsos esculturales que deambulan por lugares vacíos; brazos y piernas unidos en pasos de baile, forman candelabros que se transforman en gigantescos objetos de culto. Los cuerpos son atravesados por objetos, sufriendo transformaciones de pesadilla. Elementos naturales y metafísicos, erotismo y humor negro, se combinan en estas obras en las que Teige agota las posibilidades del surrealismo”⁵⁷. Adolf Hoffmeister, a quien Herta Wescher denomina “el reconocido gran maestro del collage checo”⁵⁸, también recurre de forma habitual al *collage* en sus obras, aunque éstas no tienen demasiada relación con el surrealismo.

⁵⁵ Nos referimos de nuevo a la exposición llevada a cabo en la primavera de 1930.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 177.

Los artistas ingleses se ven expuestos a todos los movimientos europeos de principios del siglo XX prácticamente de golpe, por eso Barbara Hepworth, Edward Burra, Ben Nicholson, Ceri Richards o John Piper presentan influencias cubistas aún a finales de la década de los veinte. Es en junio de 1936, con la Exposición Internacional de las New Burlington Galleries, cuando el surrealismo irrumpe con mayor fuerza en Inglaterra. Paul Nash, Roland Penrose o Eileen Agar –que se forma desde 1928 hasta 1930 en París, manteniéndose en contacto con el círculo de André Breton y especialmente con Éluard–, son algunos de los miembros más destacados del grupo surrealista londinense.

Antes de que en Alemania las tendencias constructivistas se impongan en el *collage* con la Bauhaus, una serie de artistas desarrollan su actividad creadora a mitad de camino entre el expresionismo, el dadaísmo y el constructivismo. Los más destacados son Ella Bergmann –que alrededor de 1918 realiza *Domingo para todos*, un relieve conformado con desechos de madera en el que se anticipa a Schwitters–, Robert Michel, Johannes Molzahn y Edmund Kesting.

Robert Michel, compañero de Ella Bergmann, desarrolla temas de tendencia maquinista. A partir de 1916, cuando es gravemente herido en un accidente de aviación, comienza a realizar dibujos “mostrando proyecciones de líneas que atraviesan el espacio y en las que vemos hélices, ruedas y tornillos”⁵⁹. Paulatinamente, comienza a incorporar en sus obras prospectos de fábricas de aviones, tiras de papel, etc. En *Gran reloj*, de febrero de 1919, incorpora “un tacómetro de avión, ruedecitas metálicas, alambre de latón, anillos de madera, botones y escarapelas, además de “un reloj de bolsillo, cuyo tic-tac refuerza el sentido del cuadro”⁶⁰.

Lajos Kassák y Laszlo Moholy-Nagy, húngaros, también se inician en el *collage* alrededor de 1920.

Adolf Hölzel, profesor en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart desde 1907, “se adelanta a la Bauhaus al considerar el trabajo con materiales como la enseñanza básica”⁶¹. Johannes Itten, alumno de Hölzel entre 1913 y 1916, es llamado por Gropius a Weimar para que se encargue de la dirección del primer curso preparatorio de la Bauhaus, donde el trabajo con distintos materiales tendrá una importancia fundamental. Tras su marcha

⁵⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁶¹ *Ibid.*, p. 198.

de la Bauhaus en 1923, Josef Albers –que había sido nombrado maestro tras el traslado de la Bauhaus a Dessau– pasa a dirigir el curso de materiales y, poco después, Moholy-Nagy se encarga del curso preparatorio por completo. Oskar Schlemmer, que también había sido alumno de Hölzel, dirige en Weimar desde 1923 el taller de pintura mural y, poco después, acaba dirigiendo también los talleres de escultura en madera y piedra. Herbert Bayer, alumno de la Bauhaus desde 1921, es uno de los artistas que hacen que el *collage* prospere “fuera del ámbito pedagógico, sobre todo con los trabajos ocasionales, invitaciones, carteles, etc.”⁶² A partir de 1928, Bayer –que abandona la Bauhaus ese mismo año junto a Moholy-Nagy y Walter Gropius–, realiza *collages* y fotomontajes de carácter surrealista. Alrededor de 1924 Moholy-Nagy, que ya desde 1922 se había interesado por la creación de fotogramas a la manera de Christian Schad o Man Ray, se encuentra investigando las posibilidades del fotomontaje. Sin embargo, el encargado del taller de fotografía, desde su inclusión en el programa de la Bauhaus en 1929 hasta su cierre en abril de 1933, es Walter Peterhans.

Otros artistas de tendencia constructivista que utilizan el *collage* fuera de la Bauhaus son Willi Baumeister⁶³ –que ya realizaba *collages* a principios de la década de 1910–, Friedrich Vordemberge-Gildewart o Walter Dexel, que a partir de 1930 comienza a realizar obras como *Cara con monóculo* (1930) o *Un nacional alemán* (1933), recurriendo a la simplificación formal pero sin alejarse de la figuración.

Por último, cabe destacar la importancia del *collage* tanto en la publicidad como en la propaganda política, ámbitos en los que el fotomontaje juega un papel crucial. Además de la figura fundamental de John Heartfield, Max Burchartz, Hans Leistikow, Umbo, Jan Tschichold, César Domela, Flachsländer, Piet Zwart, Paul Schuitema, Ladislav Sutnar, Mieczyslaw Szczuka, Moses Vorobeichik o Mieczyslaw Berman –“que se dedicó también a la historia del fotomontaje”⁶⁴–, son algunos de los artistas más destacados en este terreno.

⁶² *Ibid.*, p. 201.

⁶³ Willi Baumeister dedica un artículo a la importancia del *collage* y del fotomontaje en el arte moderno titulado “El ritmo como cuerpo temporal”, incluido en la segunda parte de su libro *Lo desconocido en el arte*, que escribe en 1943.

⁶⁴ WESCHER, *op. cit.*, p. 218.

Conclusiones

A través de este recorrido por los principales artistas que practicaron el *collage* durante las primeras décadas del siglo XX, hemos podido comprobar lo complicado que resulta establecer un panorama general. La técnica del *collage* se desarrolló con gran rapidez, de forma prácticamente paralela entre los principales movimientos de vanguardia y las influencias se prolongaron a lo largo del tiempo, como en el caso de los artistas ingleses, que en la década de 1930 aún practicaban el *collage* a la manera de los cubistas y de los futuristas.

Algunos artistas llegaron a resultados semejantes partiendo de diferentes contextos; muchos de ellos se dedicaron al *collage* sólo durante algunos años de su vida, volvieron a él después de largo tiempo haciendo otras cosas o lo utilizaron de forma puntual; la mayoría empezó desarrollando su actividad en una época determinada y cambiando su estilo posteriormente, incluso en varias ocasiones; algunos escritores también incurrieron en el terreno del *collage*, como André Breton o Louis Aragon⁶⁵, etc. La utilización artística de gran diversidad de materiales terminó normalizándose con el tiempo, dando lugar a obras como los *Proun* de El Lissitzky, a medio camino entre la bidimensionalidad de la pintura y la tridimensionalidad de la escultura, o los *assemblages* de topo tipo, por ejemplo.

Podríamos establecer que, en líneas generales, la técnica del *collage* siempre formó parte del ámbito popular, irrumpiendo en el “arte académico” con los primeros *collages* cubistas y que, a partir de ese momento, se convirtió en una técnica de uso común para todos los artistas de vanguardia. La prensa de la época, que consistía una de las principales fuentes del *collage*, así como los “tours” por diferentes ciudades europeas que realizaron futuristas y dadaístas, entre otros, contribuyeron a difundir la técnica del *collage* y a normalizar su estética entre el público general. Las diferentes formas de hacer *collages* se solapan cronológicamente y los artistas entran en contacto influyéndose recíprocamente, aunque cada uno busca su expresión particular dentro de las tendencias dominantes.

⁶⁵ Conviene tener presente el juego del *cadavre exquis*, que practicaron los surrealistas a partir de 1925. Aunque en un principio era un juego literario, pronto empezaron a realizarse dibujos siguiendo el mismo procedimiento, dando como resultado unos “*collages* visuales” a la manera de Max Ernst.

La aparición de unos artistas en lugar de otros en esta –no tan– “breve historia del *collage* hasta 1940”, se debe a que muchas veces las soluciones aportadas por unos y por otros se repiten con mínimas variaciones. También aparecen artistas que no utilizaron el *collage* tanto como otros que no hemos mencionado, pero que por la significación de sus trabajos o por la importancia de su obra en general merecen, al menos, ser nombrados. Además, no hay que perder de vista que no sólo los artistas principales recurrieron al *collage*. Un gran número de artistas menos conocidos, e incluso personas “ajenas” al arte, debido a las propias características del *collage*, llegaron a realizar obras igual de interesantes que las aquí comentadas⁶⁶.

⁶⁶ La cantidad de personas que se dedicaron al *collage* de forma más o menos amateur fue enorme. El siguiente fragmento de Herta Wescher sirve como ejemplo aislado de la calidad de estas creaciones: “El que entre los aficionados había verdaderos artistas del *collage*, nos lo demuestra un cuadro de Hans Hildebrandt, que data del 21 de enero de 1921, según deducimos de un menú pegado en él. Allí vemos anuncios de diversiones de todo tipo, vestidos recortables para muñecos, monedas, un corazón de madera pintado, una cabeza de ángel, etc.” en WESCHER, *op. cit.*, p. 119.

Las novelas *collage* de Max Ernst; trayectoria artística

La etapa pre dada

Max Ernst, que había nacido en Brühl –cerca de Colonia–, ingresa en la Facultad de Letras de la Universidad de Bonn en 1909. Dos pinturas de ese mismo año, ambas tituladas *Paisaje con sol*, muestran una clara influencia de Van Gogh. Además, a Max Ernst le produce una gran impresión la colección de pinturas y esculturas ejecutadas por los internos de un hospital psiquiátrico situado cerca de la ciudad. En Bonn, traba amistad con August Macke –quien formaría parte de *Der Blaue Reiter*–, Franz Henseler, Paul Adolf Seehaus, Karl Otten y el poeta Johannes Theodor Kuhlemann, quienes forman parte del círculo conocido como “La joven Renania”, en cuyas exposiciones participa el propio Max Ernst.

Max Ernst tiene claro que quiere dedicarse a la pintura tras visitar, en 1912, la exposición “Sonderbund” en Colonia, en la que se exponen obras de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Munch, Picasso o Paul Signac, entre otros. Sus obras de esta época son muy eclécticas; en 1912 pinta *Calle de París*, que recuerda a Kirchner y a los futuristas italianos, pero también pinta *Viaducto del ferrocarril en la Comestrasse de Brühl*, que no sólo recuerda a Van Gogh por la pincelada, sino por el motivo. Es entonces cuando conoce, en casa de August Macke, a Apollinaire, que le habla “de los cubistas, del aduanero Rousseau, a quien él y Delaunay prestaban gran atención, de la poesía antigua, de los filósofos libertinos, del simbolismo, de la aviación, de la vida, de la calle”⁶⁷ y en 1913, año en el que expone en el primer “Salón de Otoño” alemán –presentado por la revista *Der Sturm* en Berlín y organizado por Macke y Kandinsky–, realiza pinturas como *Inmortalidad* o *La pareja en la ciudad*, que recuerdan a George Grosz⁶⁸ y a Marc Chagall.

La influencia de Hans Arp se suma, tras conocerse en 1914, a las tantas otras que presenta Max Ernst por ese entonces. Hans Arp coge el último tren hacia París antes del estallido de la Primera Guerra Mundial y, pese a su insistencia, Max Ernst decide quedarse en Alemania, siendo movilizadado por el ejército poco tiempo después. Pinta algunas acuarelas en los momentos de calma y, debido a un traslado a un destino tranquilo por mediación

⁶⁷ WALDBERG, Patrick. *Max Ernst*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. pp. 82-83. en QUINN, Edward (Ed.). *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S. A., 1977. p. 38.

⁶⁸ Max Ernst conoció personalmente a George Grosz en 1916 en la Galería Der Sturm, en Berlín.

de un joven oficial amante del arte tras cometer una negligencia, Max Ernst puede dedicarse a la pintura con mayor constancia, lo que le posibilita exponer en la Galería Sturm de Berlín en 1916. Al año siguiente, Max Ernst publica en *Der Sturm* un artículo titulado “La evolución del color”, dedicado a Chagall, Kandinsky y Delaunay, y pinta obras coloristas como *Batalla de peces* o *Combate de peces*, en las que se aprecia la influencia de los mismos.

Dada

A mediados de 1917, Max Ernst consigue evitar el frente al ser destinado en el servicio cartográfico del ejército. Comienza entonces una relación con Louise Strauss, suplente del director del Museo Wallraf-Richartz de Colonia, con quien se casa en 1918 obteniendo un permiso de 15 días. Un mes más tarde se firma el armisticio.

En 1919, Max Ernst viaja a Múnich, visita a Paul Klee y descubre las publicaciones dada de Zúrich, que, al margen del impacto artístico que le producen, le ofrecen la prueba de que Hans Arp, de quien no tenía noticia desde su separación en 1914, sigue vivo. Al volver a Colonia, Max Ernst retoma el contacto con Hans Arp y se hace amigo de Johannes Theodor Baargeld. Juntos constituirán el principal órgano dada de Colonia.

También descubre un número de la revista italiana *Valori plastici* dedicado a Giorgio de Chirico, que ejerce una profunda impresión en él⁶⁹ como se puede comprobar en la serie de ocho litografías *Fiat modes, pereat ars* o en la pintura *Aquis submersus*, ambas de 1919. Ilustra también, ese mismo año, el poemario *Consolamini* de Johannes Theodor Kuhlemann e inicia su producción de *collages* tras una intensa experiencia provocada por la visión de un catálogo ilustrado en un día lluvioso –anécdota que ya hemos comentado en la página 16 de este trabajo. Patrick Waldberg dice al respecto:

Podemos afirmar que en 1919 Max Ernst, en plena posesión de su propia personalidad y de sus recursos expresivos, ha encontrado ya su camino. Largos años de maduración habían preparado aquella eclosión creadora cuya expresión tomó la forma de *collages*. El desprecio por las disciplinas tradicionales no hubiera podido mostrarse con mayor desenvoltura que la que aparece en esta producción, en la que la parte atribuible a la habilidad manual, al trazo del lápiz, a la “paleta” del artista era reducida a la insignificancia, en la que figuras y objetos representados habían sido

⁶⁹ Antes de que los surrealistas reivindicquen a de Chirico.

tomados tal como eran ya, según el azar de un recorte de un viejo libro o en un catálogo; en la que la invención, la originalidad, el poder de seducción de la obra procedían exclusivamente de la elección de sus elementos, y del orden y la forma en que se hallaban dispuestos.⁷⁰

En 1919, Karl Nierendorf –quien, tras sufrir la aparición de la Virgen María en el espejo de su baño, funda la editorial Kairos Verlag, la revista *Der-Strom* y la Sociedad de las Artes– promueve una exposición de “nuevas tendencias” en el *Kunstverein* de Colonia. Max Ernst y Johannes Baargeld son invitados, pero cuando Karl Nierendorf recibe las obras enviadas por ellos no quiere exponerlas. Interviene entonces Walter Klug, director del *Kunstverein*, que toma la decisión de exponer las obras de Max Ernst y Johannes Baargeld en una sala separada. Los afectados colocan un cartel a la entrada con el siguiente texto:

A PETICIÓN DE LA SOCIEDAD DE LAS ARTES

No existe ningún vínculo entre dada y la Sociedad de las Artes. Dada no tiene nada en común con el amateurismo de dicha sociedad.

Firmado: J. T. Baargeld, Max Ernst.

< ... hacia Dadá – hacia Sociedad de las Artes... >

Irónicamente, la afluencia a la sala donde se exponían las obras de Max Ernst y de Johannes Baargeld era constante, mientras que la sala donde se exponían las obras de la Sociedad de Artistas solía encontrarse vacía.

En 1920, el “Sindicato de Artistas de Colonia” organiza para sus miembros una exposición sin jurado en el Museo de Artes Decorativas, pero esta vez a Max Ernst y a Johannes Baargeld no se les permite exponer, así que alquilan la cervecería Winter, donde realizan una exposición paralela que recibe gran afluencia de público; “nuevas obras iban sustituyendo a las que destruían los indignados visitantes. La policía, tras tomar declaración a los acusados, declara sobreesídas las acusaciones de “superchería”, de “pornografía” y de “escándalo público”. Sin embargo, decide cerrar la exposición. ¿Por qué? Una obra “pornográfica” era empleada como elemento de un *collage* de M. E. [Max Ernst] Se trataba de un grabado de Durero: *Adán y Eva*. Una vez eliminado este grabado

⁷⁰ WALDBERG, Patrick. *Max Ernst*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. p. 133. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 54.

obsceno, la exposición fue abierta nuevamente al público”⁷¹. Max Ernst recibe una carta de su padre en la que “reniega de él porque lo ha deshonrado”.

La repercusión de la exposición en la cervecería Winter llega a Francia y André Breton no tarda en enviarle una carta a Max Ernst en la que le invita a exponer sus *collages* en París. Max Ernst, que había leído *Les champs magnétiques*, acepta encantado. La exposición, a la que Max Ernst no puede acudir en persona, triunfa entre los dadaístas parisinos y Max Ernst se da cuenta de que ahora su lugar se encuentra en la capital francesa, junto a ellos.

Pasa el verano de 1921 en el Tirol junto a Tristan Tzara y Hans Arp, junto a quienes redacta el manifiesto dada *Dada au grand air / Der Sängerkrieg in Tirol [Dada al aire libre / La guerra del cantante en el Tirol]*. André Breton y Simone Kahn, que se encuentran de viaje de novios, se suman al grupo de forma inesperada.

En otoño, Paul Éluard, “que había sido uno de los admiradores más entusiastas de los *collages* de Max Ernst [...] y tenía muchas ganas de conocer a su autor”⁷², visita, junto a su mujer Gala, a Max Ernst en Colonia. Se forja entre ambos una gran amistad⁷³ que fragua en diferentes obras conjuntas, siendo la primera colaboración entre ambos el poemario *Répétitions*, en el que las ilustraciones de Max Ernst –*collages* realizados con anterioridad a la visita de Éluard– fueron elegidas por Paul Éluard para acompañar a sus poemas. Además, Éluard compra a Max Ernst dos obras realizadas ese mismo año, *Œdipus Rex* y *Celebes*, “que, si se quiere, son *collages* pintados [donde] las nociones usuales de lo hermoso o lo feo son arrebatadas por la corriente de una irresistible pesadilla, donde incluso Dadá aparece rebasado”⁷⁴.

Las vacaciones de verano de 1922 también las pasa Max Ernst en el Tirol, esta vez junto a Éluard, Gala, Tzara, Arp y Sophie Taeuber, además de Hanna Josephson y su cortejo. Paul Éluard y Max Ernst aprovechan para realizar conjuntamente *Les malheurs des immortels*: veinte poemas escritos entre ambos, acompañados por veinte *collages* cuyo

⁷¹ ERNST, Max. “Notas para una biografía; palacios acristalados” en ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, p. 37.

⁷² WALDBERG, Patrick. *Max Ernst*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. pp. 172-173. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 80.

⁷³ “Éluard descubrió que tenía múltiples vínculos y afinidades con el pintor de los remolinos surgidos de las grandes profundidades. No se trataba tan sólo de una estima recíproca, sino de un parentesco de carácter, una actitud idéntica ante la vida, sus conflictos y sus alegrías, una simpatía de la inteligencia y del corazón” en (WALDBERG, Patrick. *Max Ernst*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. pp. 172-173. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 80.)

⁷⁴ WALDBERG, Patrick. *Max Ernst*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. p. 166. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 82.

material de partida son novelas por entregas y catálogos técnicos, como sucederá con las tres novelas *collage* de Max Ernst.

Finalmente, Max Ernst se instala en París utilizando el pasaporte de Paul Éluard y Jean Paulhan le procura un documento de estado civil a nombre de Jean Paris. Bajo esta identidad falsa, Max Ernst sobrevive, con la inestimable ayuda de Paul Éluard, que le acoge en su casa⁷⁵, a base de pequeños trabajos. En 1923 se exponen obras de Max Ernst en el Salón de los Independientes que reciben comentarios positivos de Braque, Juan Gris, Marcoussis, Breton, Aragon, Cocteau... Paul Éluard se dirige a Montecarlo, donde apuesta una cantidad de dinero que su padre le había entregado para que ingresara en el banco, gana y se embarca para Tahití. Unas semanas más tarde, Gala recibe un telegrama que pone “Ven con Max”. Max Ernst vende toda su obra en Alemania y pide dinero prestado para reencontrarse con Paul Éluard en Singapur.

En 1924 Paul Éluard y Gala regresan a París, a donde también regresa Max Ernst unos meses después tras pasar por África. A su vuelta se adhiere por completo al *Manifiesto Surrealista*, “en el que aparecían formuladas, mejor de lo que hubiera podido hacer él mismo, sus propias aspiraciones”⁷⁶.

Primeros años surrealistas

Como dice Herta Wescher, “el hecho de que los surrealistas al principio no produzcan obras artísticas, es debido a que su pretensión de movilizar las fuerzas creadoras del inconsciente, haciéndolas plasmarse en nuevas formas de expresión, puede realizarse con más facilidad en el terreno literario que en el artístico. La *écriture automatique*, la escritura espontánea e incontrolada de pensamientos e imágenes encadenados, no puede aplicarse a la pintura sin más”⁷⁷, pues en pintura se produce un *retardo* mayor entre “idea” y “ejecución” que el que se produce con la escritura automática⁷⁸.

⁷⁵ Las pinturas murales –también pinta sobre las puertas– realizadas por Max Ernst en el chalet de Paul y Gala serían redescubiertas en 1967.

⁷⁶ WALDBERG, Patrick. Max Ernst. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. pp. 195-196. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 114.

⁷⁷ WESCHER, *op. cit.*, p. 146.

⁷⁸ Pollock conseguirá trasladar el automatismo a la pintura.

Uno de los métodos que aproximan las artes plásticas a la automatización es el *frottage*, descubierto por Max Ernst en 1925⁷⁹, que consigue que “en el proceso creativo intervengan fuerzas independientes de la modelación consciente”⁸⁰. Mediante la técnica del *frottage*, que consiste en recubrir un objeto o superficie cualquiera con un papel delgado, pasar un lápiz blando por encima –de manera que aparezcan contornos casuales– e interpretar el resultado, completándolo con algunas líneas, Max Ernst realiza ese mismo año una serie de *frottages* que reúne y publica al año siguiente bajo el título de *Historia natural*. Max Ernst dice sobre la técnica del *frottage*:

El procedimiento del *frottage*, al no basarse sino en la intensificación de la excitabilidad de las facultades del espíritu a través de medios técnicos apropiados, excluir toda guía mental consciente (de razón, de gusto o de moral) y reducir al mínimo la participación activa de quien anteriormente era llamado «el autor» de la obra, no tardó en revelarse como el verdadero equivalente de lo que se conocía ya con la denominación de escritura automática.⁸¹

En 1926 se organiza en la Galería Van Leer, en París, la primera gran exposición dedicada a Max Ernst –que propicia el encuentro entre Max Ernst y Raymond Roussel⁸². Se exponen también, en la Galería Jeanne Boucher, los grabados de *Historia natural* y se produce el primer conflicto entre Max Ernst y André Breton, que no ve con buenos ojos que él y Miró ayuden con los figurines y decorados del ballet *Romeo y Julieta*, de Diaghilev, por considerar que proporcionan “armas a los peores partidarios del equívoco moral”⁸³.

Entre 1926 y 1927, Max Ernst consigue transportar el método del *frottage* a la pintura, dando como resultado lo que se conocerá como *grattage*, procedimiento que consiste en pintar una tela con colores claros, disponerla sobre una superficie desigual, y aplicar colores más oscuros –o viceversa– mediante una espátula de albañil de tal modo que las zonas en las que la superficie toca el lienzo mantienen los colores del lienzo, mientras

⁷⁹ Anécdota citada como nota a pie de página en la página 16 del presente trabajo.

⁸⁰ WESCHER, *op. cit.*, p. 147.

⁸¹ ERNST, Max. “Más allá de la pintura; Desde 1925 a la actualidad” en ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, p. 189.

⁸² Raymond Roussel, tras interesarse por el procedimiento seguido por Max Ernst, compra *El ruiseñor chino*. “Max supo más tarde que Raymond Roussel también se servía de un procedimiento que consistía en dislocar un texto cualquiera para extraer de él imágenes que conducían a una creación imprevista debida a combinaciones fónicas [...] Si sustituimos la expresión *combinaciones fonéticas* por *combinaciones ópticas*, nos hallaremos en el terreno del *collage* y el *frottage*.” (ERNST, Max. “Notas para una biografía; El ruiseñor chino” en ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, p. 47)

⁸³ ERNST, Max. “Notas para una biografía; El ruiseñor chino” en ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, p. 47.

que las zonas donde la superficie no toca el lienzo muestran los colores aplicados con posterioridad. Con esta técnica, además de multitud de pinturas, Max Ernst realiza su extensa serie de bosques –lo que no impide que siga realizando obras a la manera tradicional.

En 1927 se organizan una segunda exposición en la Galería Van Leer y una gran exposición en la Galería Swarzenberg de Bruselas. Max Ernst se casa con Marie-Berthe Aurenche⁸⁴, una joven que trabaja como secretaria en una galería de arte en la *rive gauche*, y conoce a Roland Penrose, que junto al teórico Herbert Read, será uno de sus defensores incondicionales.

Las novelas *collage* de Max Ernst; las novelas *collage*

La primera vez que Max Ernst toma grabados antiguos en madera como único material de partida para un *collage* es en 1921, cuando realiza *La préparation de la colle d'os*⁸⁵ para la portada de *Dada au grand air / Der Sängerkrieg in Tirol*. Los *collages* realizados a partir de grabados eran más baratos de reproducir, ofrecían una ilusión óptica más unitaria y podían completarse mediante trazos que resultaban equivalentes a la estructura lineal de los mismos. Precisamente, esta posibilidad de completar algunas zonas en pos de la efectividad de la ilusión óptica es una de las características que Max Ernst tuvo en cuenta a la hora de utilizar xilografías antiguas como fuente para sus tres novelas *collage*. Además, una vez que los *collages* eran impresos, las uniones entre los diferentes elementos se hacían aún mucho menos perceptibles, lo cual indica que para Max Ernst primaba más el resultado final que el procedimiento en sí.

Poco después, Éluard seleccionaría once *collages* de Max Ernst para acompañar los textos de su poemario *Répétitions*: un *collage* para la cubierta, un *collage* sobre pintura en color para el frontispicio y nueve *collages* para los poemas⁸⁶. En el mismo año de la publicación

⁸⁴ Su primer matrimonio con Louise Strauss, con quien tuvo un hijo llamado Jimmy, sólo había durado hasta 1922.

⁸⁵ Bajo el *collage* se sucedían los títulos en alemán, *Die Leimbereitung aus Knochen*, y en francés, *La préparation de la colle d'os*.

⁸⁶ La cubierta indica que las ilustraciones son “*dessins*” en vez de *collages*, lo que podría ser indicativo del interés de Max Ernst por “camuflar” el método en aras de darle importancia a la imagen en sí. Werner Spies dice al respecto: “Durante mucho tiempo, Max Ernst no quiso desprenderse de las láminas originales. Por ese motivo, prácticamente nadie podía hacerse una idea de la génesis de esos trabajos. En la portada del

de *Répétitions*, 1922, se publica *Les malheurs des immortels*, un segundo libro de poemas realizado conjuntamente entre Max Ernst –que esta vez contribuye también en la realización de los textos– y Paul Éluard, con un *collage* para el frontispicio y veinte *collages* que acompañan a los veinte poemas, de modo que cada página impar presenta un *collage* y cada página par presenta un texto.

Antes de la creación de las novelas *collage*, Max Ernst había realizado, utilizando la técnica del *frottage*, su *Histoire naturelle*, publicada en 1926 por Jeanne Bucher –con prólogo de Hans Arp–, en la que, como sucede con las novelas *collage*, parece existir cierto sentido de “secuencia” o de “desarrollo cronológico”, pues “bajo la forma de una cosmogonía, visualiza el surgimiento de un mundo, y lo hace estableciendo una paráfrasis con el relato bíblico de la Creación. Siguiendo en su mayor parte el Génesis, se originan primero el cielo, la tierra y el agua; luego, la luz y las tinieblas; después aparecen plantas, animales terrestres y, tras ellos, peces y aves, y finalmente Eva, que en la creación surrealista de Max Ernst puede ser entendida como símbolo del amor y de la felicidad edénica”⁸⁷.

La “estructura secuencial” es precisamente una de las principales diferencias entre las novelas *collage* y la mayoría de *collages* realizados por Max Ernst durante los años veinte –exceptuando la *Histoire naturelle*, como acabamos de indicar. Juan Antonio Ramírez cree que “mientras que el *collage emblemático* predominó en las producciones de 1922, el *collage narrativo* lo habría hecho a partir de 1929”⁸⁸, fecha de publicación de *La femme 100 têtes*.

El emblema⁸⁹ surgió como género en 1531, con la publicación del *Emblematum liber* de Andrea Alciato en Augsburgo, y alcanzó gran fama a lo largo de la Edad Moderna con libros como la *Iconología* de Cesare Ripa, publicado en Roma en 1593. Los emblemas

pequeño volumen *Répétitions* (1922), el propio artista llamaría *dessins* [dibujos] a las reproducciones realizadas a partir de imágenes recortadas y pegadas. Esto explica que la denominación *collage* en el contexto de la obra de Max Ernst no se pudiera establecer hasta un momento tardío. [...] Encontramos el término *collage* referido por primera vez a los trabajos de Max Ernst en una conferencia que Robert Desnos dedicó a *La femme 100 têtes* en el año 1930” (SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” en ERNST, Max. *Une semaine de bonté; los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009. p. 23)

⁸⁷ PECH, Jürgen. “Enfocar la fantasía; Secuencias de la imaginación, la novela-collage *Une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico” en ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” en ERNST, Max. *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 502.

⁸⁹ Según la definición de la RAE, un emblema es:

1. Jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra.
2. Cosa que es representación simbólica de otra.

suelen estar conformados por tres partes: una figura (*pictura, icon, imago, symbolon*), un título (*inscriptio, titulus, motto, lemma*) y un texto explicativo (*subscriptio, epigramma, declaratio*). “Connatural al emblema era la incongruencia, desde el punto de vista «naturalista», de unos ingredientes figurativos cuya yuxtaposición obedecía sólo a una lógica conceptual que no reparaba en asociar cosas tan heterogéneas como calaveras y laureles levitantes, jerusalenes y babilonias, o una infinidad de elementos de todo tipo”⁹⁰, siendo el *título* y el *texto explicativo* la clave para dar sentido a la aparente incongruencia de la *figura*.

Los primeros *collages* de Max Ernst pueden adscribirse bajo esta “lógica del emblema”, no en vano, en su relato del descubrimiento del *collage*, dice: “Era preciso ahora interpretar, con la ayuda de algunas palabras o frases, los resultados de tales alucinaciones”⁹¹. Los *collages* de época dadaísta de Max Ernst solían incluir unos títulos –frecuentemente en alemán y en francés de forma simultánea, como en *La préparation de la colle d’os*– a medio camino entre lo descriptivo y lo poético. Uwe M. Schneede dice al respecto:

Los títulos de estos collages no constituyen ayuda alguna para descifrar su contenido. En el nivel del lenguaje, operan una deformación de sentido paralela a la deformación pictórica. Están redactados frecuentemente en dos lenguas, y constituyen formulaciones en forma de poema que forma parte integrante del collage, pero no – como ocurre en el caso de Paul Klee – variaciones poéticas sobre el tema pictórico. Como en sus poemas, Max Ernst juega en estos títulos con palabras, nombres, conceptos y asociaciones.⁹²

Como señala U. M. Schneede, pese a compartir semejanzas estructurales con el emblema, los primeros collages de Max Ernst no dan –en apariencia– ninguna clave para descifrar su contenido. Los textos que aparecen en estos *collages* parecen responder a un método semejante al de la conformación de las imágenes, pues, al igual que éstas están compuestas a partir de elementos animales, vegetales, tecnológicos, tribales, mineralógicos, etc., los textos suelen incluir términos científicos –como en *La grande roue orthocromatique qui fait l’amour sur mesure* o en *Démonstrarion hydrométrique á tuer par la température*– que, a todas luces, Max Ernst, ávido lector de la revista *La*

⁹⁰ RAMÍREZ, *loc. cit.*

⁹¹ ERNST, Max. “Notas para una biografía; Un día lluvioso en Colonia” en ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, p. 26.

⁹² SCHNEEDE, Uwe M. *Max Ernst*. Stuttgart: Gert Hadje, 1972. pp. 32-33. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 60.

Nature, entre otras, extraía de las mismas fuentes de las que obtenía los elementos gráficos para realizar sus *collages*.

Por otra parte, Patrick Waldberg señala que:

(...) las palabras, los títulos que acompañan a los collages de Max Ernst, adquieren una importancia que no cede en nada a la de la obra gráfica que comentan, o, mejor dicho, que completan. Así, cada collage se convierte, en cierto modo, en un poema doble en el que la imagen se lee según la naturaleza de los objetos que aparecen y su relación mutua, y la frase o el título sugieren a su vez otras imágenes que en nuestra mente se superponen o se amalgaman con la representada. Cuando el título consiste en una sola palabra, o en una locución simple, algunos collages están acompañados por frases, o por grupos de frases, cuyo conjunto forma un poema.⁹³

Sin embargo, los *collages* emblemáticos no desaparecerán por completo en las novelas *collage*. La primera imagen, a modo de portada, de *La femme 100 têtes* funciona como emblema, pues, como dice Juan Antonio Ramírez, “parece ilustrar conceptualmente el título de la obra, aludiendo a su contenido argumental”⁹⁴ y los dos primeros *collages* de *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, así como el que inicia *Une semaine de bonté*, también parecen responder a la “lógica del emblema”, mientras que los *collages* del interior de las novelas tienen un carácter, fundamentalmente, narrativo. Los *collages* narrativos funcionan de forma similar a las ilustraciones de las novelas-folletín, que, junto a sus correspondientes pies, actúan como “condensadores de la acción” al representar los momentos más importantes de la trama; componen “una segunda estructura, dissociada de la construcción global del libro, y cuya comprensión, en la intención del autor de la novela, se apoya naturalmente sobre el conocimiento del texto total y de su desarrollo diacrónico”⁹⁵, obviando, claro está, el importante detalle de que en las novelas *collage* de Max Ernst esa “construcción global del libro” es prácticamente inaccesible.

Werner Spies diferencia, además, entre *collages sintéticos* y *collages analíticos* en la obra de Max Ernst. Según su explicación, los *collages sintéticos* son aquellos en los que los diferentes elementos están dispuestos sobre una página en blanco en la que, mediante la pluma o el lápiz, son contextualizados por Max Ernst “evocando un vasto paisaje [en el

⁹³ WALDBERG, Patrick. *Max Ernst*. París: Jean-Jacques Pauvert, 1958. pp. 134-136. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 72.

⁹⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” En ERNST, *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 503.

⁹⁵ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 42.

que] las líneas de perspectiva que dirigen la vista hacia la lejanía subrayan la gran distancia que existe en el plano mental entre los diferentes materiales hallados”⁹⁶. Tan sólo unos cuantos *collages* de *Une semaine de bonté*, por ejemplo, son *collages sintéticos*: “dos composiciones sintéticas cierran el primer cuaderno (...) y otras siete se encuentran en el último cuaderno, en el apartado que lleva como título de enlace «L’intérieur de la vue»”⁹⁷. El *collage sintético* es el “procedimiento que Max Ernst utilizó sobre todo al comienzo de su trayectoria, en Colonia, durante su etapa dadaísta”⁹⁸.

Por otra parte, los *collages analíticos* son aquellos en los que los diferentes elementos se añaden sobre una ilustración preexistente que les sirve de marco. Si en su relato del descubrimiento del *collage* Max Ernst decía que “para reproducir [sus] visiones interiores bastaba añadir a las páginas del catálogo algunos colores y un par de líneas a lápiz, rodear los objetos de un paisaje extraño desértico, el cielo, un corte geológico, un suelo con una recta que designe el horizonte...”⁹⁹ –método que se corresponde con los *collages sintéticos*–, en los *collages analíticos* ese “paisaje extraño” viene determinado de antemano. Max Ernst llevó a cabo sus tres novelas *collage*, de manera prácticamente exclusiva, siguiendo el procedimiento del *collage analítico*¹⁰⁰.

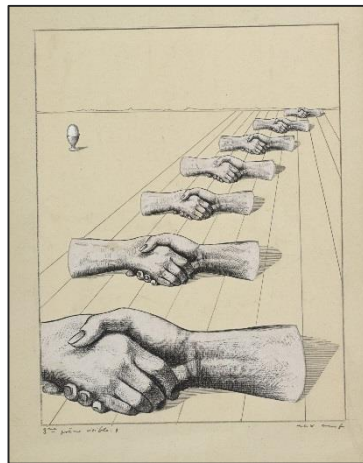


Figura 1: ejemplo de *collage sintético* (lámina 171 de *Une semaine de bonté*).

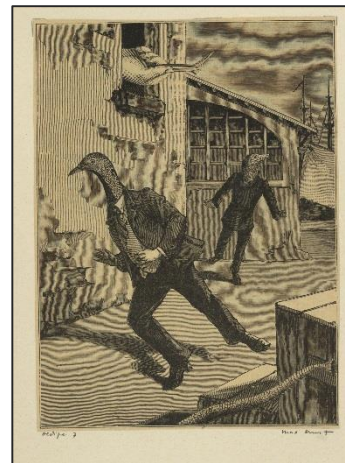


Figura 2: ejemplo de *collage analítico* (lámina 112 de *Une semaine de bonté*).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ WESCHER, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁰ *La préparation de la colle d'os* es uno de los más tempranos ejemplos de *collage analítico* en la obra de Max Ernst.

Sin embargo, pese a todo lo anterior, en las novelas *collage* prima el desconcierto, por eso Werner Spies dice que “la presión hermenéutica a la que es sometido el observador de estas láminas (...) le enreda en intentos de interpretación hasta dejarle sin aliento”¹⁰¹. Quizá por costumbre, el primer impulso del lector que se enfrenta a las novelas *collage* es el de buscar algo de coherencia entre las láminas, pero... ¿tienen las novelas *collages* “argumento” (aunque éste no responda a la narrativa tradicional)?

Antes de analizar cada novela *collage* por separado, es preciso detenernos sobre una última cuestión: la evolución de los géneros de la cultura visual de masas.

La narración a través de imágenes de las novelas *collage* no es una característica novedosa en la historia del arte –aunque sí lo es, en cambio, la realización de esas imágenes mediante el *collage*. Ya desde la Antigüedad existían manifestaciones visuales de carácter más o menos narrativo como las pinturas murales que decoraban las cámaras funerarias de los faraones en el Egipto Antiguo; los códices precolombinos; los relieves griegos y romanos –como la *Columna de Trajano*–; las vidrieras de las iglesias medievales; los manuscritos iluminados; series de cuadros como *La historia de Nastaglio degli Onesti*, de Botticelli –que, en dicha serie, también recurre a la imagen sinóptica¹⁰²–; el Tapiz de Bayeux; *El primer nueva corónica i buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala; o las series de grabados de Goya, sólo por poner algunos de los ejemplos más significativos. Sin embargo, es a finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando aparecen dos medios que revolucionan la narrativa visual: el “comic” y el cine.

La evolución de los comics, con precursores como Rodolphe Töpffer, acabaría desembocando en el surgimiento de los primeros *comic books*, en los que se agrupaban las historietas que hasta entonces habían ido apareciendo como tiras o como páginas sueltas en la prensa. Estos precedentes de las actuales “novelas gráficas” cobraron gran importancia a principios del siglo XX y dieron lugar a una serie de publicaciones conocidas como “novelas en imágenes” [*picture novel*] o “novelas sin palabras” [*wordless book*]. Las *25 images de la passion d'un homme* (1918) y *Mon livre d'heures* (1919), del belga Frans Masereel, son dos de los ejemplos más tempranos. *Schicksal* (1926), del alemán Otto Nückel, *God's man* (1929)¹⁰³, del norteamericano Lynd Ward –

¹⁰¹ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, op. cit., p. 15.

¹⁰² Una imagen sinóptica es aquella en la que se representan simultáneamente diversos momentos de un mismo desarrollo.

¹⁰³ Con respecto a la coincidencia en el año de publicación entre *God's man* y *La femme 100 têtes*, Juan Antonio Ramírez dice que, “aunque es poco probable que [*God's man*] influyera en la primera novela de

quien realizaría cinco novelas en imágenes más durante la década de los treinta y que, al igual que Otto Nüchel, se inspiró en el trabajo de Masereel—, o *He done her wrong* (1930), del también norteamericano Milt Gross, son algunas de las novelas en imágenes más significativas.

Por otra parte, tras la primera exhibición comercial del cinematógrafo de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Salon indien du Grand Café, el cine sufrió un rápido desarrollo que contribuyó, al igual que el comic, a familiarizar a las personas de la época con el “lenguaje visual”; a interpretar secuencias de imágenes en base a una serie de convenciones formales. Tal es así que, aunque Juan Antonio Ramírez diga que el cine sonoro era “más fluido y más lábil que el mudo”¹⁰⁴, los espectadores de la época se habían acostumbrado de tal modo a los códigos del cine mudo que los directores casi podían prescindir por completo de los intertítulos¹⁰⁵. La aparición del cine sonoro unos años antes de la publicación de la primera novela *collage* de Max Ernst, *La femme 100 têtes*, debido a las limitaciones técnicas de la época, supuso, precisamente, un retroceso en cuanto a la fluidez de las imágenes, por eso directores como Charles Chaplin —quien “contaba que *La femme 100 têtes* era el único libro que se había llevado en un viaje alrededor del mundo”¹⁰⁶— siguieron apostando por el cine mudo.

Recordemos, además, a modo de anécdota, que Max Ernst trabajó como actor en varias películas, como en *L'âge d'or* (1930) de Luis Buñuel¹⁰⁷, donde interpreta al cabecilla de un grupo de bandidos, *Dreams that money can buy*¹⁰⁸ (1947) de Hans Richter, o como extra en algunas películas durante la década de 1920.

Max Ernst, no es imposible que éste lo conociera en seguida y se sintiera estimulado para continuar en su propia línea de trabajo” (RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” En ERNST, *Tres novelas ...*, op. cit., p. 503.)

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 503.

¹⁰⁵ Algunos directores, como Friedrich Wilhelm Murnau, así lo preferían. F. W. Murnau dijo —y actuó en consecuencia—: “screen art ought, through its unique properties, to tell a complete story by means of images alone: the ideal film does not need titles” [el cine debería, a través de sus propias características, contar una historia únicamente con imágenes: la película ideal no necesita títulos] en EISNER, Lotte H. *Murnau*. Londres: Martin Secker & Warburg Limited, 1973. p. 85.

¹⁰⁶ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁷ La famosa secuencia inicial de *Un chien andalou* (1928) tiene su precedente en la imagen de cubierta de *Répétitions* (1922), en la que un ojo es atravesado por cordel. Las referencias entre surrealistas eran constantes, así que Max Ernst devolvería la “cita” en la lámina 23 de *La femme 100 têtes*, en la que una mujer con un pecho fuera le abre el párpado a otra mujer mientras acerca una hoja de libro hacia él.

¹⁰⁸ Película producida por Kennet Macpherson y Peggy Guggenheim en la que, además de Max Ernst, colaboraron Alexander Calder, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray y Darius Milhaud.

La femme 100 têtes

La femme 100 têtes, publicada el 20 de diciembre de 1929 por las Éditions du Carrefour de Pierre G. Lévy, con una tirada de 1.003 ejemplares, fue la primera novela *collage* de Max Ernst. Contando con un «Avis au lecteur» de André Breton, además de la imagen de cubierta, *La femme 100 têtes* consta de 146 *collages* y se encuentra dividida en nueve capítulos de extensión variable. Además, cada ilustración va acompañada por un pequeño texto que, aparentemente, describe lo que sucede en la imagen correspondiente.

Al igual que las otras dos novelas *collage*, *La femme 100 têtes* –cuyo título “puede ser interpretado fonéticamente como *La femme cent têtes, sans tête, s’entête* o *sang-tête* [la mujer de cien cabezas, sin cabeza, testaruda o *chupasangre*]”¹⁰⁹– provoca una lucha interna en el lector, quien trata de encontrarle la lógica a una sucesión de imágenes que, pese a lo que parece en un primer momento, presenta “una historia abierta, con muchos flecos sueltos y abundantes digresiones”¹¹⁰, que escapa a una explicación unívoca y totalmente coherente. Sin embargo, Max Ernst, lejos de dedicarse a construir sus *collages* al azar, los realizó «avec acharnement et méthode» [con perseverancia y método], como señaló en su texto “Au-delà de la peinture” en 1936¹¹¹, por eso varios estudiosos se han aventurado a explicar, o al menos a intentarlo, el contenido de las novelas *collage*. Jürgen Pech dice que en *La femme 100 têtes* se establece

una estructura a través de la dialéctica de continuidad y ruptura que responde a una posición teórica del surrealismo: la anulación de las oposiciones. A pesar de lo intrincado de la estructura básica, se pueden establecer temas centrales para cada uno de los nueve capítulos: la visibilidad, los desdoblamientos, el mago y el surrealismo, la actividad y la pasividad, la libertad, el amor, la realidad y la alucinación, la muerte y, como tema final, la vida.¹¹²

No obstante, también reconoce que, aunque existen “motivos gráficos recurrentes y leyendas de imágenes repetidas conectan los *collages* entre sí, sugiriendo el desarrollo de una acción que se apoya adicionalmente sobre el material escénico e ilustrativo

¹⁰⁹ PECH, Jürgen. “Enfocar la fantasía; Secuencias de la imaginación, la novela-collage *Une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” En ERNST, *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 508.

¹¹¹ ERNST, Max. “Más allá de la pintura; Desde 1925 hasta la actualidad” EN QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 191.

¹¹² PECH, Jürgen. “Enfocar la fantasía; Secuencias de la imaginación, la novela-collage *Une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 103.

utilizado”¹¹³, “con la misma frecuencia se interrumpe el carácter narrativo así desarrollado”¹¹⁴, pues algunos motivos desbordan la división en nueve capítulos, apareciendo con profusión a lo largo de toda la novela, pareciendo contradecir la estructura establecida.

Por otra parte, Juan Antonio Ramírez –aclarando que su interpretación sólo es una más, tan probable como otras– propone una explicación de la trama según la cual *La femme 100 têtes* contaría la historia del desarrollo vital de un ser en la que el primer capítulo correspondería a la “inmaculada concepción” del mismo tras una serie de intentos frustrados; el segundo capítulo correspondería al nacimiento y a la infancia; el tercer y cuarto capítulo, los cuales muestran aventuras relacionadas con el sexo y con el amor, corresponderían a la madurez de dicho ser; el capítulo quinto versaría sobre “el vuelo y la ingravidez”; los capítulos sexto y séptimo estarían dedicados a “los naufragios y las tormentas” –entendidos también desde el plano metafórico–; el capítulo octavo presentaría “el más allá”¹¹⁵; y el último capítulo estaría presidido por “el ojo, asimilado al huevo y al útero fecundado”¹¹⁶.

La última lámina de *La femme 100 têtes* es, además, la misma que abre la novela (sin contar con la ilustración de la cubierta), por lo que Max Ernst creó una historia circular en la que, al llegar al final, se vuelve al principio. “El fin es la continuación: Max Ernst construyó un relato interminable jugando con el mito del «eterno retorno»”¹¹⁷, dice Juan Antonio Ramírez.

Sin embargo, aunque es conveniente prestar atención a cualquier tipo de explicación, en última instancia la impresión que provoca esta novela *collage* es tal y como la describe Werner Spies cuando dice que en *La femme 100 têtes* “aparecen escenas que colocan al espectador ante una especie de estado de emergencia interpretativa; querría reconocer una historia continuada; busca similitudes. Pero las láminas están generalmente tan desligadas

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ “El (o la) protagonista parece haber llegado ya más allá de la muerte (hay varias imágenes con calaveras) y en este territorio nos encontramos con fantasmas o almas de seres conocidos: Pasteur, Dante, Julio Verne, Cézanne, o Mata Hari” en RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” en ERNST, Max. *Tres novelas en imágenes*. Barcelona: Atalanta, 2008. p. 507.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 507.

las unas de las otras que no es posible integrarlas dentro de una acción consecutiva”¹¹⁸, lo que también es aplicable para las restantes novelas *collage*.

Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel

Justo un año después de la publicación de *La femme 100 têtes*, las Éditions du Carrefour publicaron el 20 de diciembre de 1930, en una tirada de 1.060 ejemplares, la segunda novela *collage*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, conformada por 79 *collages* con frases narrativas, o diálogos, al pie de cada uno de ellos, además de la ilustración de cubierta.

Juan Antonio Ramírez cree que, aunque los contemporáneos de Max Ernst elogiaron *La femme 100 têtes*, no llegaron a comprenderla del todo, razón que lo habría llevado a “explicitar mucho más la dimensión narrativa (es decir, el argumento novelesco)”¹¹⁹ en *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. Sin embargo, la novela –precedida por un breve texto introductorio que constituye una especie de sinopsis de lo que el lector se va a encontrar a lo largo de la misma–, sigue presentando las mismas dificultades hermenéuticas que *La femme 100 têtes*, pues, como dice Werner Spies,

La segunda publicación, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, se caracteriza, si se compara con *La femme 100 têtes*, por una acentuación de lo que bien podríamos llamar continuidad acausal. Ello deriva del hecho de que el libro presenta el simulacro de la historia a la que se refiere el título. El lector/observador es invitado, así, a proyectar sobre la serie de láminas la expectativa de una acción coherente. Centrándose en los motivos similares, intenta detener la fuerza centrífuga de las imágenes, ordenando la oferta temática, pero su deseo de establecer relaciones entre las diferentes láminas acaba siempre por verse frustrado.¹²⁰

La novela muestra el sueño de Marceline-Marie, que, durante el transcurso del mismo, se despierta varias veces¹²¹ –encontrando cada vez más descolocado su atuendo– para volverse a dormir ipso facto. Marceline-Marie sueña con situaciones eróticas de todo tipo (incesto, masturbación, sexo grupal, etc.), que son aprovechadas por Max Ernst para

¹¹⁸ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” En ERNST, *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 508.

¹²⁰ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 56.

¹²¹ Aunque no está claro si realmente despierta o “despierta dentro del sueño”.

presentar una imagen muy ácida tanto de la institución como de la Iglesia. Juan Antonio Ramírez resume del siguiente modo el argumento de la novela:

La protagonista, una chica de dieciséis años llamada Marceline-Marie (eventualmente desdoblada en dos hermanas), que había sido violada y brutalmente desdentada con una piedra cuando tenía siete años, aspira a la autohumillación. Su deseo de entregarse a Dios le lleva a aceptar con alegría la parte más oscura y sucia del mundo, asumiendo su vida como una masoquista autoinmolación.¹²²

La novela está dividida en cuatro partes: «I. La ténébreuse», «II. La chevelure», «III. Le couteau» y «IV. Le céleste fiancé» [I. La tenebrosa¹²³, II. La cabellera, III. El cuchillo y IV. El novio celestial]. Los capítulos I y IV se contraponen; “la ténébreuse” alude a la oscuridad y “le céleste fiancé” alude a la luz. A su vez, los capítulos intermedios aluden al cabello y al cuchillo, “antagonistas en la acción de la tonsura”¹²⁴; interpretación que iría en relación tanto con el argumento explicado por Max Ernst en el breve prefacio como con el título de la novela, que se puede traducir como: “sueño de una muchacha que quería ser carmelita”. Además, el sueño de la muchacha “tiene lugar en una noche de Viernes Santo, entre la Crucifixión y la Resurrección de Cristo, de esta forma, muerte y vida forman una nueva pareja de opuestos”¹²⁵, lo que recuerda poderosamente a las siguientes palabras de André Breton en el Segundo Manifiesto Surrealista:

Desde el punto de vista intelectual, se trataba, y aún se trata, de comprobar por todos los medios y de dar a conocer a cualquier precio el carácter facticio de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a prevenir toda agitación insólita del hombre dándole siquiera una idea miserable de sus posibilidades y retándole a sustraerse en medida aceptable a la coacción universal. [...] Todo induce a creer que existe un punto determinado del espíritu desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el porvenir, lo comunicable y lo incommunicable, lo de arriba y lo de abajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Ahora bien, en vano se buscaría otro móvil en la actividad surrealista que la esperanza de determinar ese punto. De ahí se desprende claramente lo absurdo que sería atribuirle un significado únicamente

¹²² RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” En ERNST, *Tres novelas...*, *op. cit.*, p. 509.

¹²³ Quizá en relación con la composición de François Couperin.

¹²⁴ PECH, Jürgen. “Enfocar la fantasía; Secuencias de la imaginación, la novela-collage *Une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁵ *Ibíd.*

destrutivo o constructivo: el punto en cuestión será, a *fortiori*, aquel en el que construcción y destrucción no puedan ya ser esgrimidas la una contra la otra.¹²⁶

Por otra parte –tal y como explica Max Ernst en el texto introductorio–, la propia Marceline-Marie se desdobra desde el principio del sueño en dos personas diferentes: Marceline y Marie. Las dos “hermanas” intervienen por separado o como una única persona –lo que realmente son– durante todo el sueño. Precisamente, el conocimiento de que nos encontramos ante un sueño, sirve como “excusa” para aceptar cualquiera de las imágenes que nos presenta *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, pues en los sueños todo es posible. “Al observador le ocurre algo similar a lo que sucede al tratar las ideas e imágenes que suministra el contenido onírico manifiesto”¹²⁷.

Sin embargo, con *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* ocurre algo similar a lo que ocurrió con las primeras películas del cine sonoro, como ya hemos comentado más arriba. Aunque la intención de Max Ernst era explicitar el carácter narrativo, los diálogos que acompañan a los *collages* ralentizan el ritmo de la secuencia visual. *La femme 100 têtes*, donde los textos de acompañamiento son mucho más concisos y descriptivos, es mucho más dinámica. Siguiendo la analogía cinematográfica, podríamos comparar *La femme 100 têtes* con una película muda con intertítulos; *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* con una película de comienzos del cine sonoro; e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* con una película del cine mudo crepuscular como, por ejemplo, *Amanecer* (1927), de F. W. Murnau.

Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux

Une semaine de bonté se publicó entre abril y diciembre de 1934 por las Éditions Jeanne Bucher, que ya habían publicado la *Histoire naturelle* de Max Ernst en 1926. Al contrario que las dos anteriores novelas *collage*, que se publicaron en volúmenes únicos, *Une semaine de bonté* se publicó en forma de fascículos. La idea original de Max Ernst era publicar siete fascículos, uno por cada día de la semana, pero por problemas económicos los últimos tres fascículos acabaron reuniéndose en un solo cuaderno, dando un total de 182 *collages*.

¹²⁶ BRETON, André. «Second Manifeste du Surréalisme», *La Révolution Surréaliste*, núm. 12, París, 15 de diciembre de 1929, p. 14. En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 93.

¹²⁷ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 56.

Cada fascículo estaba encuadernado en un color diferente¹²⁸ y dedicado a un día de la semana, a un *elemento* y a un *ejemplo*, tal y como expongo en siguiente tabla:

	Día	Elemento	Ejemplo
1º cuaderno	Domingo	La boue	Le lion de Belfort
2º cuaderno	Lunes	L'eau	L'eau
3º cuaderno	Martes	Le feu	La cour du dragon
4º cuaderno	Miércoles	Œdipe	Le sang
5º cuaderno	Jueves	Le noir	Le rire du coq / L'île de Pâques
	Viernes	La veu	L'intérieur de la vue (trois poèmes visibles)
	Sábado	Inconnu ¹²⁹	La clé des chants

La fluidez de la narrativa visual de *Une semaine de bonté* se debe a dos razones fundamentales: la ausencia de textos al pie de los grabados y la impresión a doble cara.

La ausencia de textos al pie de los grabados, que puede compararse con la ausencia de intertítulos en algunas de las últimas películas del cine mudo, favorece el dinamismo, pues el lector/observador no tiene que pararse a leer y puede dedicar toda su atención a las imágenes en sí. Los únicos textos que hay en *Une semaine de bonté* son los referentes al color, al elemento y al ejemplo que preceden a cada cuaderno, y tres pequeñas citas antes de los tres poemas visibles.

Por otra parte, mientras que los *collages* de *La femme 100 têtes* y *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* ocupaban únicamente las páginas impares de cada volumen, en *Une semaine de bonté* se imprimieron a doble cara, es decir, que el lector/observador ve simultáneamente dos *collages* enfrentados, uno a la izquierda y otro a la derecha, lo que le invita a establecer relaciones de causalidad.

Además, Jeanne Bucher unificó el tamaño de los *collages* originales, que presentaban dimensiones dispares, lo que incrementó la sensación de continuidad narrativa de modo similar al *montaje transparente*, siguiendo con la analogía cinematográfica. La unidad formal de *Une semaine de bonté*, en la que todos los *collages* son verticales, evita que al

¹²⁸ La utilización de colores recuerda poderosamente al poema *Voyelles*, de Arthur Rimbaud, pudiendo establecer algunas correspondencias entre el color de cada uno de los cuadernos y el contenido temático de los mismos.

¹²⁹ En la edición alemana de 1963, Max Ernst cambió el elemento "Inconnu" por "Die Lust"; Deseo.

lector/observador le llamen la atención detalles como la diferencia de tamaño entre los *collages*, cosa que sí sucedía en las dos novelas *collage* anteriores, en las que se combinaban *collages* verticales con *collages* horizontales.

La repetición de “elementos” en cada una de las láminas de los diferentes cuadernos también ayuda a intensificar la sensación de unidad. En el primer capítulo el elemento visual que se repite es el león; en el segundo, el agua; en el tercero, los dragones y las serpientes; en el cuarto, los pájaros; y en el quinto, los gallos, los *moais*, y las mujeres en suspensión, por poner algunos ejemplos.

A pesar de construir sus novelas *collage* con “perseverancia y método”, a Max Ernst le interesaba que el proceso creativo fuese, en cierto modo, espontáneo, “pues, de entre los rasgos que caracterizan a los procesos semiautomáticos de los que se vale el surrealismo el factor velocidad no es de los menos importantes. La realización veloz, como un relámpago, debe anular la reflexión y conducir al artista o escritor a resultados, sorprendentes, intuitivos”¹³⁰. La aparente dualidad del proceder de Max Ernst, en el que se juntan “perseverancia y método” y “velocidad y automatismo”, no resulta tan paradójica como pudiera parecer, pues, como decía el propio Max Ernst, “un pintor puede saber lo que no quiere. Mas ¡ay de él si quiere saber lo que quiere!”¹³¹.

Max Ernst realizó los *collages* de *Une semaine de bonté* en 1933, mientras pasaba las vacaciones de verano con François Hugo y Maria Ruspoli, duquesa de Gramont, en su palacio de Vigoleno¹³². Se había llevado consigo sus tijeras y una serie de publicaciones como *La Mode Illustrée*; *Le Journal de la Famille*; *Attributs de commerce*; *Mémoires de Monsieur Claude*, de Antoine Claude; y novelas folletín como *Martyre*, de Alphonse d’Ennery; *Mam’zelle Misère*, de Pierre Decourcelles; *Les trois majors*, de Lucien Huard; *La femme du mort*, *La grande Iza*, *Iza Lolotte et compaigne*, de Alexis Bouvier; *Drácula*, de Bram Stoker; *Les damnées de Paris*, de Jules Mary y otros folletines publicados en *Le Petit Journal* o en *L’Ouvrier*; además de un ejemplar de *El paraíso perdido*, de John Milton, ilustrado por Doré, que había encontrado en Milán; publicaciones en las que:

¹³⁰ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 37.

¹³¹ Max Ernst, en el Catálogo de su exposición en la Galería Stangl, Múnich, 1967. En QUINN, Edward (Ed.). *op. cit.*, p. 12.

¹³² “Este lugar, cercano a Piacenza, era visitado también con regularidad por Gabriele D’Annunzio, Arthur Rubinstein, Douglas Fairbanks, Jean Cocteau, Mary Pickford, Elsa Maxwell y Anna Pavlova” en SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 36.

Encontramos escenas de mazmorras, ejecuciones, autopsias, morgues, paseos de sonámbulos, siniestros casos de asesinatos, intrigas dramas pasionales, duelos, imágenes de torturas, interrogatorios, intentos de huida, historias de emparedados y enterrados vivos, subterráneos oscuros, charcos de sangre, ataúdes, narraciones de fantasmas, apariciones de espíritus, sagas familiares de verdugos, maltratos infantiles. De esta manera surgen auténticas compilaciones del horror. Algunas novelas recapitulaban el repertorio completo del espanto. A los lugares comunes de las escenas dramáticas correspondían expresiones faciales codificadas, una fisionomía establecida de la maldad y de lo repulsivo, y la constante repetición de gestos estereotipados. [...] Los detalles que Max Ernst añade no hacen sino potenciar el impacto de esas imágenes. Pocas manipulaciones le bastan para radicalizar el contenido de las representaciones del material de partida.¹³³

Además, aunque los grabados en madera habían formado parte de movimientos de vanguardia como el expresionismo alemán, ya eran algo anacrónico para la época¹³⁴; condición que interesaba especialmente a Max Ernst, que era plenamente consciente de que apostaba “por el uso de una técnica sepultada, verdaderamente desterrada. Pues, en sus *collages*, lo que le importaba era el distanciamiento y la presentación de un modo de ver que se había vuelto ininteligible”¹³⁵.

Estéticamente, de las tres novelas *collage*, *Une semaine de bonté* es la que presenta una mayor unidad estilística. Max Ernst se preocupó de que los grabados que iba a utilizar cumplieran un mínimo de calidad y descartó materiales de los que podía haber extraído cantidad de motivos porque estaba coloreados, eran demasiado grandes o, incluso, porque respetaba la obra original. Compuso cada *collage* con precisión, buscando analogías entre texturas, repitiendo motivos, utilizando como marco ilustraciones de una misma novela durante varios *collages* seguidos –aunque desordenando la secuencia inicial de los mismos–, haciendo múltiples referencias tanto a su propia obra como a obras ajenas, etc.

Pese a que *Une semaine de bonté* muestra algunas diferencias significativas con respecto a las anteriores novelas *collage*, todas están conformadas de forma similar, abordan

¹³³ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁴ Incluso en una fecha tan temprana como 1913, como ejemplifica Werner Spies con la anécdota siguiente: “En 1913, cuando apareció en Leipzig el primer capítulo del *Amerika* de Kafka (...) se utilizó como frontispicio de este volumen un grabado en acero del siglo XIX, una vista del puerto de Nueva York, por consejo de Franz Werfel y sin conocimiento previo de Kafka [que comentaría en una carta a Kurt Wolff:] «Cuando vi la imagen en mi propio libro, me sentí de pronto asustado, pues eso parecía refutar de entrada que yo hubiera representado realmente la más moderna Nueva York». El grabado en madera se había vuelto antimoderno, y establecía distancias respecto a la nueva época” (SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 35.)

¹³⁵ SPIES, Werner. “Los desastres del siglo” En ERNST, *Une semaine...*, *op. cit.*, p. 35.

algunas temáticas comunes y contienen “obsesiones” que se repiten a lo largo de toda la obra de Max Ernst.

Conclusiones

Al principio del presente trabajo nos proponíamos –sin perder de vista que nuestro objetivo principal eran las novelas *collage* de Max Ernst– responder a una serie de preguntas: ¿en qué consiste el *collage*?, ¿cuándo surgió?, ¿cuáles han sido sus principales exponentes?, ¿qué lugar ocupa el *collage* en la obra de Max Ernst?, etc. De todas ellas, sólo queda por precisar qué lugar ocupa el *collage* en la obra de Max Ernst.

Como hemos visto, para Max Ernst lo que define el *collage* no es la técnica, sino ese extrañamiento sistemático de la realidad que se produce al yuxtaponer materiales visuales y mentales diversos; un extrañamiento que está presente a lo largo de toda su obra, independientemente de que haga uso de la técnica del *collage* o no –aunque en una producción que abarca tantos años de vida es normal que se produzcan idas y venidas, épocas de experimentación, etc. Óleos como *Œdipus Rex* (1921) o *Vox angelica* (1943), así como sus esculturas, que realizó utilizando como molde los más diversos materiales, como conchas o botellas de leche, dan fe de que el *collage* es algo más que una técnica en la obra de Max Ernst; es una forma de mirar.

“Ver” siempre fue para Max Ernst algo primordial, por eso, al principio de sus “Notas para una biografía”, dijo: “desde la cuna, he descuidado mis ‘deberes’ para entregarme a las tres fuentes del mal [placer de la vista, placeres de la carne, vanidades de la vida]. Entre ellas predominaban los placeres de la vista. ‘Ver’ era mi primera preocupación [...]. ‘Ver claro’ llegaba a ser una necesidad para mi equilibrio nervioso”¹³⁶. Precisamente, cuando Max Ernst relata su descubrimiento del *collage* en 1919 dice que sus “facultades visionarias” se han acrecentado¹³⁷ y, hablando del *frottage*, habla de “provocadores ópticos” y dice: “esta es la vocación del hombre: liberarse de su ceguera”¹³⁸. Sin embargo, no debemos pasar por alto que, aunque el “ojo físico” interesaba a Max Ernst, esa “vocación del hombre” cobra mayor sentido si pensamos en el “ojo interior”¹³⁹. Para Max Ernst, “ver” significaba “ver distinto”; “ver más allá”. Sus obras son una invitación a liberarse de la ceguera.

¹³⁶ ERNST, Max. “Notas para una biografía” En ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁹ Un elemento fundamental en el surrealismo; recordemos la ilustración de cubierta de *Répétitions*, que muestra un globo ocular atravesado por un cordel, o la célebre escena de apertura de *Un chien andalou*.

Las novelas *collage* ocupan un lugar destacado dentro de la obra de Max Ernst debido a su singularidad. Frente a los *collages* dadaístas, las novelas *collage* presentan una serie de diferencias. Las láminas sueltas dan paso a la creación de estructuras que, a priori, se antojan complejísimas; la “narración” o el “desarrollo temático” sustituyen, en gran medida, a la “lógica del emblema”; el “*collage* analítico” predomina frente al “*collage* sintético”, etc. Max Ernst desarrolló el *collage* durante la década de 1920 de tal modo que Louis Aragon lo considera su “verdadero inventor” en *La peinture au défi* (1930), su texto sobre el nacimiento y la importancia del *collage*¹⁴⁰.

Las novelas *collage* siguen retando al lector/observador aún hoy en día, pues su significado no se ha aclarado –seguramente esa era la intención de su creador. La lista de personas que han intentado arrojar luz sobre el sentido de las novelas *collage* es larga, casi tanto como el número de lectores/observadores. En este trabajo hemos tenido en cuenta, fundamentalmente, las posibles lecturas que proponen Juan Antonio Ramírez, Jürgen Pech y Werner Spies, íntimo amigo de Max Ernst. Lejos de anularse, las diferentes interpretaciones suman. Incluso la lectura en clave alquímica de *Une semaine de bonté* propuesta por M. E. Warlick¹⁴¹ es sumamente interesante. De lo que podemos estar seguros es de que las novelas *collage* son instrumentos destinados a inducir esa liberación de la ceguera, pues, aunque no se comprendan –o precisamente por eso–, la particularidad y el poder de las imágenes que encierran empujan al lector/observador a ir más allá; a cuestionarse el orden establecido.

Volvamos a retomar ahora la pregunta que habíamos dejado sin contestar: ¿qué lugar ocupa el *collage* en la obra de Max Ernst?

La importancia del *collage* en la obra de Max Ernst es importantísima, pues no sólo la recorre prácticamente de principio a fin, sino que desborda la obra en sí y permea en la personalidad del propio Max Ernst hasta tal punto que resulta difícil dilucidar si el *collage* es una consecuencia de su personalidad o si su personalidad fue moldeada de forma decisiva a partir del descubrimiento del *collage*.

De todos es sabido que la noción de identidad implica a todo ser, en todo objeto, en toda idea, la presencia simultánea o sucesiva de una infinidad de contradicciones. Yo tenía (y espero tener) un nido lleno. No trato ni de revelarlas ni

¹⁴⁰ WESCHER, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴¹ WARLICK, M. E. “Max Ernst’s Alchemical Novel: *Une semaine de bonté*”. *Art Journal*. 1987.

de exponerlas en plena luz. El principio de ambigüedad, que constituye la esencia misma de mis *collages*, me proporcionó los medios para hallar soluciones imaginadas, donde todo está permitido y nada es falso.¹⁴²

¹⁴² ERNST, Max. “Entrevistas y declaraciones; Con Robert Lebel” En ERNST, *Escrituras...*, *op. cit.*, p. 357.

Bibliografía

ERNST, Max. *Escrituras*. Traducción española de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal. Barcelona: Ediciones Polígrafa S. A., 1982. ISBN: 84-343-0347-7

ERNST, Max. *Une semaine de bonté; los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009. ISBN: 978-84-9844-150-5

LAUTRÉAMONT. *Los Cantos de Maldoror*. Edición de Manuel Serrat Crespo. 7ª edición. Madrid: Cátedra, 2008. ISBN: 978-84-376-0743-6

QUINN, Edward (Ed.). *Max Ernst*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S. A., 1977. ISBN: 84-34-0253-5

RAMÍREZ, Juan Antonio. “El sueño de los monstruos produce la (sin)razón” en ERNST, Max. *Tres novelas en imágenes*. Barcelona: Atalanta, 2008. ISBN: 978-84-935763-9-4

WESCHER, Herta. *La historia del collage; del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili S. A., 1976. ISBN: 84-252-0657-X