



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**L'autòmat, la fotografia i la crisi del model
de subjectivitat clàssica en el surrealisme.
Claude Cahun i Jindřich Štyrský**

Andrea Serrano Raurell



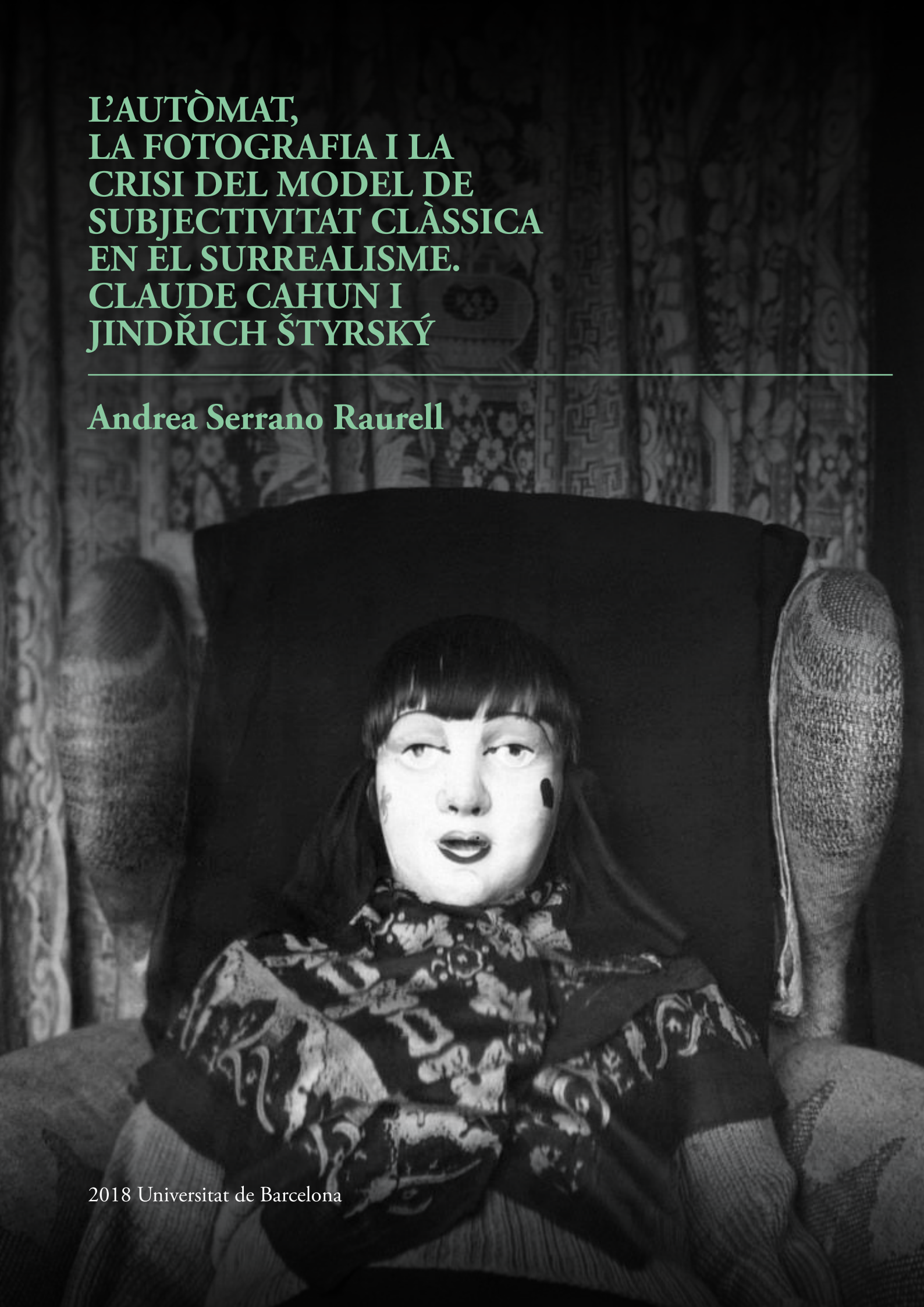
Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

L'AUTÒMAT,
LA FOTOGRAFIA I LA
CRISI DEL MODEL DE
SUBJECTIVITAT CLÀSSICA
EN EL SURREALISME.
CLAUDE CAHUN I
JINDŘICH ŠTYRSKÝ

Andrea Serrano Raurell





UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**L'AUTÒMAT, LA FOTOGRAFIA I
LA CRISI DEL MODEL DE SUBJECTIVITAT
CLÀSSICA EN EL SURREALISME.
CLAUDE CAHUN I JINDŘICH ŠTYRSKÝ**

TESI DOCTORAL

**L'AUTÒMAT, LA FOTOGRAFIA I
LA CRISI DEL MODEL DE SUBJECTIVITAT
CLÀSSICA EN EL SURREALISME.
CLAUDE CAHUN I JINDŘICH ŠTYRSKÝ**

Andrea Serrano Raurell

Directors:

Josep Casals Navas

Lourdes Cirlot Valenzuela (Tutora)

Programa de doctorat: HDK17 Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni

Línia de recerca: Estètica i teoria de l'art

2018



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

ÍNDEX

P. 11 **RESUM**

P. 15 **AGRAÏMENTS**

PRESENTACIÓ GENERAL DE LA INVESTIGACIÓ

P. 19 **Plantejament del tema que és objecte d'estudi de la recerca**

P. 24 **Hipòtesis, objectius i interès de la recerca**

P. 26 **Marc històric i geogràfic de la present investigació**

P. 27 París i Praga. La relació entre el surrealisme txec i el francès

P. 34 **Metodologia**

P. 38 Estructura de la tesi

P. 45 Altres aspectes sobre la metodologia emprada

P. 46 **Estat de la qüestió**

P. 47 Estat de la qüestió dels estudis sobre la figura del maniquí en el surrealisme

P. 52 Estat de la qüestió dels estudis sobre Claude Cahun

P. 60 Estat de la qüestió del estudis sobre Jindřich Štyrský

P. 66 **Marc teòric**

P. 66 Estudis sobre la imatge i la fotografia. La fotografia surrealista

P. 71 Estudis sobre el surrealisme

P. 76 La crisi de la subjectivitat clàssica. El principals referents teòrics

CAPÍTOLS INTRODUCTORIS

1. LA CRISI DE LA SUBJECTIVITAT CLÀSSICA

P. 82 1.1. El subjecte clàssic de Descartes a Fichte

P. 85 1.2. Del Romanticisme a Sigmund Freud: primers exemples de la crisi de la subjectivitat clàssica

P. 103 1.3. La continuïtat de la crisi del subjecte clàssic i la crisi de l'experiència al segle XX.
Nous processos de subjectivació

2. LA FIGURA DEL MANIQUÍ EN EL ROMANTICISME. UNA VISIÓ PANORÀMICA

- P. 117 2.1. Una aproximació al Romanticisme
- P. 120 2.2. Antecedents romàntics del maniquí surrealista. Heinrich von Kleist; E.T.A. Hoffmann; Auguste Villiers de l'Isle-Adam; Prosper Mérimée
- P. 134 2.3. Maniquins, autòmats i robots. La pervivència del Romanticisme al segle XX
- P. 139 2.4. El *Doppelgänger* i l'*Unheimlich* de Sigmund Freud. Del maniquí en el Romanticisme al maniquí en el surrealisme

3. EL SURREALISME COM A ROMANTICISME

- P. 149 3.1. El surrealisme com a crítica al sistema polític, econòmic i social
- P. 153 3.2. El mite, la màgia, la infància i la meravella. Punts de fuga d'una realitat desencantada
- P. 158 3.3. El surrealisme i la política
- P. 163 3.4. La crisi de la subjectivitat clàssica en els surrealistes
- P. 171 3.5. Una aproximació a la filosofia del surrealisme

COS CENTRAL

PART 1. EL MANIQUÍ EN EL SURREALISME

4. LA RELACIÓ ENTRE EL MANIQUÍ I L'ARTISTA

- P. 177 4.1. Del maniquí de taller al maniquí d'aparador
- P. 179 4.2. París. De la capital de la moda a la ciutat dels transeünts, autòmats i maniquins
- P. 192 4.2.1. Els testimonis fotogràfics. Eugène Atget i Brassai
- P. 197 4.2.2. El París dels surrealistes
- P. 204 4.3. Del maniquí d'aparador a l'obra d'art
- P. 208 4.4. L'art d'avantguarda i la figura del maniquí
- P. 211 4.5. Els artistes i les seves nines

5. VISIÓ PANORÀMICA DEL MANIQUÍ SURREALISTA. L'exemple de la *Rue surréaliste* i de les *Puppen* de Hans Bellmer

- P. 219 5.1. L'interès i la fascinació dels surrealistes per la figura del maniquí
- P. 220 5.1.2. L'objecte surrealista, la unió perfecta entre l'art i la realitat
- P. 220 5.1.2.1. La teorització entorn l'objecte surrealista
- P. 229 5.1.2.2. La creixent importància de l'objecte entre els surrealistes
- P. 234 5.1.3. El maniquí, l'objecte preferit dels surrealistes
- P. 244 5.1.3.1. La fotografia surrealista. Testimoni material de la figura del maniquí
- P. 247 5.2. La *Rue surréaliste*
- P. 261 5.3. Les *Puppen* de Hans Bellmer
- P. 261 5.3.1. Aspectes biogràfics i teòrics entorn les *Puppen* de Hans Bellmer
- P. 272 5.3.2. La nina de Hans Bellmer. Imatge-síntoma de la crisi del subjecte clàssic

6. EL MANIQUÍ SURREALISTA COM UN MOTIU REPRESENTATIU DE LA CRISI DE LA SUBJECTIVITAT CLÀSSICA

- P. 291 6.1. Imatges de la fragmentació
- P. 293 6.2. Els cossos de la follia
- P. 304 6.3. La monstrositat com a símptoma
- P. 311 6.4. L'informe, la bellesa convulsiva i la crisi de la representació clàssica del subjecte
- P. 324 6.5. El maniquí com a doble
- P. 324 6.5.1. Els dobles i la mort
- P. 328 6.5.2. El *colossos* i Medusa. Figures de la pèrdua, l'absència i la mort
- P. 330 6.5.2.1. El maniquí surrealista i la fotografia: dos *colossos* de la modernitat
- P. 333 6.5.2.2. El maniquí com a *doppelgänger*. Un ésser ubicat entre la vida i la mort
- P. 338 6.6. El maniquí. Imatge de la deshumanització i la cosificació
- P. 340 6.6.1. L'exemple de Bruno Schulz i Xavier Abril
- P. 348 6.7. El maniquí com a passatge

PART 2. L'EXEMPLE DE CLAUDE CAHUN I DE JINDŘICH ŠTYRSKÝ

7. LA FIGURA DEL MANIQUÍ EN L'OBRA FOTOGRÀFICA DE CLAUDE CAHUN

- P. 357 7.1. Claude Cahun en l'ambient cultural del surrealisme
- P. 367 7.2. La presència del maniquí en l'obra fotogràfica de Claude Cahun
- P. 369 7.2.1. El maniquí com a objecte
- P. 369 7.2.1.1. La importància de l'objecte en l'obra de Claude Cahun
- P. 373 7.2.1.2. Maniquins, nines i petits éssers artificials. Les *poupées* de Claude Cahun
- P. 384 7.2.1.3. El maniquí com un motiu discursiu. Diàlegs entre l'humà i l'inhumà
Alteritat, desdoblament, narcisisme i cosificació
- P. 402 7.2.2. El maniquí com a concepte
- P. 402 7.2.2.1. Claude Cahun. Espectacles de marionetes, nines i maniquins. El teatre
d'avantguarda i la seva experiència a *Le Plateau* de Pierre Albert-Birot
- P. 411 7.2.2.2. El maniquí com a concepte. Disfresses, màscares i transvestiment. La
metamorfosi del cos
- P. 421 7.2.2.3. El maniquí com a concepte. Nous discursos sobre la subjectivitat. El jo
polimòrfic, metamòrfic i ambivalent
- P. 430 7.2.2.3.4. Importància i rebuig al cos: ocultació i fragmentació. La dualitat cos-
ànima
- P. 447 7.2.3. La poètica revolucionària de la figura del maniquí
- P. 458 7.3. Altres aspectes de la crisi de la subjectivitat clàssica en l'obra de Claude Cahun
- P. 458 7.3.1. L'autobiografia. Un projecte autoficcional o la construcció fictícia del jo
- P. 463 7.3.2. La mort de Déu i de l'absolut. Una crisi existencial i de valors

8. LA FIGURA DEL MANIQUÍ EN L'OBRA FOTOGRÀFICA DE JINDŘICH ŠTYRSKÝ

- P. 475 8.1. Jindřich Štyrský. Una existència tràgica marcada per la malaltia i la mort
- P. 479 8.1.1. Jindřich Štyrský i l'avantguarda artística txeca. De l'art de Devětsil al
surrealisme txec
- P. 492 8.1.2. Claude Cahun i Jindřich Štyrský. La proximitat de dues obres geogràficament
allunyades
- P. 496 8.2. La figura del maniquí en l'obra fotogràfica de Jindřich Štyrský

P. 496	8.2.1. Nines, màscares i maniquins. L'univers particular de Jindřich Štyrský
P. 504	8.2.2. L'obra fotogràfica de Jindřich Štyrský (1934-1935)
P. 510	8.2.3. Maniquins, nines i objectes d'ortopèdia. L'ésser artificial, l'habitant silencios dels aparadors
P. 520	8.2.3.1. El maniquí i l'univers oníric de Jindřich Štyrský. La infantesa com a paradís perdut
P. 522	8.2.4. Els maniquins de Jindřich Štyrský. Retrats ambigus de la presència d'una absència. Passatges entre la vida i la mort
P. 542	8.3. El maniquí i la crisi de la representació clàssica del subjecte en l'obra de Jindřich Štyrský
P. 542	8.3.1. Cosificació, alienació i rebuig al cos
P. 557	8.3.2. La figura humana com a fragment

P. 569 **CONCLUSIONS**

P. 585 **ÍNDIX D'IMATGES**

P. 609 **BIBLIOGRAFIA**

RESUM

La present investigació té com a objecte d'estudi la significació de la figura del maniquí en el surrealisme, entesa com a imatge representativa o simptomàtica de la crisi del model de subjectivitat clàssica. Per fer-ho, es pren com a exemple l'obra fotogràfica de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský, en les quals, sigui com a objecte o com a concepte, la figura del maniquí adquireix un lloc destacat. En aquest sentit, per una banda, es reflexiona entorn la caiguda del subjecte substancial i es planteja la possibilitat d'entendre la figura de l'autòmat, el maniquí o la nina com una *image-symptôme* d'un subjecte que ha entrat en crisi; d'una altra, s'aprofundeix en el tractament que té aquesta figura en l'obra fotogràfica de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský. Recorregut que, alhora, ens submergeix en el surrealisme francès i en el surrealisme txec, dos mons aparentment allunyats que, tanmateix, es troben interconnectats.

En els capítols introductoris, que serveixen per ubicar la tesi en el seu marc teòric i contextualitzar l'àmbit d'estudi, a més de definir a què ens referim quan parlem de crisi de la subjectivitat clàssica, es planteja un dels punts de partida de la present investigació, és a dir, la possibilitat d'entendre el surrealisme com una expressió del Romanticisme al segle XX. Al llarg d'aquest recorregut, apareixen així des de l'Olímpia d'E.T.A. Hoffmann a Hadaly de Villiers de l'Isle-Adam, al mateix temps que es fa una aproximació a diferents aspectes que ens ajuden a entendre el surrealisme i el tractament que en aquest té la figura del maniquí. En aquest sentit, es realitza una aproximació als fonaments teòrics del surrealisme, així com a aspectes com el mite, la màgia, la infància o la meravella, que ens porten a parlar, al seu temps, d'un rebuig a un sistema polític, econòmic i social.

A continuació, en els capítols centrals, prestant atenció al maniquí, al mateix temps que viatgem al París dels surrealistes, descobrim algunes de les principals manifestacions en què aquesta figura participà. Així, de la *Rue surréaliste* a les *Puppen* de Hans Bellmer, transitem fins als capítols dedicats a Claude Cahun i Jindřich Štyrský, en els quals, el maniquí, sigui com a objecte o com a concepte, adquireix un rol destacat.

És al llarg d'aquest recorregut, una trama interconnectada d'idees en què cada apartat té la seva raó de ser, que assistim a l'adveniment d'un nou tipus de subjecte. Idea del jo entès com a màscara, que evidencia una realitat contingent, mutable i polimòrfica. Un subjecte entès com a procés, mancat de

tota possibilitat de síntesi, marcat per l'alteritat i l'inconscient. En aquest sentit, tal com digué Claude Cahun, "*je suis autre, un multiple toujours*".

La figura del maniquí surrealista, d'aquesta manera, se'ns presenta com una figura transfronterera, una imatge amb valor de símptoma que es relaciona amb un subjecte construït en gran part fora de si mateix. L'inconscient, l'alteritat o la folia, són alguns dels aspectes que es vinculen amb aquesta inquietant figura. Efigie que, com a *doppelgänger* o com a *tout autre*, sovint es converteix en un motiu discursiu que ens porta a parlar de l'emergència de nous models de subjectivitat. Així doncs, en el diàleg entre l'humà i l'inhumà, en la imprecisió dels límits que separen el subjecte de l'autòmat, el maniquí esdevé una expressió de l'*unheimlich* freudià. Figura que, altrament, se'ns presenta com a passatge. Una imatge de la *poésie moderne*, tal com observava Nezval, que esdevingué un punt de fuga per retrobar la meravella perduda en un món desencantat.

AGRAÏMENTS

Aquest treball és fruit de llargues hores de reflexió i recerca, d'una trajectòria acadèmica, però també vital la qual, sense el suport de tota aquella gent que m'envolta, segurament hagués estat ben diferent. En primer lloc, m'agradaria agrair profundament el suport rebut per part dels directors de tesi, per acompanyar-me i guiar-me al llarg d'aquest camí. A Lourdes Cirlot, per acceptar des d'un primer moment dirigir la tesi i per ajudar-me sempre que ho he necessitat; i a Josep Casals, guia, referent i font d'inspiració constant, pel seu suport incondicional i per fer-me veure, quan tot semblava molt difícil, que no havia d'abandonar. Sense la seva ajuda, avui no escriuria aquestes línies. A tots dos, el més sincer i profund agraïment.

Alhora, també m'agradaria manifestar el meu agraïment a totes aquelles persones que han estat participants d'aquest llarg procés. A tots els treballadors i treballadores dels fons consultats; als companys de la Universitat de Barcelona, en especial a la Marta Piñol, per la seva paciència, ajuda i per tenir sempre resposta davant d'aquells problemes burocràtics que tan sovint m'han atabalat; a la Judit, per la seva ajuda en la traducció de l'*abstract*; i a en Gerard, artífex de la maquetació.

D'altra banda, també voldria agrair a totes aquelles persones que, potser sense saber-ho, han contribuït a fer que aquest treball prengués forma i arribés a la seva fi. A les amistats forjades durant els quatre anys de llicenciatura. A aquelles historiadores de l'art amb qui compartírem il·lusions, sopars i viatges, experiències que, de ben segur, contribuïren a eixamplar el meu amor a l'art. En especial, el meu agraïment a la Berta, l'imprescindible, aquella a qui, tot i la distància, sempre he tingut al meu costat. Als companys de feina, per la seva ajuda, per escoltar-me i donar-me suport quan tant ho necessitava. Per facilitar-me les coses quan semblava tot tan difícil, i per fer-me costat en tot moment. En especial el meu agraïment a la Irene, per l'ajuda logística, l'escolta i l'ànim constant, i a la Marta, per creure sempre en mi, per fer-me sentir que aquest esforç valia la pena. Tanmateix, també vull agrair-ho a les amigues de sempre, aquelles a qui, per l'esforç esmerçat en la investigació al llarg d'aquests últims anys, no he pogut veure tant com m'hagués agradat.

Finalment, m'agradaria manifestar el meu agraïment a la meva família, especialment als meus pares, pel seu suport incondicional, per ser-hi sempre i per ajudar-me quan ho he necessitat. A en Jou i a la

Ira, companys fidels i silenciosos, per acompanyar-me en les llargues hores de soledat i de treball. I en especial, el meu agraïment a l'Albert, que m'ha acompanyat al llarg d'aquest camí, per la seva paciència, ajuda, estima i per la seva generositat infinita. A tots ells, moltes gràcies.

PRESENTACIÓ GENERAL DE LA INVESTIGACIÓ

Plantejament del tema que és objecte d'estudi de la recerca

L'autòmat, la fotografia i la crisi del model de subjectivitat clàssica en el surrealisme. Claude Cahun i Jindřich Štyrský, és el títol que dona nom a la investigació, un viatge que ha transcorregut al llarg de cinc anys i que pren forma en el present treball. En el títol se sintetitzen els principals àmbits o aspectes que s'han estudiat al llarg d'aquesta recerca. D'aquesta manera, observem com el principal objecte d'estudi ha estat la figura de l'autòmat o maniquí en el surrealisme, entenent-la com un motiu representatiu de la crisi de la subjectivitat clàssica. Una recerca que, tal com s'especifica, s'ha realitzat principalment a partir de fotografies, l'únic testimoni material que resta d'unes efigies avui desaparegudes. En aquest sentit, tal com queda detallat, s'ha estudiat l'obra fotogràfica de Claude Cahun (1894-1954) i la de Jindřich Štyrský (1899-1942), en la qual l'autòmat o maniquí, sigui com a concepte o com a objecte, té un paper destacat.

L'origen de la present investigació el trobem en unencontre que tingué lloc quan cursava el Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art a la Universitat de Barcelona. La troballa, concretament, s'esdevingué en la realització d'un treball dirigit per Josep Casals per l'assignatura *El pensament, la imatge i els valors*, una recerca sobre la màscara i la identitat a partir de la qual vaig descobrir l'obra de Claude Cahun. Una figura que, des d'un primer moment, em captivà i es convertí en tota una revelació.

Després d'aquest primer encontre, i en submergir-me en l'univers particular de l'artista, s'observà la presència que té la figura del maniquí en la seva obra fotogràfica, així com la seva particularitat. D'aquesta manera, tot i que en algunes imatges apareixen ninots i altres objectes que reproduïxen artificialment la forma humana, principalment em cridaren l'atenció aquelles fotografies en què l'artista se'ns presenta com un autòmat, emulant la imatge d'un ésser mancat de vida.

Davant d'això, i del caràcter enigmàtic que té en si mateixa la figura del maniquí, em vaig plantejar la possibilitat de fer un estudi sobre aquesta figura. Alhora, després de diferents converses amb els directors de la tesi, es plantejà la possibilitat d'ampliar la recerca a un altre artista, un doble

protagonisme que donaria una visió més àmplia i enriquidora a l'estudi. Fou en aquest moment que aparegué la inquietant i desconeguda figura de Jindřich Štyrský.

De fet, aprofundint una mica més en els estudis sobre la vida i l'obra de Claude Cahun, entre les diferents informacions, em cridà l'atenció alguns dels punts d'encontre amb diferents artistes que establia François Leperlier a l'obra *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose* (1992)¹. Un paràgraf en què de nou, entre els diferents vincles, apareixia aquell nom que fins al moment m'era completament desconegut:

*“Dans la mesure où nous croyons y discerner quelques affinités avec la recherche de Claude Cahun, nous citerons, outre Bellmer, les assemblages de Jindřich Štyrský (la série Sur les aiguilles de nos jours, 1941), de Gherasim Luca (1945), certaines maquettes pour le cinéma d'animation (Starewitch, Jiri Trna, Jan Lenica...), plus récemment, les installations brutales et morbides de Claude Maillard ou encore, les magnifiques rituels de Bernard Faucon”*².

Fou així com s'amplià la recerca al surrealisme txec, un món que en aquell moment desconeixia i que després d'uns anys d'investigació ha resultat ser un gran descobriment. A partir d'aquí, amb la voluntat de conèixer més coses sobre Jindřich Štyrský, vaig iniciar una recerca sobre l'artista, la qual, tot i ser complicada per la manca de treballs sobre Štyrský en el nostre país, va evidenciar com la figura del maniquí també era un dels protagonistes de la seva obra. Concretament, apareixia en les úniques sèries fotogràfiques realitzades per l'artista entre 1934 i 1935, les quals representen una part molt reduïda dins el conjunt d'una producció conformada principalment per pintures i il·lustracions.

Tanmateix, tot i observar que en ambdós artistes la figura del maniquí era un dels protagonistes de les seves fotografies, en un primer moment aquesta se'ns presentava a partir d'enfocaments aparentment molt diferents. Així, mentre que en Claude Cahun, tal com s'ha comentat, destaca el fet que el maniquí se'ns presenta principalment com a concepte, en el cas de Jindřich Štyrský, més pròxim a fotògrafs com Eugène Atget (1857-1927), l'efígie d'un sinistre maniquí irromp de forma inquietant en aparadors de botigues, imatges en què el misteri amara l'espai. Això no obstant, en un primer moment, tot i l'aparent allunyament entre ambdues produccions, ja es va poder veure un element comú que les vinculava: el caràcter *unheimlich* que es desprèn d'allò artificial que sembla prendre vida, així com del vivent que aparentment ha mort.

1 LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Paris: Jean Michel Place, 1992.

2 Ibidem. p.245.

A partir d'aquí, amb la voluntat d'estudiar la figura del maniquí en les seves obres, s'inicià una recerca entorn la importància i el tractament que ha tingut aquest motiu en el surrealisme. Així ho veiem, per exemple, en el protagonisme que tingué a la *Rue surréaliste* o en el fet que esdevingué l'element central del treball d'artistes com Hans Bellmer (1902-1975), el qual fascinà els surrealistes.

Així doncs, amb l'objectiu de descobrir la importància i el tractament de la figura del maniquí en el surrealisme, així com d'aprofundir en el caràcter del moviment, s'inicià un viatge en l'univers surrealista, una profunda immersió destinada a estudiar la figura del maniquí en les seves produccions. D'aquesta manera, indagant en la posició política o en el pensament filosòfic del surrealisme, ha estat possible proposar una nova lectura del maniquí surrealista, no sols vinculant-lo amb el Romanticisme, sinó també amb la crisi de la subjectivitat clàssica i de valors que, tot i que amb orígens molt llunyans, tenia lloc en aquell moment.

Va ser així com es plantejà una de les hipòtesis principals de la present investigació, és a dir, la possibilitat de concebre la figura del maniquí com un motiu representatiu de la crisi de la subjectivitat clàssica. D'aquesta manera, es volgué anar més enllà de les lectures habituals que s'havien realitzat entorn d'aquesta figura, com és la idea del maniquí com a materialització del desig sexual, com a presentització d'allò sinistre o com un element oníric pertorbador del món racional. En aquest sentit s'ha volgut comprendre el maniquí surrealista com una imatge amb valor de símptoma, la qual, mancada d'un significat tancat i inequívoc, se'ns presenta com una xarxa interconnectada de possibilitats i amb una multiplicitat de significats. Una "*image-symptôme*"³ que demana ser interpretada i no desxifrada. Es tracta d'una imatge amb caràcter dialèctic, una "*temporalité du symptôme*" que, al mateix temps que ens ubica en un estat de suspensió, ens porta a qüestionar tot coneixement preestablert. El poder d'aquesta imatge, en què s'esdevé una simultaneïtat contradictòria, és el de la compenetració entre l'objecte i el subjecte. En aquest sentit la figura del maniquí, tal com Didi-Huberman observa en *Gradiva* o en la nimfa, es pot entendre com una imatge en què es reuneix la constitució fugaç del símptoma (moment sobtat que surt del temps) i la constitució fòssil del fetitxe (moment etern en què el temps està bloquejat).

A partir d'aquest plantejament, s'ha estudiat la figura del maniquí en relació amb el profund malestar del període, crisi finisecular que tingué continuïtat al llarg del segle XX. D'aquesta manera, el plantejament de la hipòtesi principal de la recerca s'ha d'entendre en relació amb un període de crisi

3 DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

de fonaments i mancat d'essències absolutes, en el qual la pèrdua d'un significat últim, com és la idea de Déu, desembocà en una important crisi d'identitat. Ens situem doncs, en un fluctuar de múltiples direccions, en un teixit de relacions que suplantaren idees absolutes com la idea de substància. Una inestabilitat en què pren importància la idea d'infància o allò femení, metàfores de la indefinició i de la fluïdesa; imatges d'aquest magma o de la nit que se'ns presenten com un descens a allò indeterminat de l'existència⁴.

La hipòtesi es planteja doncs, en relació amb una època de contrast i de transició que, tal com adverteixen autors com Walter Benjamin (1892-1940) o Josep Casals, es pot entendre com un passatge, el qual, en tant que en ell hi ha implícit la idea de trànsit i de procés indefinit que caracteritza la cosmovisió del període, esdevé una metàfora del context. Ens situem així en una nova temporalitat, un gir en la cultura i el pensament que comportà una nova manera d'entendre el temps i l'espai. Un trencament amb la concepció newtoniana del temps que comportà un espai-temps complex en què s'imbricaven multitud de plans i ressonàncies.

És en aquest malestar que tingueren lloc fenòmens com el de l'empobriment de l'experiència. Tal com adverteixen autors com Max Weber (1864-1920), ens trobem davant d'una societat capitalista modernitzada, burocratitzada i secularitzada, en què s'ha esdevingut una radical dessacralització, i a on el misticisme ha estat suplantat per la tècnica i la ciència. Un abandó de les creences que ha comportat la pèrdua del sentit de l'existència, la indiferència vers els valors, així com una uniformització i una tendència a dirigir tot acte a fins racionals. En paraules weberianes, un procés de racionalització cultural (intel·lectualització) i de devaluació de l'experiència que ens porta a parlar d'un desencantament del món.

Així doncs en aquest període, que tal com definia Antonin Artaud (1896-1948) es pot considerar de descategorització radical, el buit passà a definir les relacions humanes. La societat, sumida en un estat d'avorriment, estava impregnada de la sensació de tedi o *ennui*, així com d'un estat de malenconia i angoixa vital que Benjamin resumí sota el terme *spleen*. Citant textualment Walter Benjamin, aquesta era una època marcada per la desgana vital, el profund neguit o el tedi⁵. Una atmosfera decadent que queda perfectament resumida en un paràgraf de l'article de Josep Casals "Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica" (2014) que diu:

4 Vegeu: CASALS, Josep: *Constelación de pasaje: Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

5 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Traducció de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera i Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. p.134.

“... desde el último tercio del siglo XIX (de Marx a Nietzsche, de Baudelaire a Mallarmé, de Manet a Cézanne) arranca un proceso de pérdida de inocencia que se radicaliza en el siglo XX y que lleva a cuestionar los mitos del racionalismo metafísico y del positivismo pero también los del romanticismo: un descenso de las alturas del idealismo a la superficie contingente. Frente a los mitos de la razón, de la personalidad, de la transparencia intencional o deductivo-causal, emerge una conciencia crítica del lenguaje asociada a la atención a la alteridad, una multipolaridad en interacción (o una pluralidad de texturas entrelazadas, como dice Barthes) en la que la imagen tiene una incidencia nueva asociada a la caída de fundamentos tales como la sustancialidad y la totalidad”⁶.

És a partir d'aquesta crisi d'època, doncs, que es plantejà la hipòtesi principal de la recerca. De fet, en un món ambivalent i complex, on els valors metafísics havien estat qüestionats, el concepte clàssic de subjecte també s'anà transformant, i emergiren nous processos de subjectivació. En aquesta atmosfera la idea d'un jo particular i metafísic, d'un ésser donat, inamovible i estable entès com una identitat immutable, acabà desembocant en un subjecte contingent i accidental, que ja no era centre de tot coneixement.

De fet, això és el que veiem en els surrealistes, els quals, tal com llegim a la definició del surrealisme del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), “treballaren per treure a la llum la consciència profunda de l'home”. Una recerca del funcionament del jo, de la seva identitat, que passa necessàriament per l'altre. Tal com llegim en el mateix *Dictionnaire*, els surrealistes pensaven que el “jo era un altre” (*Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute* (Rimbaud)⁷, que no hi havia jo sense el tu (*Là où il n'y a pas de toi, il n'y a pas de moi*)⁸.

En aquest sentit, el jo, pels surrealistes, s'ha d'entendre com un procés de configuració constant en què l'alteritat juga un paper fonamental. Sent conscients de l'aïllament del subjecte i de la pèrdua de realitat en el jo, observen un subjecte que ja no és amo de la seva pròpia casa, ni centre del coneixement. A partir d'un individu que escapa dels seus propis límits, s'altera la noció de jo com a lloc de veritat. Així ho veiem en l'atenció a l'inconscient o a l'alteritat, mostra d'un subjecte que es configura en gran part fora de si mateix. Alhora, els surrealistes, valoraren aspectes com la follia, imatge de l'alteritat que permet anar més enllà de les constriccions de la racionalitat. Una reflexió

6 CASALS, Josep: “Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica”. A: MIRIZIO, Annalisa: *Fuera del cuadro: Cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión, 2014. p.140.

7 BRETON, André: “Dictionnaire abrégé du surréalisme” (1938). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Paris: Gallimard, 1988-1992. p.818.

8 Ibidem. p.848.

sobre un nou tipus de subjecte que, tal com la mateixa crisi, es pot relacionar amb aquella suscitada a partir de figures transfrontereres com l'autòmat o el maniquí.

De fet, en la present investigació es planteja la possibilitat de concebre la figura de l'autòmat surrealista com una imatge amb valor de símptoma d'aquesta crisi, com també ho foren la prostituta, el *flâneur*, el viatger o l'eremita. D'aquesta manera, es vol entendre la figura del maniquí surrealista en relació amb els somnàmbuls o les figures de cera, personatges presents en el dadaisme i en l'expressionisme que es presentaven com a imatges de la despersonalització i d'una nova subjectivitat basada en la indefinició. El maniquí se situa així en el nivell de figures transfrontereres com l'àngel o l'hermafrodita, habitants del llinar, un espai reversible similar al dels passatges. Tal com diu Josep Casals, aquestes són figures que trenquen nomenclatures, anuncien altres ordres, habiten en zones de passatge entre la vida i la mort, entre el cel i el subsòl⁹.

L'ambivalència, doncs, és una de les característiques d'aquestes figures, les quals també se'ns presenten com a imatges de l'alteritat o habitants del món de la nit. El maniquí, en aquest sentit, es pot comprendre amb uns termes similars als que comprenia Baudelaire la figura de la prostituta, la qual era vista com a flux i cosificació, com una unió insuportable entre la massa i el subjecte. Un caràcter ambivalent implícit en la figura del maniquí que fa que aquest, al mateix temps que se'ns presenta com una metàfora de la cosificació i l'empobriment de l'experiència, esdevingui un possible mitjà per retrobar la meravella perduda i així esdevenir-se un cert reencantament del món. Dos aspectes que es complementen i que hem d'entendre en relació amb una mateixa crisi.

Hipòtesis, objectius i interès de la recerca

Després d'observar els diferents aspectes que han portat a plantejar la hipòtesi principal de la investigació, advertim com la recerca intenta desvelar, mitjançant l'estudi de diferents fonts, fins a quin punt podem comprendre l'autòmat surrealista com a símptoma de la crisi del subjecte clàssic. D'aquesta manera, un dels objectius ha estat entendre el surrealisme en els termes que ho fa Michael Löwy, és a dir, el surrealisme com una expressió d'un Romanticisme encara present al segle XX, visió que ha portat a comprendre'l en relació amb la crisi de la subjectivitat clàssica. En aquest sentit, tal com fa Michael Löwy a *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo* (2000), un dels objectius

9 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje: imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015. p.13.

ha estat trencar amb una visió que es dóna freqüentment del surrealisme, és a dir, el surrealisme reduït a una successió de quadres, escultures o col·leccions de poemes, per tal de comprendre'l, davant de tot, com un cert estat de l'esperit¹⁰.

Alhora, en tant que s'estudia el tractament que té la figura del maniquí en l'obra fotogràfica de Claude Cahun i Jindřich Štyrský, un altre dels objectius principals de la investigació ha estat descobrir aquells punts d'encontre i divergència entre ambdós artistes, així com estudiar el surrealisme des de dos nuclis geogràficament allunyats. Dues realitats, com són el surrealisme txec i el surrealisme parisenc que, tal com observem al llarg de la investigació, es trobaven clarament interconnectats.

L'elecció de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský, alhora, no ha estat aleatòria. Aquesta, a més de ser fruit de diverses troballes, ha estat motivada pel fet que ens trobem davant de dos autors força desconeguts. Aquest és principalment el cas de Jindřich Štyrský, del qual, tal com veurem en fer l'estat de la qüestió, trobem pocs treballs i els que hi ha són de difícil accés al nostre país. Alhora, quant a Claude Cahun, malgrat que al llarg dels últims anys se li han dedicat una gran quantitat d'estudis i exposicions, la major part d'aquests, a diferència del que es planteja en la present investigació, estan focalitzats en aspectes de gènere, biogràfics o bé en l'estudi dels seus escrits. En aquest sentit, un altre dels objectius de la recerca ha estat la voluntat d'aportar nous coneixements en l'estudi de l'obra d'ambdós autors i realitzar un treball sobre aspectes de la seva obra que fins al moment no havien estat estudiats. Una voluntat de reivindicar dues figures en certa manera desconegudes que també veiem en el cas de Bruno Schulz (1892-1942) o Xavier Abril (1905-1990), als quals es dedica un dels apartats.

Pel que fa a Claude Cahun, en aquest sentit, convé destacar que en el present treball, malgrat que el qüestionament dels gèneres és un dels aspectes més destacats de la seva obra, no s'ha incidit en aquest. Així, tot i que aquest qüestionament es desprèn del conjunt del seu treball i s'hi fa referència, s'ha optat per no estudiar amb profunditat qüestions de gènere, ja que tal com es detalla a l'estat de la qüestió, trobem diferents estudis especialitzats centrats en aquest aspecte concret. Així i tot, és important destacar el fet que el qüestionament dels gèneres no deixa de ser un aspecte més de la crisi del subjecte compacte i monolític. De fet, el subjecte que entra en crisi també és el subjecte masculí.

Alhora, l'elecció de Claude Cahun també s'ha d'entendre a partir de la voluntat de trencar amb la visió estandarditzada de la dona surrealista. Així doncs, davant el fet que alguns treballs presenten les

10 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*. Traducció de Conchi Benito, Eugenio Castro i Silvia Guiard. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2006. p.10.

dones surrealistes com a muses o éssers relegats a un paper secundari, l'elecció de Cahun ens permet trencar amb alguns dels mites sobre el surrealisme. De fet Cahun, així com Toyen (1902-1980), la qual pren importància en el capítol de Jindřich Štyrský, ens permeten parlar del paper destacat que tingueren alguns personatges femenins en el si del moviment.

Alhora, ja que el treball s'ubica en una crisi que té continuïtat avui en dia, l'interès de la recerca també rau en el fet que aquesta és de gran actualitat. Així es desprèn del fet que aspectes com la crisi de valors, l'empobriment de l'experiència o el desencantament del món continuen sent vigents en una societat postindustrial marcada per fenòmens com la globalització cultural o les noves tecnologies. Una nova realitat que té un impacte en els nous models de corporeïtat basats en la simbiosi de l'humà, la biotecnologia i la màquina, imatges d'una profunda crisi d'identitat, que evidencia els seus vincles amb la lectura que es realitza de la figura del maniquí en la present investigació.

Marc històric i geogràfic de la present investigació

Cronològicament, el treball se situa a Europa durant el període comprès entre 1914 i 1945, a vegades anomenat Guerra dels Trenta Anys. Es tracta d'un context amb una gran convulsió política i social, prolongació de la crisi cultural esdevinguda a la fi de segle, la qual, tot i ser pensada com una crisi finisecular, és present al llarg de tot el segle XX. Tal com definia Vicens Vives (1910-1960)¹¹, ens situem en la "crisi del segle XX", evidenciada en diferents manifestacions externes com la Primera Guerra Mundial, la Revolució Russa, la subversió social, la revolució intel·lectual i científica, la decadència liberal, l'exacerbació nacionalista o la crisi internacional. De l'auge a la decadència econòmica, dels feliços vint al crac del 29, ens situem així en un context en què el boom econòmic i l'expansió de la societat de masses féu fallida. L'augment de les tensions socials i l'obsolescència del marc polític i ideològic comportaren el desmantellament de les democràcies liberals, suscitant la consolidació dels règims totalitaris. En fenòmens com el replantejament de les relacions entre sexes, els quals feren trontollar les estructures antigament establertes en el codi moral, es formalitzaren les primeres esquerdes que trencaven amb allò tradicional. Així ens ubiquem en un context en què es perdé el valor de qualsevol patró referencial, un moment caracteritzat per una profunda crisi de la civilització occidental i una gran transformació cultural. Un període fonamental que jugà un paper cabdal en la configuració del món actual.

11 VICENS VIVES, Jaume: *Historia general moderna: Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*. Barcelona: Montaner y Simón, 1973.

París i Praga. La relació entre el surrealisme txec i el francès

Pel que fa al marc geogràfic i artístic, la present investigació se situa en el surrealisme del període d'entreguerres (1918-1939) a França i Txecoslovàquia, països on hem de situar l'obra dels dos artistes que a tall d'exemple es presenten en la recerca. Ens trobem així davant la "Praga claustrofòbica de Kafka i el París fugitiu de Baudelaire"¹². Una elecció que no és aleatòria en tant que Praga, ciutat de marionetes, autòmats i elements fàustics, tingué una relació molt especial amb el món parisenc, principal nucli artístic del moviment.

Les relacions entre l'art txec i el francès, tot i que queden clarament exemplificades en el moment que es crea el Grup Surrealista de Txecoslovàquia (1934), és una realitat que trobem amb anterioritat. D'aquesta manera, per entendre la relació París-Praga, ens podem remetre a autors com Guillaume Apollinaire (1880-1918), un dels principals predecessors del surrealisme el qual, essent una bona mostra d'aquestes sinergies, no sols quedà imbuït per l'atmosfera de Praga, sinó que esdevingué un dels autors més influents de l'avantguarda txeca. Així ho veiem en la repercussió que tingueren obres com *Le passant de Prague* (1902) o el poema *Zone* (1912) en grups d'avantguarda com Devětsil. Una influència que, tal com llegim a *Praga màgica* (1973) d'Angelo Maria Ripellino (1923-1978), era advertida per diferents autors com Karel Teige (1900-1951):

*"Apollinaire - afirmó Karel Teige, el prestigioso teórico del poetismo - es para nosotros el símbolo de aquel Espíritu Nuevo, por cuyo triunfo luchamos aún bajo su sombra. Apollinaire es para nosotros el eje de toda la poesía moderna: su obra, la piedra angular a partir de la cual fechamos la nueva era de la moderna creación [...] En París y en Praga - ciudades que viven en sus líricas -, el fulgor de una común primavera, libre y creadora de arte: en todas partes encontramos su rostro y su sonrisa..."*¹³.

Així la "capital màgica de la vella Europa"¹⁴ atreia els parisencs, mentre que els artistes txecs s'emmirallaven en l'avantguarda francesa. Aquesta realitat, de fet, ja era present en diferents artistes del segle XIX, com Václav Brožík (1851-1901), Jaroslav Čermák (1831-1898), Antonín Chittussi (1847-1891), Luděk Marold (1865-1898), Karel Vítězslav Mašek (1865-1927), Viktor Oliva (1861-1928) o Vojtěch Hynais (1854-1925), els quals viatjaren a París on descobriren un nou art i una

12 CASALS, Josep: *Afinidades vienesas: Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003. p.256.

13 RIPELLINO, Angelo Maria: *Praga màgica*. Traducció de Marisol Rodríguez. Barcelona: Seix Barral, 2003. p.461.

14 BRETON, André: "Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista". A: BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*. Traducció d'Andrés Bosch. Barcelona: Labor, 1985. p.52.

nova realitat. Bona mostra d'aquests primers encontres, fou l'impacte que tingué el cubisme en l'art d'avantguarda txec, tal com advertim en artistes com František Kupka (1871-1957).

No obstant això, fou després de la Primera Guerra Mundial que el magnetisme que exercia París entre els diferents artistes anà en augment. Així, artistes txecs com Josef Šíma anaren a viure a París i esdevingueren un pont fonamental entre ambdues ciutats. Un fenomen que trobem en diferents artistes estrangers com Hans Bellmer, Jacques-André Boiffard (1902-1961), Brassai (1899-1984), Éli Lotar (1905-1969), Man Ray (1890-1976), Raoul Ubac (1910-1985), Marcel Duchamp (1887-1968) o Fernand Léger (1881-1955), els quals se sentiren atrets per la capital francesa, que per la seva aurèola de llibertat i esclat cultural havia esdevingut una important cruïlla d'influències.

Les interrelacions París-Praga, però, anaren més enllà d'aquestes estades. L'art parisenc també trobà una plataforma de difusió a partir de les diferents exposicions que tingueren lloc a Txecoslovàquia a la primera dècada del segle XX. Entre aquestes, junt amb l'impacte que tingué una exposició dedicada a Munch (1863-1944) realitzada el 1905, podem destacar la mostra dedicada a Rodin (1840-1917) el 1902; diferents exposicions sobre els impressionistes (1902 i 1907), o la que tingué lloc el 1910, en la qual es mostrà l'art de pintors com Pierre Bonnard (1867-1947), Georges Braque (1882-1963), André Derain (1880-1954), Henri Matisse (1869-1954) o Maurice de Vlaminck (1876-1958). Un conjunt de mostres que tingueren una gran repercussió en els principals grups d'avantguarda txecs: The Eight, Group of Fine Artists o Devětsil¹⁵.

La bona acollida que tingué l'art francès i el fet que molts artistes miraven cap a França, és un fenomen que tingué continuïtat en el període d'entreguerres i durant els anys trenta. Així ho veiem en exposicions com la que tingué lloc al *The Modern Art Bazaar* (1923), o dues grans retrospectives sobre l'art francès que es realitzaren a Praga als anys trenta: *Umělecká beseda exhibition* (1931)¹⁶ a la Municipal House i *Art of Contemporary France* (1931)¹⁷, que tingué lloc a la Galeria Mánes de Praga.

15 Vegeu p.479-492.

16 A la mostra es pogué veure el treball d'artistes com: Jean Arp, Pierre Bonnard, Brancusi (1876-1957), Georges Braque, Giorgio de Chirico, André Derain, Raoul Dufy (1877-1953), Max Ernst, Fernand Léger, Aristides Maillol (1861-1944), André Masson, Henri Matisse, Joan Miró, Francis Picabia (1879-1953), Picasso (1881-1973), Yves Tanguy, Kees van Dongen (1877-1968), Suzanne Valadon (1865-1938), Édouard Vuillard (1868-1940) o Ossip Zadkine (1890-1967).

17 Aquesta fou una mostra petita però important. Entre els diferents artistes que hi exposaren, trobem Georges Braque, André Derain, Picasso, Henri Matisse, Modigliani (1884-1920) o André Masson.

En aquest ambient, doncs, no és estrany que el surrealisme francès acabés impactant en l'art d'avantguarda txec. De fet, tot i una primera actitud reticent, als anys vint alguns artistes com Teige, Štyrský o Toyen, visitaren París i entraren en contacte amb artistes vinculats al moviment. Així ho veiem, per exemple, en l'estada de Teige a París el 1922 el qual, com a representant de Devětsil, entrà en contacte amb artistes com Man Ray; o en l'estada que realitzaren Toyen i Štyrský entre 1925 i 1928, la qual fou fonamental per la creació del grup surrealista txec. L'impacte que tingué París en ambdós artistes, s'adverteix, entre altres coses, en el nou rumb que adquiriren les seves produccions, les quals evolucionaren i prengueren forma en la creació d'un nou estil, l'Artificialisme.

Bona mostra que els llaços entre ambdues ciutats s'estaven intensificant fou l'exposició internacional que tingué lloc a Praga el 1932, titulada *Poesie 1932*. En aquesta, junt amb artistes txecs com Štyrský, Toyen o Šíma, artistes vinculats al món parisenc com són Salvador Dalí (1904-1989), Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987), Jean Arp (1886-1966), Joan Miró (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955) o Giorgio de Chirico (1888-1978), també exposaren les seves obres. D'aquesta manera l'exposició, que esdevingué la mostra d'un surrealisme latent, s'ha d'entendre com un clar testimoni d'uns vincles transfronterers que feia anys que s'estaven gestant. Una relació París-Praga que també s'evidencia en el títol, comprensible tant en txec com en francès.

Així doncs és durant els anys trenta, període previ a la creació del grup surrealista txec (creat el 21 de març de 1934), que les connexions París-Praga es forjaren definitivament. Així es desprèn de l'estada a París de Vítězslav Nezval (1900-1958) i Jindřich Honzl (1894-1953) el 1933, moment en què contactaren amb André Breton (1896-1966) i els surrealistes, i els proposaren un àmbit conjunt d'actuació. La proposta de cooperació fou suggerida per Nezval en una carta que envià a Breton, la qual es publicà el 15 de maig de 1933 a *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Tal com es llegeix en aquesta, allò que portà els txecs a abraçar el surrealisme francès, fou la comprensió compartida del marxisme leninista i del materialisme dialèctic:

“If the materialist dialectic enables both of us not to see any lasting conflict between reality and surreality, content and form, conscious and unconscious, activity and dream, if we both do not see any absolute contradiction between evolution and revolution, invention and tradition, adventure and order, necessity and chance, why should we continue without closer cooperation with surrealism,

which was the first of the world's avant-gardes to discover, in the most classical fashion, the point at which these contradictions can be dialectically unified - the idea of surreality?"¹⁸



Fig.1. Fotografia dels membres del grup surrealista txec i francès feta durant el seu viatge a Mariánské Lázně, 31 de març 1935. D'esquerra a dreta: Toyen, Bohuslav Brouk, Jacqueline Breton, André Breton, Vítězslav Nezval, Vincenc Makovský, Paul Éluard, Karel Teige i Jindřich Štyrský (assegut).

Sigui com sigui, a partir del 1934, moment en què es crea el Grup Surrealista de Txecoslovàquia, l'aliança entre ambdós països quedà establerta formalment. Aquesta no sols es materialitzà en els diferents encontres que tingueren lloc en ambdós països, sinó també en la participació conjunta en diferents exposicions o en les reflexions plasmades en els seus escrits.

N'és un exemple el text d'André Breton *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935), llegit a la conferència que tingué lloc a Mánès el 29 de març de 1935 i que es repetí a Brno el 4 d'abril. En aquesta Breton parla de Praga, la "màgica capital de la vella Europa", com la ciutat que li ha estat menys estrangera de totes les que ha visitat. Fa referència als diferents contactes entre París i Praga, així com a l'interès que han demostrat els artistes txecs pel surrealisme francès. Un paral·lelisme que és comprès a partir dels vincles que uneixen des de fa temps ambdues ciutats:

*"Je sais aussi que, depuis de longues années, je suis en parfaite communion d'idées avec des hommes comme Vítězslav Nezval et Karel Teige, de la confiance et de l'amitié desquels je m'honore"*¹⁹.

Al mateix temps, Breton destaca el treball de Štyrský, Konstantin Biebl (1868-1951), Vincenc Makovský (1900-1966), Bohuslav Brouk (1912-1978), Jindřich Honzl i Jaroslav Ježek (1906-1942),

18 SAYER, Derek: *Prague: Capital of the twentieth century: A surrealist history*. New Jersey: Princeton University Press, 2013. p.25-26.

19 BRETON, André : "Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste" (1935). A: *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1988-1992. p.473.

i considera que el surrealisme pot estar orgullós de gaudir en el seu moment a Praga del mateix desenvolupament que té a París. Destaca així la publicació de diferents textos francesos traduïts al txec (*Nadja* o *Els vasos comunicants*), les diferents conferències celebrades pels surrealistes txecs o la recent fundació de la revista *Surrealismus* (1936).

Junt amb *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* una altra conferència que realitzà en aquest moment Breton a Praga fou *Position politique de l'art d'aujourd'hui* (1935), xerrada organitzada per Levá Fronta que tingué lloc l'1 d'abril; o *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934), conferència organitzada a la Facultat de Filosofia de la Universitat Carles (Praga). Aquestes, que tingueren lloc durant la visita que realitzaren Breton, Jacqueline Breton (1910-1993) i Paul Éluard (1895-1952) a Praga entre el 27 de març i el 10 d'abril de 1935, es compaginaren amb diferents visites als estudis dels principals artistes txecs, amb excursions realitzades als pobles termals de Karlovy Vary i Mariánské Lázně o amb la creació conjunta del primer número del *Bulletin International du Surréalisme* (Mezinárodní bulletin surrealismu, 1935)²⁰.

Tanmateix, uns testimonis materials fonamentals d'aquests encontres els trobem en les obres que Štyrský i Toyen regalaren a Breton i Éluard durant la seva estada. Concretament, Štyrský regalà l'obra *Arrels* (1934) a André Breton i *Sodoma i Gomorra* (1934) i *Home alimentat amb gel* (1934) a Paul Éluard. Els intercanvis, però, foren mutus. Així doncs, posteriorment, Éluard, coneixent l'interès de Štyrský en el Marquès de Sade, li envià un manuscrit de l'autor.



Fig.2. Jindřich Štyrský: *Arrels*, 1934.



Fig.3. Jindřich Štyrský: *Sodoma i Gomorra*, 1934

20 Es tracta de l'inici oficial de la internacionalització del surrealisme. Aquest fou el primer número, publicat en una edició bilingüe (txec i francès) el dia 5 d'abril. El mateix any, al maig, amb motiu de l'Exposició Internacional del Surrealisme que tingué lloc a Tenerife, es publicà el segon número (francès i espanyol) i posteriorment un tercer, que es publicà a Bèlgica el juny de 1935. El quart número de la revista fou publicat el 1936 amb motiu de l'Exposició Internacional del Surrealisme que tingué lloc a Londres.



Fig.4. Jindřich Štyrský: *Home alimentat amb gel*, 1934.

L'impacte que tingué l'estada a Praga pels surrealistes francesos, també s'entreveu en les cartes que aquests enviaren a diferents amics, tal com veiem en la carta que Paul Éluard envià a Gala explicant-li la seva experiència²¹. Similar és el que observem en la carta que Breton escrigué el 14 d'abril de 1935 a Nezval, acabat de tornar de Praga. En aquesta, un Breton entusiasmada, expressa la seva alegria i confessa que l'estada a Praga ha esdevingut una de les memòries més boniques de la seva vida:

“Throughout my time in Prague I was conscious of how fortunate I was, and I did not cease to feel a special gratitude that I had made your acquaintance, to see you close up, and Teige, and Toyen, and Štyrský, and all of our friends”²².

L'entreteiximent de vincles entre els surrealistes txecs i francesos, alhora, s'evidencia en la seva participació conjunta en diferents exposicions o activitats. En són un exemple les exposicions

21 *“Ma belle petite Gala” (...)* *“There are several very good people here: first of all Nezval and Teige – two painters: Štyrský and Toyen- a very curious woman- they make magnificent paintings and collages- a sculptor: Makovský. But although there are not many of them, their radiance and influence are so great that they are obliged constantly to restrain them, discourage them. Their situation in the Communist Party is exceptional. Teige edits the only communist periodical in Czechoslovakia. In every issue there are one or more articles about surrealism. They were at the Writer’s Congress in Moscow and defended surrealism tooth and nail. They are true poets, full of heart and originality... Our photos in the magazines, the laudatory articles in the communist newspapers, the interviews. I believe that for us Prague is the gate to Moscow”.* SAYER, Derek. Op.cit. p.31.

22 BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Prague: Argo, 2007. p.524.

internacionals del surrealisme que tingueren lloc a Santa Cruz de Tenerife (1936), a Londres (1936) o a París (1938). Així com l'exposició que es dugué a terme a la Galerie Jean Charpentier de París *L'Art moderne tchécoslovaque*, el juny de 1937. Alhora el juny de 1935, Nezval, Toyen i Štyrský, junt amb els surrealistes francesos, participaren en el *Congrès International des écrivains pour la défense de la culture*.

Els vincles entre el surrealisme txec i francès foren tan importants, que aquests fins i tot es mantingueren després de la mort d'alguns dels principals integrants del grup. Així ho veiem en el cas de Jindřich Štyrský al qual, després de morir el 1942, se li dedicà una exposició a la Galerie Nina Dausset de París el 1946. Aquesta idea encara és més evident en el cas de Toyen, que el 1947, davant el règim estalinista de Txecoslovàquia, decidí anar a viure definitivament a París, on residí fins a la seva mort el 1980. D'aquesta manera, Breton i Toyen mantingueren un vincle estret fins a la mort de Breton, el 1968.

De fet, les relacions entre ambdós països continuaren fins i tot a partir d'aquest moment. Així ho veiem a l'exposició *The Pleasure Principle* (Princip slasti) que tingué lloc a Praga, Brno i Bratislava el 1968, en el catàleg de la qual trobem l'apartat *The Prague-Paris Surrealist Telephone* (Surrealistický telefon Praha-Paříž), que consistia en una sèrie de preguntes realitzades per la segona generació de surrealistes txecs, les quals eren respostes pels surrealistes francesos. Una interrelació que evidencia com els vincles entre ambdós països encara eren vigents.

No obstant això, un dels testimonis més evidents d'aquesta profunda vinculació entre el surrealisme txec i francès, el veiem en els objectes que Breton deixà al seu pis després de la seva mort. En el seu apartament, ubicat a la rue Fontaine n°24, es trobaren objectes tan destacables com són diferents pintures i fotografies que Štyrský i Toyen li regalaren: un autoretrat de Nezval, un retrat de Toyen o un àlbum fotogràfic amb 83 imatges realitzades a diferents indrets com Château de Pouy a Jégun, Saint-Jean-aux-Bois, Montfort-en-Chalosse, Karlovy Vary, Mariánské Lázně, Praga o Tenerife, on apareixen Breton i Jacqueline junt amb Paul Éluard, Nusch (1906-1946), Nezval, Teige, Štyrský, Toyen o Bohuslav Brouk. Uns materials molt interessants que testimonien el vincle París-Praga, marc geogràfic de la present investigació.

Metodologia

Pel que fa a l'estratègia de la recerca, la investigació ha estat un treball de caràcter interdisciplinari, ja que s'ha estudiat tant l'art, com la literatura i el pensament d'un mateix context. Per fer-ho s'ha utilitzat un mètode integrador de diferents aspectes de la realitat que ha permès dur a terme una investigació panoràmica de caràcter comparatiu, la qual s'ha realitzat a partir de l'estudi de diferents fonts bibliogràfiques, fotogràfiques i literàries. D'aquesta manera, la metodologia interpretativa ha anat d'allò més particular, el maniquí, al més general, com és el context en què s'engendraren aquestes fotografies. Per fer-ho s'ha utilitzat un mètode d'anàlisi inductiu que ha permès extreure noves informacions i conclusions. Una metodologia, que junt amb les reflexions personals, ha servit per reafirmar la principal hipòtesi sobre la qual es crea la recerca.

D'aquesta manera, en primer lloc, amb la voluntat de conèixer tot allò que s'havia dit sobre el tema i realitzar un estat de la qüestió, es va fer un buidatge bibliogràfic de diferents fonts. Entre aquestes, s'estudiaren tots aquells treballs que parlaven sobre la figura del maniquí, i en concret del maniquí surrealista; tots els estudis publicats fins al moment sobre l'obra de Claude Cahun i totes les obres publicades sobre Jindřich Štyrský. Una recerca profunda que es detalla a l'apartat dedicat a l'estat de la qüestió.

En aquest punt, però, és interessant destacar que, si la consulta de fonts sobre el maniquí o sobre l'obra de Claude Cahun no va suposar una recerca especial, si que fou així en el cas de Štyrský i del surrealisme txec, la presència d'estudis sobre el qual és molt escassa al nostre país. Per aquest motiu, davant la manca de fonts bibliogràfiques en els principals fons consultats, es consultà el fons de reserva Enric Bricall de la Biblioteca de l'Escola Universitària de Barcelona de Disseny i Enginyeria ELISAVA, on es pogué trobar la major part de la bibliografia sobre l'avantguarda txeca.

Després de fer aquest primer buidatge bibliogràfic, una vegada delimitat l'estat de la qüestió, es procedí a l'estudi amb profunditat de les fonts primàries, les quals han servit per donar resposta a la hipòtesi principal plantejada. Pel que fa a l'estudi de Claude Cahun i de Jindřich Štyrský, des d'un primer moment es va contemplar la seva obra fotogràfica com la font principal de recerca i reflexió. Tanmateix, a mesura que ha anat avançant la investigació en el cas de l'artista francesa, per la important dialèctica que es crea entre el text i la imatge, també s'ha contemplat l'estudi dels seus escrits. D'aquesta manera, per tal d'estudiar l'obra fotogràfica de Claude Cahun, l'estudi del conjunt dels seus escrits ha estat fonamental, un treball complex per la dificultat que aquests tenen, que ha

estat molt enriquidor. Per fer-ho, s'ha consultat el recopilatori *Écrits*²³, publicat el 2002 per François Leperlier, així com la tesi doctoral de Charlotte Maria *Correspondances de Claude Cahun: la lettre et l'œuvre* (2013)²⁴, en la qual es publiquen i s'estudien fragments de la correspondència de Claude Cahun, textos inèdits fins al moment. D'aquesta manera, tenint en compte que l'estudi dels seus escrits no era l'objectiu principal de la recerca i que la major part d'aquests es troben publicats, no s'ha contemplat la consulta dels originals a les biblioteques on es custodien.

A diferència del que ha passat amb Claude Cahun, en estudiar Jindřich Štyrský, tot i que també té una faceta com a escriptor, aquesta no és tan destacable i no és comparable a la importància que té l'obra escrita de Cahun per la present investigació. Així, tot i que escrigué diferents textos reflexionant sobre la poesia, o també estudis biogràfics sobre Arthur Rimbaud (1854-1891) o el Marquès de Sade (1740-1814), aquests, pel fet d'allunyar-se de la recerca aquí plantejada, no han tingut un pes important en la present investigació. A aquest fet també cal sumar-hi la barrera que suposa l'idioma la qual, així i tot, s'ha pogut superar a partir de diferents traduccions. D'aquesta manera, si en algun moment ha estat important la consulta d'alguna de les seves obres escrites, s'ha pogut accedir a diferents fragments de traduccions, com són els que trobem en el recull fet per Petr Král a *Le surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes, 1934-1968* (1983)²⁵ o els que es reproduïxen en l'obra de Karel Srp i Lenka Bydžovská *Jindřich Štyrský* (2007)²⁶.

D'altra banda, quant a l'estudi de les fotografies, en el cas de Jindřich Štyrský aquest s'ha realitzat a partir de les imatges reproduïdes en les principals monografies publicades fins a dia d'avui. No ha estat una recerca fàcil, ja que aquestes no es troben en cap de les biblioteques ni llibreries del nostre país i, fins i tot, a escala internacional són difícils de trobar i econòmicament poc assequibles. No obstant això, finalment, es pogué adquirir la monografia principal i més actual sobre l'artista, així com el principal recull fotogràfic de la seva obra. D'aquesta manera, mentre que la monografia de Karel Srp i Lenka Bydžovská *Jindřich Štyrský* (2007) s'aconseguí en una llibreria de la República Txeca, l'obra de Fototorst de Karel Srp *Jindřich Štyrský* (2001)²⁷, exhaurida i descatalogada, es localitzà després de temps de recerca en una llibreria de segona mà dels Estats Units. Així fou possible superar

23 CAHUN, Claude: *Écrits*. Édition présentée et établie par François Leperlier. Paris: Jean-Michel Place, 2002.

24 MARIA, Charlotte: *Correspondances de Claude Cahun: la lettre et l'œuvre*. (Tesi doctoral). Université de Caen-Basse Normandie, 2013. Disponible a: <http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Charlotte-Maria-These-2016-partie1.pdf>

25 KRÁL, Petr: *Le surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes 1934-1968*. Traducció de Petr Král. Paris: Gallimard, 1983.

26 BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. *Jindřich Štyrský*. Op.cit.

27 SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Praha: Fototorst, 2001.

un obstacle important, el qual, en un primer moment, va fer que fins i tot es plantegés la reorganització de la recerca, relegant l'artista txec a un segon nivell. Reorganització que, tal com es desprèn del present estudi, finalment no ha estat necessària.

En el cas de Calude Cahun, la situació ha estat ben diferent. La seva obra fotogràfica, a més de poder-la consultar a partir de les principals publicacions sobre l'artista, de fàcil accés en el nostre país, s'ha estudiat principalment a partir del catàleg raonat digitalitzat a <https://www.navigart.fr/nantes-cahun>, en el qual es pot consultar el conjunt de la seva obra fotogràfica. Es tracta d'un fons en què trobem fotografies de tots els períodes, obres distribuïdes en més de 47 col·leccions diferents d'arreu del món, d'entre les quals destaquen per importància el Jersey Heritage de l'illa de Jersey o el Musée d'Arts de Nantes. La possibilitat d'accedir a aquest fons, una recomanació de Claire Lebossé (conservadora del patrimoni de les col·leccions d'art modern del Musée d'Arts de Nantes), va fer que el que es plantejava en un primer moment, consultar físicament el fons de les principals col·leccions on es trobava la seva obra, no fos necessari. Per aquest motiu, tenint en compte que aquesta ha estat una recerca que s'ha compaginat amb una activitat laboral a temps complet, es decidí destinar aquestes hores a la recerca i a la investigació, i no pas a una estada l'objectiu de la qual també era assumible a partir d'aquesta iniciativa. Un fons digitalitzat que fins i tot permetia tenir accés a un nombre major d'imatges que al que s'hagués pogut tenir en un hipotètic desplaçament.

Pel que fa a les estades, en el cas de Jindřich Štyrský, tot i no ser estrictament necessari, sí que es realitzà una breu estada a Praga durant el primer any d'investigació, l'estiu del 2013, la qual serví per establir un primer contacte amb la ciutat, l'avantguarda txeca i la figura de Jindřich Štyrský.

Alhora, quan parlem de fonts primàries, és fonamental destacar el paper que ha jugat la consulta de diferents publicacions surrealistes, així com de la totalitat d'escrits i manifestos del grup. La consulta d'aquests documents ha permès una completa immersió en l'univers surrealista, la qual al seu temps, ha possibilitat realitzar una lectura acurada sobre la figura del maniquí. Entre les diferents fonts primàries sobre el surrealisme, cal destacar el fet que s'han consultat les principals revistes i publicacions del grup, ja que en aquestes, en tant que s'hi exposen totes les seves idees, són fonamentals per entendre el moviment.

Entre les diferents revistes consultades trobem *La Révolution surréaliste* (1924-1929), revista que succeí a la revista sobre art i crítica cultural *Littérature* (1919-1924), fundada per Philippe Soupault (1897-1990), Louis Aragon (1897-1982) i Breton. *La Révolution surréaliste* ha estat una font

fonamental en tant que aquesta es convertí en un espai on es definí i unificà el moviment durant els primers anys de la seva creació. Així doncs, en una revista en què són molt importants les imatges, apareixen els principals temes del surrealisme, com són l'amor, el somni o el meravellós.

Alhora, també s'han consultat els diferents números de *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), una revista més polititzada en la qual s'evidencia la ideologia que tenia el grup quan estava plenament vinculat amb el Partit Comunista. Per aquest motiu ens trobem amb una publicació que, a diferència de l'anterior, és més convencional en els aspectes formals. Aquest canvi estilístic, sobretot pel que fa a la poca quantitat d'imatges, també s'ha d'entendre en relació amb la situació política i econòmica esdevinguda després del crac de 1929. La consulta d'aquesta revista, tal com passava amb l'anterior, ha estat molt important perquè en ella es combinen els temes propis del surrealisme, com són la poesia, la sexualitat, els somnis o l'inconscient, amb articles d'un fort contingut social i polític.

Al mateix temps, també s'ha consultat la revista *Minotaure* (1933-1939) la qual, encara que no sigui una revista pròpiament surrealista com les altres en tant que mai va estar dirigida pels surrealistes, tingué un paper fonamental en la difusió del surrealisme i en la seva expansió. De fet, tot i que el seu director era Albert Skira, André Breton hi jugà un paper prominent. En aquest cas ens trobem davant d'una revista de clara vocació artística, allunyada d'aspectes polítics, que per la seva gran qualitat, es pot entendre com una revista de luxe.

Junt amb la consulta d'aquestes revistes, que pels seus vincles hem de relacionar directament amb André Breton, també s'ha consultat la revista *Documents* (1929-1934), dirigida per Georges Bataille (1897-1962), la qual ha estat accessible a partir del fons digitalitzat Gallica de la Bibliothèque Nationale de France. Aquesta, malgrat que suposà un desafiament directe al surrealisme d'André Breton, s'ha tingut en compte per l'interès dels seus continguts i per la importància que pren Bataille en la present investigació. La seva consulta, alhora, ha permès donar una visió més àmplia del surrealisme, anant més enllà de l'estil artístic proposat per Breton.

Mentre que per tenir accés a la revista *Documents* s'ha emprat el fons digitalitzat de la Bibliothèque Nationale de France, les altres publicacions s'han pogut consultar en diferents fons del nostre país. Així doncs, s'han trobat exemplars a la Biblioteca de la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona, a la Biblioteca d'Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona i a la Biblioteca del Museu Picasso de Barcelona.

Alhora, junt amb les diferents publicacions vinculades al surrealisme, també ha estat clau la consulta dels principals textos i manifestos del moviment, la major part dels quals foren escrits pel seu líder André Breton. Aquests, per exemple, es troben recopilats en obres com són els dos volums *Œuvres complètes*²⁸ editats entre 1988 i 1992 per Gallimard o a *Antología (1913-1966)* (1977)²⁹, publicada el 1977 per l'editorial Siglo XXI.

Estructura de la tesi

El present treball d'investigació s'ha estructurat a partir d'una organització profundament meditada, que ha tingut com a objectiu donar una estructura comprensible i ordenada a una recerca interdisciplinària i complexa que ha tocat diferents àmbits.

A mesura que es va avançant, capítol a capítol, la sensació és la d'anar obrint diferents caixes, una dins de l'altra, les quals, com més ens acostem al nucli de la investigació, ens revelen noves informacions. Així doncs, la imatge metafòrica que exemplificaria l'organització formal del treball seria la de la nina russa, és a dir, el fet que a mesura que avancem transitem i descobrim noves facetes o aspectes d'una mateixa temàtica, que són cada vegada més concretes i particulars.

L'estructura del treball se'ns presenta així com un teixit interconnectat en el qual, de sobte, emergeixen algunes falles que ens remetent a un capítol anterior o fins i tot a aquells que estan per venir. El seu no és un recorregut lineal i cronològic, sinó que se'ns presenta com un organisme polimorf i dinàmic, un teixit ben travat en què tots els fils tenen una raó de ser i es troben interrelacionats.

Aquesta estructura s'evidencia si observem l'índex de la investigació, conformat per dos blocs temàtics que es troben interconnectats. Així, d'una banda tenim els capítols introductoris, i de l'altra el nucli central del treball, el qual està dividit en un bloc dedicat a la figura del maniquí surrealista en general, i en un altre en què s'estudia de forma particular la figura del maniquí en l'obra de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský.

Els diferents capítols introductoris tenen la finalitat d'ubicar la recerca en el seu marc teòric i contextualitzar l'àmbit d'estudi. El primer d'aquests és el dedicat a la crisi de la subjectivitat clàssica

28 BRETON, André: *Œuvres complètes*. Vol I i II. Paris: Gallimard, 1988-1992.

29 BRETON, André: *Antología (1913-1966)*. Traducció de Tomás Segovi. México D.F.: Siglo XXI, 1977.

el qual, en els termes en què es planteja, serveix de marc teòric de la investigació. Aquest és fonamental pel treball, ja que en ell s'ha volgut explicar a què ens referim quan, al llarg de la investigació, parlem de la crisi de la subjectivitat clàssica. Essent segurament un dels capítols més ambiciosos del treball, aquesta ha resultat una tasca difícil per la complexitat del tema tractat, que podria ser perfectament un estudi en si mateix. Per aquest motiu, tenint en compte que és un capítol introductori i que altres autors com Josep Casals ja estudien aquest tema en les seves obres³⁰, no s'ha volgut fer un estudi exhaustiu i des d'un primer moment es varen escollir uns autors determinats a partir dels quals fos possible establir un recorregut en què aquesta crisi es fes palesa. L'elecció, realitzada amb l'assessorament dels directors de la tesi, respongué a la importància que tenen els treballs d'aquests autors per la present investigació, tal com mostra el fet que la major part d'ells apareixen en més d'un apartat. D'aquesta manera, partint de la premissa que l'objectiu no era incloure tots els autors que han reflexionat sobre aquesta crisi, sinó els més importants per la present recerca, entre els autors seleccionats trobem Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Sigmund Freud (1856-1939), Walter Benjamin (1892-1940), Theodor Adorno (1903-1969), Michel Foucault (1926-1984) o Gilles Deleuze (1925-1995), en l'obra dels quals s'evidencia aquesta crisi.

A continuació, en relació amb aquesta crisi, trobem un capítol introductori en què es parla de la figura del maniquí en el Romanticisme, un clar precedent de totes aquelles figures de cera i autòmats que trobarem en el surrealisme. En aquest, fent una aproximació al Romanticisme, es mencionen alguns dels seus autòmats més cèlebres, com són aquells que apareixen en l'obra de Heinrich von Kleist (1777-1811); E.T.A. Hoffmann (1776-1822); Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) o Prosper Mérimée (1803-1870), en els quals ja trobem ingredients com són el *doppelgänger* i l'*unheimlich* freudià, aspectes fonamentals per comprendre la figura del maniquí en el surrealisme.

En relació amb aquest, trobem l'últim dels capítols introductoris, en el qual es planteja la possibilitat d'entendre el surrealisme com a Romanticisme, visió que ens permet comprendre el maniquí en els termes en que es fa al llarg de la recerca. D'aquesta manera, entenent el surrealisme com una expressió del Romanticisme en el segle XX, es parteix de la visió que té Michael Löwy del surrealisme, tal com veiem en obres com *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo* (L'Étoile du matin: Surréalisme et marxisme, 2000)³¹ o en algun apartat de l'obra que realitzà junt amb Robert Sayre *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad* (Révolte

30 Vegeu p.76-78.

31 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*. Traducció de Conchi Benito, Eugenio Castro i Silvia Guiard. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2006.

et mélancolie: Le romantisme à contre-courant de la modernité, 1992)³². De fet, tal com observen Michael Löwy i Robert Sayre “*de todos los movimientos de vanguardia del siglo XX, el surrealismo es sin duda el que llevó a su más alta expresión la aspiración romántica de reencantar el mundo*”³³. Així, tal com diu Löwy, s’entén el surrealisme, no com una escola literària o un grup d’artistes, sinó com un autèntic moviment de rebel·lió de l’esperit:

*“El surrealismo no es, no ha sido ni será jamás una escuela literaria o un grupo de artistas, sino un auténtico movimiento de rebelión del espíritu y una tentativa eminentemente subversiva de reencantamiento del mundo, es decir, una tentativa de reestablecer en el corazón de la vida humana los momentos encantados borrados por la civilización burguesa: la poesía, la pasión, el amor loco, la imaginación, la magia, el mito, lo maravilloso, el sueño, la rebelión, la utopía. O si se prefiere, una protesta contra la racionalidad estrecha, el espíritu mercantil, la lógica mezquina, el realismo chato de nuestra sociedad capitalista/industrial y la aspiración utópica y revolucionaria de cambiar la vida. Es una aventura a la vez intelectual y pasional, política y mágica, poética y onírica, que se inició en 1924 pero que está lejos de haber dicho su última palabra”*³⁴.

Amb aquesta voluntat, entre els diferents aspectes tractats, trobem la idea del surrealisme com una crítica al sistema polític, econòmic i social; la importància del mite, la màgia, la infància o la meravella; el caràcter polític del surrealisme; o la crisi de la subjectivitat clàssica i la filosofia del surrealisme. Uns aspectes que s’han pogut delimitar, entre altres, a partir de l’estudi de les diferents fonts primàries del surrealisme ja esmentades.

Aquest, tot i ser un capítol introductor i una simple aproximació, és un apartat necessari per al desenvolupament dels capítols posteriors, ja que en ell es determinen algunes de les premisses que ens permetran entendre la figura del maniquí com una imatge amb valor de símptoma de la crisi de la subjectivitat clàssica. Tanmateix, pel fet que és sols un capítol introductor i que vol servir com a marc de la present investigació, cal tenir en compte que els diferents aspectes s’han tractat d’una manera global, ja que un estudi amb profunditat de cada un d’ells, suposaria un treball en si mateix, i no és l’objectiu de la present recerca. De fet, en aspectes com és la filosofia del surrealisme, ja trobem altres estudis especialitzats³⁵.

32 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Traducció de Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

33 Ibidem. p.117.

34 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.9.

35 Entre aquests podem mencionar: ALQUIÉ, Ferdinand: *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955;

Després d'aquests capítols introductoris, que són fonamentals per entendre el nucli central de la investigació, ens trobem amb el cos principal d'aquesta, el qual es divideix en dos blocs. En el primer d'aquests tenim tres capítols dedicats a la figura del maniquí surrealista, en els quals es plasma tota la reflexió que servirà per afirmar o bé rebutjar la hipòtesi principal de la recerca. És en aquest sentit que trobem un primer capítol dedicat a la relació entre el maniquí i l'artista, que es planteja com una visió panoràmica que permet ubicar la figura del maniquí en relació amb la vinculació maniquí-artista esdevinguda al llarg del temps. D'aquesta manera, avançant del maniquí de taller o el maniquí d'aparador al maniquí com a obra d'art, es destaca la importància que ha tingut aquest en diferents artistes els quals, d'alguna manera o altra, es poden relacionar amb el surrealisme. Aquest, doncs, a diferència de treballs concrets sobre el tema³⁶, és tan sols una aproximació que té com a objectiu relacionar l'afecció dels surrealistes per la figura del maniquí amb l'interès que aquest ha despertat al llarg de la història, tal com mostren alguns moviments d'avantguarda³⁷.

A continuació, trobem un capítol dedicat íntegrament al maniquí surrealista, en el qual es vol fer una visió panoràmica i explicar els exemples més destacats on aquest fou protagonista. Per fer-ho, en primer lloc, es relaciona la fascinació que causà la figura del maniquí en els surrealistes amb el seu interès per l'objecte i la important teorització entorn d'aquest, aspecte que ens porta a plantejar la figura del maniquí com un dels objectes preferits dels surrealistes. Aquesta idea és la que advertim en diferents fotografies, mitjà fonamental que avui testimonia la importància que tingué la figura del maniquí. Així doncs, és per mitjà de fotografies que podem observar la important presència que tingueren els maniquins a la *Rue surréaliste*, o el protagonisme que les *poupée* adquiriren en l'obra de Hans Bellmer, convertint-se en l'eix temàtic principal de la seva producció. De fet, en el capítol, es dedica un apartat important a aquest artista, ja que en ell trobem les claus per fer una lectura del maniquí surrealista com a símptoma de la crisi del subjecte clàssic. Paràmetres que no sols serveixen per comprendre el maniquí en termes generals, sinó també per estudiar el tractament que té aquesta figura en l'obra de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský. Uns estudis que, a diferència del que passa en l'obra de Hans Bellmer, no s'havien realitzat fins el moment.

PUELLES ROMERO, Luis: *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002; PULLA GONZÁLEZ, Jorge: *Filosofía y fotografía del surrealismo. La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental*. (Tesi doctoral). Universitat d'Alacant, 2016. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59420>

36 MUNRO, Jane: *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris: Paris-Musées, 2015; o PARROT, Nicole: *Mannequins*. Traducció de Sheila de Vallée. New York: St. Martin's Press, 1982.

37 En aquest punt també és important comentar que en aquest apartat, pel tema que ens ocupa, s'han mencionat principalment aquells artistes en l'obra dels quals apareix el maniquí, la nina o el titella com a objecte. Així i tot, cal tenir present que són molts els artistes que en les seves pintures ens mostren aquest motiu. Entre aquests, per exemple, trobem: Giorgio de Chirico, George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969), Raoul Hausmann (1890-1955), Sándor Bortnyik (1893-1976), Hannah Höch (1889-1978), Fernand Léger o René Magritte (1898-1967).

Per tal de delimitar bé el treball i que no fos inabastable, com veiem, en aquest capítol principalment s'han tingut en compte manifestacions dels anys vint i trenta, context en què trobem el gruix més important de la producció artística de Claude Cahun i de Jindřich Štyrský, període d'esplendor del surrealisme francès. D'aquesta manera, tot i que a finals dels anys quaranta i cinquanta tingueren lloc exposicions com *Le surréalisme en 1947* o l'Exposició Internacional del Surrealisme *Eros* de 1959, esdeveniments molt interessants on el maniquí en fou un dels protagonistes, aquests no s'inclouen en l'apartat.

Si en l'apartat anterior es fa una visió panoràmica de la importància que té el maniquí en el surrealisme, en el següent capítol central es desenvolupa una profunda reflexió en la qual es planteja la possibilitat de concebre el maniquí surrealista en relació amb la crisi de la subjectivitat clàssica. D'aquesta manera a partir de la idea de fragmentació vinculada a la follia, de la monstruositat o de l'informe bataillà, es destaquen aquells aspectes d'aquesta figura, la qual, al seu temps, es pot entendre com una imatge del desdoblament, la deshumanització o la cosificació. El maniquí entès com un punt de fuga que, tal com allò meravellós, permet anar més enllà de la realitat.

Així doncs, com veiem, pel fet que es parteix dels paràmetres observats en estudiar la *poupée* de Hans Bellmer, creació que es troba més pròxima al surrealisme de Bataille que al de Breton, ambdós autors han estat fonamentals per realitzar la present investigació. En aquest sentit, quan parlem del maniquí en relació amb la fragmentació o l'informe, com una figura que supera la constricció de tota forma i que tendeix a la materialitat, ens ubiquem en una lectura més pròxima a Bataille. D'altra banda, en subratllar aspectes com la follia, el *doppelgänger* o la meravella, ens trobem més pròxims a Breton. És a dir, d'un surrealisme oníric en el qual no es perd la similitud amb la realitat. No obstant això, en els diferents apartats conflueixen ambdues visions. Una solució que ha enriquit la lectura realitzada i que confereix interès a la recerca en tant que no estem tan habituats a parlar del surrealisme a partir de dissidents com Bataille, que a estudiar-lo a través de l'òptica de Breton.

Tot seguit, en relació amb aquest primer bloc, tenim una segona secció en la qual trobem els capítols dedicats a estudiar la figura del maniquí en l'obra de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský. El primer capítol és el dedicat a Claude Cahun, figura que s'introdueix a partir d'un breu apartat que la situa en l'ambient cultural del surrealisme. A continuació, una vegada s'han establert aquells aspectes biogràfics que ens expliquen la relació de Cahun amb el surrealisme, trobem el nucli central del capítol, dedicat a la presència que té la figura del maniquí en la seva obra. Aquest, tenint en compte

que en l'obra de Claude Cahun no sols apareix com a objecte, sinó també com a concepte, s'ha dividit en tres subapartats (*El maniquí com a objecte*, *El maniquí com a concepte* i *La poètica revolucionària del maniquí*). En el primer subapartat, dedicat al maniquí com a objecte, s'estudia la importància que té l'objecte per Claude Cahun i la presència de maniquins, nines i petits éssers artificials en la seva obra. Alhora, partint d'aquelles imatges en què apareix el maniquí en diàleg amb autoretrats de l'artista, s'aprofundeix en la idea del maniquí com un motiu discursiu, com una imatge de l'alteritat, el desdoblament, el narcisisme o la cosificació.

A continuació, trobem l'apartat dedicat a la presència del maniquí com a concepte, aspecte que és més habitual en l'obra de Claude Cahun, que no es pot entendre sense tenir en compte la vinculació de l'artista amb el fet teatral, tal com mostra, entre altres, la seva participació en la companyia *Le Plateau* de Pierre Albert-Birot (1876-1967). Així doncs, partint de la importància que té el fet teatral en la vida de Claude Cahun, s'estudien aquelles imatges en què l'artista se'ns presenta com un ésser inanimat. Una metamorfosi del cos similar a l'esdevinguda en el món del teatre, que evidencia una profunda reflexió sobre el subjecte i que al seu temps reflecteix nous discursos sobre la subjectivitat, tal com veiem en la presència d'un jo polimòrfic, metamòrfic i ambivalent. La manipulació del cos, al seu temps, ens porta a parlar d'una actitud ambivalent respecte d'aquest, en tant que al mateix temps que és rebutjat és essencial per dur a terme la reflexió. Alhora, aquest és un aspecte que ens remet a la dualitat cos-ànima, motiu de reflexió que adquireix un lloc important en la seva obra. Finalment, en l'últim punt del subapartat, titulat *La poètica revolucionària del maniquí*, trobem una reflexió sobre la figura del maniquí, entenent-la en relació amb la concepció de l'art i la poesia que trobem en els seus escrits.

El capítol dedicat a Claude Cahun es clausura amb un últim apartat en què es treballen diferents aspectes de la crisi de la subjectivitat clàssica que són presents en l'obra de l'artista. Així es presta atenció a la importància que tenen les autobiografies en la seva obra, les quals destaquen pel fet de ser un projecte autoficcional allunyat del concepte clàssic d'autobiografia. En aquest també s'observa la interessant reflexió sobre la divinitat i l'existència que trobem en els seus escrits, els quals acaben de perfilar una producció marcada per una important crisi existencial i de valors. Un apartat, doncs, que s'ha considerat necessari en tant que complementa la lectura que es fa del tractament del maniquí en l'obra de Claude Cahun al llarg del capítol.

De manera similar s'ha plantejat el capítol dedicat a Jindřich Štyrský, el qual se'ns presenta com a representant del surrealisme txec. Per aquest motiu, amb la voluntat d'entendre'l en relació amb

L'avantguarda txeca, el capítol s'inicia amb un apartat en què se'ns presenta la figura de Jindřich Štyrský, destacant els seus aspectes biogràfics més interessants en relació amb la present investigació i relacionant-lo amb el desenvolupament de l'avantguarda artística txeca. Fruit d'aquesta voluntat, es vol donar una visió panoràmica de l'art txec, la qual és fonamental per comprendre l'obra de Štyrský. Un recorregut que finalitza, alhora, amb un subapartat en el qual, davant els punts d'encontre entre l'obra de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský, s'intenta plantejar en quines ocasions aquests artistes es trobaren o pogueren haver coincidit.

Tal com passa en el capítol dedicat a Claude Cahun, en el cas de Jindřich Štyrský trobem un apartat central en el qual s'estudia el tractament de la figura del maniquí en la seva obra. Aquest, però, a diferència del que veiem en el capítol de Claude Cahun, és un sol apartat en el qual es van descobrir diferents aspectes d'aquesta figura. Així, després de subratllar la importància que tenen els maniquins i les nines en la seva obra, s'estudia la seva presència en el seu treball fotogràfic, tal com advertim en les imatges en què apareixen inquietants maniquins en aparadors. Uns éssers, habitants entre el viu i l'inert, que ens porten a reflexionar sobre la incertesa despertada per aquestes figures. Éssers sinistres ubicats entre la vida i la mort, que s'han d'entendre en relació amb l'univers oníric que trobem en les seves obres.

Junt amb aquest apartat central, en el capítol de Jindřich Štyrský és fonamental l'apartat que el clausura, en el qual s'estudia la figura del maniquí en relació amb un dels temes recurrents en la seva obra, la crisi de la representació clàssica del subjecte. D'aquesta manera, no es pot entendre el tractament que té la figura del maniquí en Štyrský si no és en relació amb el mode en què es presenta la figura humana en les seves pintures. Una figura humana presentada com un motiu representatiu de la cosificació i l'alienació experimentada per l'individu, tal com es fa palès a partir de la idea de fragment i de rebuig al cos.

Finalment, el present treball es clou amb un capítol dedicat a les conclusions, en què s'exposen les idees principals a les quals s'ha arribat després de realitzar la recerca. Aquest és un apartat fonamental, ja que en ell entren en diàleg diferents aspectes desenvolupats en el conjunt d'episodis. Es fa evident, així, una trama interconnectada que ens ha permès afirmar la hipòtesi principal de la investigació, és a dir, la possibilitat d'entendre la figura del maniquí com una imatge amb valor de símptoma de la crisi de la subjectivitat clàssica.

Altres aspectes sobre la metodologia emprada

Després de delimitar l'estructura organitzativa de la present investigació, és important explicar alguns aspectes formals que s'han emprat en la redacció. En primer lloc és interessant comentar el fet que en el present treball, a l'hora de fer referència a les figures de cera i maniquins, s'utilitza indistintament el terme autòmat, maniquí, marioneta o nina. Aquesta solució formal s'ha d'entendre tenint en compte que s'ha partit de l'origen etimològic del mot maniquí, el qual significa petit home, sigui quina sigui la seva tipologia. Així ho veiem, per exemple, en el llibre *Le Mannequin* (1900) de Léon Ritor (1865-1946), en el qual es defineix el maniquí com:

*“Un petit homme. C'est aussi une petite femme, à formes-type, et c'est devenu tout ce qu'on veut bien lui faire représenter, un porte-habits, un cheval, un automate, avec une tête de porcelaine, souvent un modèle”*³⁸.

Així doncs el mot francès *mannequin* s'utilitzava indistintament per fer referència a éssers tan diversos com són figures de circ, marionetes o els maniquins d'aparadors. D'aquesta manera, en la present recerca s'ha optat per fer el mateix, i com es veurà, els diferents termes s'utilitzen indistintament per fer referència a diferents tipus de figures. De fet, així es desprèn del mateix títol de la investigació, en el qual es parla de l'autòmat, encara que en moltes ocasions el que trobem és la figura d'un maniquí. I és que, encara que aquests no eren éssers animats, la idea de vida en ells hi era molt present.

Un altre aspecte formal a comentar és el de la solució emprada en l'idioma de les traduccions. Pel fet que s'han consultat obres en diferents idiomes (català, castellà, anglès i francès), s'han establert uns paràmetres per tal de citar de manera homogènia les diferents fonts. En el cas de les fonts primàries, per la importància d'aquestes, s'ha optat, sempre que s'ha pogut, per mantenir l'idioma original en què aquestes foren escrites. D'aquesta manera, en els casos que s'han consultat més d'una edició o traducció, sempre s'ha optat per utilitzar l'idioma original, és a dir, el francès. Aquest és el cas dels escrits de Claude Cahun, així com les publicacions surrealistes i els escrits d'André Breton. Tot i això entre les fonts primàries, cal destacar l'excepció de Jindřich Štyrský el qual, per motius evidents respecte a l'idioma, s'ha mantingut l'idioma de la traducció consultada, que majoritàriament és l'anglès. S'ha evitat així caure en el possible error que suposaria fer una traducció de la traducció. De fet, pels mateixos motius, aquesta també ha estat la solució emprada per les fonts secundàries, les

38 RIOTOR, Léon: *Le Mannequin*. Paris: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1900.

quals s'han citat mantenint l'idioma de la font consultada, més enllà de si aquest era l'idioma original en què va ser escrita per l'autor o no.

Alhora, quant a l'idioma de les obres citades al llarg del redactat, quan la font consultada ha estat una traducció, s'ha optat per mencionar l'obra amb l'idioma que aquesta ha estat consultada, especificant entre parèntesis el nom original de l'escrit i la data de la primera publicació. Tanmateix, en els casos que la font utilitzada és en l'idioma original amb què fou escrita, sols es menciona el títol de l'obra i l'any de la primera edició. Això no obstant, quan es fa referència a una obra o treball, sense ser una publicació en concret, s'utilitza preferencialment l'idioma del redactat, és a dir, el català, o bé el títol en l'idioma de la font consultada.

Al mateix temps, és important destacar el fet que a l'hora de fer referència a les obres pictòriques, fotogràfiques i escrites de Jindřich Štyrský, per la dificultat de trobar-les en el seu idioma original i per no caure en un error de traducció, s'ha optat per traduir tan sols els títols de caràcter descriptiu i mantenir el títol en l'idioma de la font consultada (anglès) en aquells que tenen un marcat caràcter metafòric. Així, per exemple, s'han mantingut els títols en anglès de les principals sèries de l'artista [*Frog man* (Žabí muž, 1934), *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích, 1934) o *Parisian Afternoon* (Pařížské odpoledne, 1935)]. Alhora, sempre que ha estat possible, la primera vegada que apareix una obra o en els peus d'imatge, entre parèntesis s'ha especificat el seu nom original en txec. Tanmateix, cal destacar que quan es tracta de títols de pintures o de fotografies, moltes vegades, en les diferents publicacions consultades, aquest no apareix.

Estat de la qüestió

Tal com s'ha comentat en l'apartat dedicat a la metodologia, va ser després de fer un important buidatge bibliogràfic que es pogué determinar l'estat de la qüestió de diferents àmbits. Així, a partir d'aquest, s'ha pogut observar quines publicacions hi ha actualment sobre la figura del maniquí surrealista, sobre l'obra de Claude Cahun i sobre Jindřich Štyrský. Una recerca exhaustiva que ha evidenciat la manca d'una investigació amb un plantejament similar al present treball, així com la inexistència d'un estudi concret que vinculi l'obra de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský.

Estat de la qüestió dels estudis sobre la figura del maniquí en el surrealisme

A l'hora de fer un estat de la qüestió sobre la figura del maniquí surrealista, primer de tot és imprescindible tenir en compte la important presència que té aquesta figura en els principals referents teòrics del segle XVIII i XIX. En aquest sentit, és interessant mencionar el protagonisme de l'autòmat en autors com Jean Paul (1763-1825), Heinrich von Kleist i la seva obra *Sobre el teatro de marionetas* (Über das Marionettentheater, 1810)³⁹; Mary Shelley (1797-1851) i la cèlebre novel·la *Frankenstein* (1918)⁴⁰; E.T.A. Hoffmann i les obres *L'home de sorra* (Der Sandmann, 1815)⁴¹ i *Els autòmats* (Die Automate, 1814) o Auguste Villiers de l'Isle-Adam i la novel·la *La Eva futura* (L'Ève Future, 1880)⁴². Unes obres en què es comença a visualitzar l'ambivalència i les ombres que embolcallen la figura del maniquí, idees que tingueren continuïtat al segle XX en novel·les com el *Golem* (1915)⁴³ de Gustav Meyrink (1868-1932) o l'obra txeca *R.U.R.* (Rossum's Universal Robots, 1921)⁴⁴ de Karel Čapek (1890-1938), en què es forja el terme robot.

Tal com en l'àmbit literari, la fascinació pels autòmats, maniquins i robots també la trobem en diferents films. Així ho veiem, per exemple, a *Die Puppe* (1919) d'Ernst Lubitsch (1892-1947), *El gabinet del doctor Caligari* (Das Kabinett Des Doktor Caligari, 1919) de Robert Weine (1873-1938) o *Metropolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976). Unes figures, sigui de l'àmbit literari o cinematogràfic, que queden recollides en estudis com *Teoría e historia del hombre artificial: De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas* (2017)⁴⁵ de Jesús Alonso Burgos o *El rival de Prometeo: Vidas de Autómatas Ilustres* (2009)⁴⁶, els quals evidencien com aquestes sempre han causat una gran atracció.

En conjunt, aquests són uns referents teòrics importants perquè, encara que no ens parlin del maniquí surrealista, sí que ens aporten una lectura d'aquesta figura equiparable a la que trobem en el surrealisme. De fet, després de realitzar l'estat de la qüestió, s'ha observat que no hi ha cap estudi concret sobre

39 KLEIST, Heinrich von: *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Traducció de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988.

40 SHELLEY, Mary: *Frankenstein*. Traducció de Silvia Alemany. Barcelona: Mondadori, 2006.

41 HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena*. Traducció de Carmen Bravo-Villasante i Luis López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991.

42 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste: *La Eva futura*. Traducció de Mauricio Bacarisse. Madrid: Valdemar, 1998.

43 MEYRINK, Gustav: *El Golem*. Traducció d'Alberto Laurent. Barcelona: Abraxas, 2003.

44 CAPEK, Karel; CAPEK, Josef: *R.U.R.; El juego de los insectos*. Traducció de Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Alianza, 1966.

45 ALONSO BURGOS, Jesús: *Teoría e historia del hombre artificial: De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*. Barcelona: Akal, 2017.

46 BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, Sonia; PEIRANO, Marta: *El rival de Prometeo: Vidas de Autómatas Ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.

aquesta figura, però si que protagonitza algunes novel·les, les quals en alguns punts ens recorden a les anteriorment mencionades. En aquest sentit és interessant tenir en compte aquelles obres d'autors surrealistes en què l'autòmat esdevé el protagonista, presentant-se com un motiu representatiu d'un ésser humà abocat a la crisi i a la decadència. N'és un exemple *El autómata* (1929-1930)⁴⁷ de Xavier Abril, una clara crítica a la burgesia i al capitalisme cosificant, o les novel·les *Les botigues de color canyella* (*Sklepy cynamonowe*, 1934)⁴⁸ i el *Tractat sobre els maniquins o segon llibre del Gènesi* (1934)⁴⁹ de Bruno Schulz. En aquesta última l'autor presenta l'home del segle XX com un maniquí, és a dir, com un ésser mancat d'identitat. Mostra així, tal com en el conjunt dels seus relats, un cert gust pel tràgic sense sentit en què l'home s'ha vist submergit, el terror davant un món que estava convertint l'individu en un robot al servei de les coses.

Alhora, mentre que no hi ha un estudi concret sobre la figura del maniquí surrealista, la importància que aquesta tingué pels surrealistes sí que es destaca en diferents obres de caràcter general sobre el moviment, com és el llibre *Surrealismo* (1997)⁵⁰ de Fiona Bradley. Tot i això les referències al maniquí surrealista les observem principalment en aquells treballs en què es presta especial atenció a la *Rue surréaliste*, recreació d'una avinguda parisenca ubicada a l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de París del 1938 que tingué lloc a la Galeria Beaux-Arts en què els protagonistes foren setze maniquins. Tot i que la mostra apareix esmentada en diferents publicacions, és en obres com *Paris - Paris 1937-1957* (1981)⁵¹, el treball d'Alyce Mahon *Surrealismo, Eros y política: 1938-1968* (*Surrealism and the politics of Eros*, 2005)⁵² o l'obra d'Annabelle Gørgen *Exposition Internationale du Surréalisme: Paris 1938* (2008)⁵³, que la figura del maniquí surrealista té un paper destacat. De fet, aquesta última, és l'estudi més complet sobre l'exposició. Alhora, junt amb aquestes obres és fonamental destacar un dels primers llibres dedicats a l'estudi de la figura del maniquí d'aparador, l'obra de Nicole Parrot *Mannequins* (1982)⁵⁴, en la qual trobem un petit apartat en què es parla de la *Rue surréaliste*. Aquest és un treball molt interessant que, al mateix temps que reproduïx imatges de gran qualitat, ens mostra l'evolució del maniquí d'aparador en funció dels canvis d'època i de modes, sense oblidar la seva vinculació amb l'art.

47 ABRIL, Xavier: *El autómata y otros relatos*. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú, 2008.

48 SCHULZ, Bruno: *Les botigues de color canyella; El sanatori de la clepsidra*. Traducció d'Anna Rubió i Jerzy Slawomirski. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.

49 Ibidem.

50 BRADLEY, Fiona: *Surrealismo*. Madrid: Encuentro, 1999.

51 GROSHENS, Jean-Claude; HULTEN, Pontus [et.al]: *Paris - Paris 1937-1957*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.

52 MAHON, Alyce: *Surrealismo, Eros y política: 1938-1968*. Traducció d'Alejandro Pradera Sánchez. Madrid: Alianza, 2009.

53 GÖRGEN, Annabelle: *Exposition Internationale du Surréalisme: Paris 1938*. München: Verlag Silke Schreiber, 2008.

54 PARROT, Nicole. Op.cit.

Tot i que salvant les distàncies, el maniquí també és el protagonista del catàleg d'una exposició que tingué lloc a Alemanya el 1999, titulat *Puppen Körper Automaten: Phantasmen der Moderne*⁵⁵. Aquesta, en tant que s'estudia el caràcter sinistre d'aquesta figura, segurament és l'obra en què es dona una visió més pròxima a la de la present investigació. Així i tot, a diferència de l'aquí plantejat, és un treball panoràmic que estudia la inquietant presència d'aquestes figures en diferents expressions artístiques al llarg de tot el segle XX. D'aquesta manera, tot i que es dedica un capítol al maniquí surrealista i a la *Rue surréaliste*, ens aporta una visió global.

El maniquí en relació amb l'art també fou la temàtica entorn de la qual es creà l'exposició que donà lloc al catàleg *Silent partners: artist and mannequin from function to fetish*, traduït al francès com *Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche* (2015), que tingué lloc al Musée Bourdelle de París de l'1 d'abril al 12 de juliol del 2015. Es tracta d'una obra única, tal com ho fou la mateixa mostra, la primera dedicada a aquesta temàtica en què es parla de la figura del maniquí a partir de la seva relació amb l'artista. Així, entre altres aspectes, es mostra la importància del maniquí com un instrument de treball present en el taller de diferents artistes, el pes que tingué la producció de maniquins, la seva distribució, la gran presència de maniquins al París de *fin-de-siècle* o l'estret vincle existent entre l'art modern i aquesta figura. Alhora, evidencia com l'evolució de la relació entre l'artista i el maniquí s'ha de relacionar amb un nou mode de fabricació i amb els canvis culturals, científics i tecnològics esdevinguts al segle XIX.

Treballs com aquest han començat a tenir més importància en els últims anys. Així ho veiem en la presència de diferents tesis doctorals que tracten aquesta temàtica. En relació amb aquest catàleg, per exemple, trobem la tesi doctoral de Pablo García Calvente *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte* (2015)⁵⁶, en què estudia la figura del maniquí des de la seva evolució del taller a la producció industrial, fins a la seva presència en l'art modern. És en aquesta segona part que trobem aspectes tan interessants com són la seva presència en el cinema o en la fotografia, punt en què dedica un subapartat al maniquí surrealista. Tot i que des d'un enfocament diferent, també podem destacar la tesi doctoral de Jorge Gil Rodríguez, *El muñeco y su representación en el arte de los*

55 MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina: *Puppen Körper Automaten: Phantasmen der Moderne*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Oktagon, 1999.

56 GARCIA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. (Tesi doctoral). Universidad de Granada, 2015. Disponible a: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41748>

siglos XX i XXI. Relaciones e implicacions entre el muñeco y el artista (2013)⁵⁷, en la qual també se li dedica un breu apartat.

Aquesta tendència també l'observem en l'obra de Horst Bredekamp *Teoría del acto icónico* (Theorie der Bildakts, 2017)⁵⁸, en la qual, en un capítol dedicat a l'acte icònic i a la vivesa de la imatge, esmenta la figura del maniquí surrealista. En aquest, de la mateixa manera que reflexiona sobre els *tableaux vivants* o el gust pels autòmats, trobem un punt en què es parla de “*las Muñecas surrealistas*”, vistes com una “renovada conjuntura del motiu de Pigmalión”⁵⁹.

Alhora, de la mateixa manera que no hi ha cap treball dedicat exclusivament a la figura del maniquí en el surrealisme, és important destacar el fet que pràcticament no hi ha estudis sobre el tractament d'aquesta figura en l'obra dels artistes surrealistes. Així, encara que artistes com Salvador Dalí, Max Ernst o Marcel Duchamp treballaren amb maniquins, no hi ha publicacions concretes sobre el tema. Un cas excepcional, pel fet que la nina es converteix en l'eix central de la seva producció, és el de Hans Bellmer. Així ho veiem en diferents publicacions, com és *Hans Bellmer* (1971)⁶⁰, que ens permet fer una primera aproximació a l'obra de l'artista, el treball de Rosalind Krauss *Bachelors* (1999)⁶¹, estudis com *Hans Bellmer: Anatomie du désir* (2006)⁶² o l'obra de Sue Taylor *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety* (2000)⁶³, treball en què realitza una lectura psicoanalítica de la seva nina. No obstant això, tot i que també són interessants obres comparatives amb altres autors, com és *Hans Bellmer - Louise Bourgeois: double sexus* (2010)⁶⁴, de tots els estudis publicats hem de destacar el número especial dedicat a l'artista de la revista *Obliques* (1975)⁶⁵, recull on apareixen escrits que esdevenen claus per comprendre la seva producció.

57 GIL RODRIGÁLVAREZ, Jorge: *El muñeco y su representación en el arte de los siglos XX i XXI. Relaciones e implicacions entre el muñeco y el artista*. (Tesi doctoral). Universidad de Salamanca, 2013. Disponible a: <https://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/123088>

58 BREDEKAMP, Horst: *Teoría del acto icónico*. Traducció de Rudolf Mur i Anna-Carolina. Madrid: Akal, 2017.

59 Ibidem. p.112.

60 *Hans Bellmer*. Paris: Filipacchi, 1971.

61 KRAUSS, Rosalind E.: *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

62 DE LA BEAUMELLE, Agnès (dir.): *Hans Bellmer: Anatomie du désir*. Paris: Gallimard. Centre George Pompidou, 2006.

63 TAYLOR, Sue: *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2000.

64 KITTELMANN, Udo (ed.) ; ZACHARIAS, Kyllikki (ed.): *Hans Bellmer - Louise Bourgeois : double sexus*. Berlin: Gestalten, 2010.

65 *Revue Obliques. Número spécial Hans Bellmer*. Paris: Roger Borderie-Obliques, 1975.

Tanmateix, davant la manca de treballs concrets sobre el maniquí surrealista, en fer l'estat de la qüestió també s'ha tingut en compte bibliografia de caràcter més general en què es fa un estudi sobre aquest motiu. Entre aquestes publicacions cal destacar l'obra de Charo Grego, *Perversa y utópica: La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* (2007)⁶⁶, un llibre que presenta diferents artistes que han tractat la figura del maniquí en l'art i la literatura del segle XIX i XX. L'autora, en parlar dels autòmats construïts en el període en què es contextualitza el present treball, afirma que “*las articulaciones mecánicas, los ojos sin mirada, los bustos sin brazos o los brazos sin manos remiten a un mundo no humano que pone en cuestión muchas de las certezas de esa Europa, que entonces se veía abatida por la guerra y la crisis*”⁶⁷. Així, des d'un punt de vista pròxim al que es vol donar a la present investigació, considera que el maniquí va constituir tant una anàlisi com una resposta a aquesta crisi. Tot i això en parlar dels maniquins surrealistes els relaciona principalment amb el món oníric i fantàstic, considerant que això els diferencia de la voluntat crítica i política del dadaisme. Una visió que, en aquest punt, s'allunya de la recerca aquí plantejada.

Alhora, junt amb bibliografia de caràcter més general, és important destacar aquells treballs en què hi ha una reflexió filosòfica entorn la figura del maniquí. Entre aquests una obra molt interessant és *Caja de muñecas: Figuras de la concepción inmaculada* (1995)⁶⁸ de Gabriel Albiac, on s'estudia la concepció freudiana d'allò sinistre a partir de la reproducció del cos de la dona mitjançant nines o maniquins, una imatge situada sempre entre la idea d'amenaça i d'allò sinistre. Una obra que podem relacionar amb la d'André Robinet (1922-2016), *Mitología, filosofía y cibernética: El autómata y el pensamiento* (Le défi cybernétique: L'automate et la pensée, 1973)⁶⁹, en la qual es tracta la figura de l'autòmat des de la mitologia, la filosofia i la cibernètica.

D'aquesta manera, en observar el conjunt de treballs en què s'estudia la figura del maniquí, evidenciem com aquests s'han realitzat a partir de diferents punts de vista i ens donen lectures diferenciades. Una de les visions més difoses ha estat la seva concepció com una materialització del desig sexual i d'allò desconegut i inquietant, allò *unheimlich*. Aquesta lectura és la que podem llegir en diferents llibres i articles com “El cuerpo en las imágenes fotográficas del surrealismo francés de entreguerras”

66 GREGO, Charo: *Perversa y utópica: La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007.

67 Ibidem. p.27.

68 ALBIAC, Gabriel: *Caja de muñecas: Figuras de la concepción inmaculada*. Barcelona: Destino, 1995.

69 ROBINET, André: *Mitología, filosofía y cibernética: El autómata y el pensamiento*. Traducció de Carmen García-Trevijano. Madrid: Tecnos, 1982.

(2009)⁷⁰. Tanmateix, en relació amb la present recerca, una altra visió que observem consultant la bibliografia és la consideració de l'autòmat o maniquí com una imatge amb valor de símptoma de la crisi del subjecte al segle XX. Entre els diferents llibres en què s'observa aquesta idea trobem *La fotografía y el cuerpo* (Photography and the body, 1995) de John Pultz⁷¹. Així, tal com llegim en algun fragment, l'autor creu que “*los surrealistas tomaron sus maniqués de sus predecesores dadaístas y los utilizaron para representar a la generación nacida después de la Primera Guerra Mundial que T. S. Elit describió en 1925 en su poema The Hollow Men. (...) cuerpos vacíos de hombres rellenos: Contornos sin forma, sombras sin color, fuerza paralizada, además sin movimientos*”⁷².

Cal dir, però, que no tots els estudis tenen en compte un únic punt de vista, sinó que en ells hi observem diferents lectures. Així ho veiem en el llibre de Paul Ardenne *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle* (2001)⁷³, en el qual l'autòmat és vist com una imatge de la materialització del desig sexual al mateix temps que com un motiu representatiu de la crisi del subjecte, essent aquesta segona lectura la predominant. D'aquesta manera tot el treball es construeix a partir de la premissa que l'home del segle XX està carregat de patiment interior causat per certes circumstàncies, com “*la guerre, l'univers du camp de la mort, la maladie physique, la maladie mentale*”. L'autor creu que “*le résultat se condense dans la figure de l'humain dépassé, de l'home qui n'a pu ou n'a su devenir Homme*”. Considera que l'“home nou”, és “*l'homme perdu: perdu dans le désordre et dans l'abîme du temps, perdu dans l'histoire, perdu enfin en lui-même*”⁷⁴. D'aquesta manera creu que la figura del maniquí en l'art del segle XX “*est une métaphore de l'humanité perçue comme pantelante, réduite au statut minoré du pantin ou de monstre en devenir*”⁷⁵.

Estat de la qüestió dels estudis sobre Claude Cahun

Lucie Schwob (1894-1954), més coneguda pel seu pseudònim Claude Cahun, és una artista que durant molts anys restà en l'oblit, essent desconeguda fins als anys vuitanta. Aquest oblit segurament s'explicaria per la gran pèrdua d'obres i documents de l'artista, esdevinguda principalment en la

70 PULLA GONZALEZ, Jorge: “El cuerpo en las imágenes fotográficas del surrealismo francés de entreguerras”. A: *Congreso Internacional Imagen y apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. ISBN: 978-84-691-8432-5. Disponible a: file:///C:/Users/Usuari/Desktop/Downloads/2721-2751-1-PB%20(1).pdf

71 PULTZ, John: *La fotografía y el cuerpo*. Traducció d'Oscar Luis Molina. Madrid: Akal, 2003.

72 Ibidem. p.76.

73 ARDENNE, Paul: *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 2001. p.721.

74 Ibidem. p.169.

75 Ibidem. p.393.

destrucció que tingué lloc el 1944 quan ella i Suzanne Malherbe (1892-1972) foren arrestades a l'illa de Jersey. Una pèrdua que, tal com s'esmenta en el documental *Claude Cahun: Elle et Suzanne* (2015)⁷⁶, també es produí el 1972 després de suïcidar-se Suzanne, moment en què els seus béns foren subhastats per petició de les famílies⁷⁷.

No fou fins als anys vuitanta, doncs, que a partir d'autors com François Leperlier o Nanda van den Berg, es recuperà la figura de Claude Cahun. Així ho veiem en la primera biografia dedicada a l'artista, *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose* (1992)⁷⁸, una obra de François Leperlier publicada el 1992 que encara avui és una eina molt important per conèixer amb profunditat el treball de l'artista. Això no obstant, tal com observa Cristina Ballestín a la seva tesi doctoral *Más allá del surrealismo: Claude Cahun. Compromiso, resistencia y política identitaria* (2011)⁷⁹, quan parlem de la recuperació de la figura de Claude Cahun, no podem oblidar l'estudi de Nanda van den Berg "Claude Cahun: la révolution individuelle d'une surréaliste méconnue" (1990) publicat a *Femmes Frauen Women*⁸⁰. Es tracta de la primera aproximació teòrica a l'artista en què es reivindica la figura de Claude Cahun. En ella se subratlla la necessitat de ser revalorada pel fet que la seva obra és una contribució única i excepcional.

Junt amb l'article de Van den Berg, sovint ignorat en la major part dels treballs dedicats a Claude Cahun, entre els primers estudis sobre l'artista també cal destacar l'article d'Honor Lasalle i Abigail Solomon-Godeau "Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontage" (1992)⁸¹, publicat a *Afterimage*. Alhora, amb la revifalla d'estudis que suposà la seva descoberta, també trobem la primera tesi doctoral dedicada a l'artista, *Claude Cahun: speculum de la même femme* (1996) de Florence Brauer, defensada a la Universitat de Colorado el 1996.

76 *Claude Cahun: Elle et Suzanne*. Dirigida per Aube & Oona Elléouët Breton. [Enregistrament de vídeo]. Grenoble: Seven Doc, 2015. 1 videodisc (DVD) 107 min. Versió original en francès. Subtítols en anglès i castellà. Collection DVD Phares.

77 Lamentablement moltes de les obres de Claude Cahun foren destruïdes per la policia alemanya durant el seu arrest a l'illa de Jersey. Tot i això, el que sobrevisqué a la guerra, fou heretat per Marcel Moore quan el 1954 Cahun morí. L'obra fou custodiada per Moore fins que el 1972, en morir, diferents col·leccionistes s'interessaren per aquest material. Entre les diferents pertinences que Moore conservava, destacava un bust de Cahun fet per Chana Orloff o la seva extensa llibreria, en la qual hi havia obres tan interessants com és un llibre fet a mà de la *poupée* de Hans Bellmer, llibres d'André Breton o de Robert Desnos.

78 LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Op.cit.

79 BALLESTÍN CUCALA, Cristina: *Más allá del surrealismo: Claude Cahun. Compromiso, resistencia y política identitaria*. (Tesi doctoral). Universidad de Murcia, 2011. Disponible a: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/320181>

80 VAN DEN BERG, Nanda: "Claude Cahun: la révolution individuelle d'une surréaliste méconnue" A: *Femmes Frauen Women*. Amsterdam: Rodopi, 1990. p. 71-92.

81 LASALLE, Honor; SOLOMON-GODEAU, Abigail: "Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontage". A: *Afterimage*. Vol.9. Núm 8.1992. ISSN: 0300-7472.

Junt amb la publicació de diferents articles i estudis, també fou en aquest moment, concretament entre l'any 1995 i el 2000, que el Jersey Heritage Museum va adquirir col·leccions de fotografies, dibuixos, manuscrits i altres materials pertanyents a Claude Cahun i a la seva companya Marcel Moore que havien sobreviscut a la guerra. Actualment aquesta és la col·lecció més important del treball de l'artista⁸², la major part de la qual queda il·lustrada a *Don't kiss me: The art of Claude Cahun and Marcel Moore* (2006)⁸³.

En aquest moment, alhora, la seva obra també començà a aparèixer en diferents exposicions. La primera tingué lloc a la Galerie Claude Givaudan de Gènova el 1990, la qual fou seguida per la mostra titulada *Surrealist Sisters, an extraordinary story of art and Politics*, que tingué lloc al Museu de Jersey el 1993. També fou en aquest moment que per primera vegada algunes de les obres de Cahun passaren a formar part de les col·leccions públiques de la ciutat de Nantes, tal com s'evidencia en una primera retrospectiva organitzada pel Musée d'Arts de Nantes el 1994, museu que actualment custodia una part important de l'obra de Claude Cahun⁸⁴. No obstant això, la primera gran exposició monogràfica consagrada a l'artista tingué lloc del 23 de juny al 17 de setembre de 1995 al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, mostra en què es podia veure tot el material de l'artista trobat fins al moment. Aquesta exposició fou el punt de partida de moltes altres mostres que tingueren lloc a diferents indrets del món: a la Galerie Berggruen de París (1995), a la Ginza Artspace de Tokyo (1997), a la Neue Pinakothek de Munic (1997), a la Neue Galerie a Graz (1997) o al Folkwang Museum d'Essen (1997-98). Pel que fa al nostre país, cal destacar les exposicions que tingueren lloc a l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de València (2001-2002) o a La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona (2011-2012), ambdues comissariades per Juan Vicente Aliaga, un dels màxims experts sobre l'artista en el nostre país. Alhora, és important destacar el fet que en els últims anys el seu treball també ha aparegut complementant l'obra d'altres artistes en exposicions a París, Nova York, Londres, Nantes, Viena o Manchester.

82 L'obra de Claude Cahun la trobem repartida en diferents museus i col·leccions privades. El gruix més important de la seva producció és custodiat al Jersey Heritage Museum, seguit del Musée d'Arts de Nantes i de la Biblioteca Municipal de Nantes. També trobem gran part de la seva obra a diferents col·leccions particulars d'arreu d'Europa, d'entre les quals sobresurt una col·lecció particular de la ciutat de París. Tot i que amb menys quantitat, també trobem obres de Claude Cahun a altres col·leccions i museus com és l'Institute Mémoires de l'Édition Contemporaine (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe), el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, el San Francisco Museum of Modern Art, la Galerie Zabriskie de París, a The Israel Museum de Jerusalem, a l'Art Institute de Chicago o al Centre George Pompidou de París, entre altres.

83 DOWNIE, Louise (ed.): *Don't kiss me: The art of Claude Cahun & Marcel Moore*. New York: Louise Downie, 2006.

84 El 2010 entraren un gruix important d'obres realitzades a Jersey a la col·lecció de Nantes. Són un total de 68 fotografies i dotze dissenys que testimonien la pràctica artística de Claude Cahun des de finals dels anys trenta a inicis dels cinquanta.

Així doncs, respecte a la fortuna crítica de Claude Cahun, no és estrany que fins a l'any 2000 trobem poques referències a l'artista en obres de caràcter general que parlin del surrealisme. Un dels pocs exemples el trobem a *Histoire du mouvement surréaliste* (1997)⁸⁵ de Gérard Durozoi. Aquesta situació comença a canviar cap al 2002, moment en què la seva obra aparegué en una exposició dedicada al surrealisme que tingué lloc al centre Georges Pompidou en el catàleg de la qual, titulat *La Révolution Surréaliste*, apareixen cinc fotografies de l'artista. A partir d'aquest moment la seva presència en aquest tipus d'obres anirà en augment. Així veiem com ja apareix en llibres com *Photography: The whole story* (2012)⁸⁶ de Juliet Hackett, entre altres.

Tanmateix, és sobretot en els últims anys que, de la mateixa manera que han augmentat les exposicions dedicades a l'artista, han aparegut cada vegada més treballs sobre la seva obra. Entre aquests destaquen la gran quantitat d'estudis que li ha dedicat François Leperlier, un dels seus biògrafs principals, tal com veiem en llibres com *Claude Cahun: L'exotisme intérieur* (2006)⁸⁷. Al mateix temps, és molt important destacar la seva tasca de recopilació i publicació de tots els escrits de l'artista, els quals avui en dia es poden consultar en el recopilatori *Écrits* (2002)⁸⁸. Leperlier, alhora, pel fet de ser un dels estudiosos més destacats sobre l'artista, també ha participat en diferents publicacions conjuntament amb altres autors. Entre aquestes trobem *Claude Cahun: photographe: 1894-1954* (1995)⁸⁹, obra coordinada per François Leperlier en què també participen autores com Élisabeth Lebovici; o *Claude Cahun et ses doubles* (2015)⁹⁰, catàleg de l'exposició *Claude Cahun. Photographies, dessins, écrits*, que tingué lloc al Musée d'Arts de Nantes del 3 de juliol al 31 d'octubre del 2015⁹¹.

Tot i això, en l'àmbit de les biografies sobre l'artista, també és important destacar el fet que en els últims anys han aparegut estudis que amplien les informacions desvetllades per Leperlier. Aquest és el cas de l'obra d'Anne Egger *Claude Cahun, l'antimuse* (2015)⁹², una biografia ordenada cronològicament en què s'aporten noves informacions sobre aspectes diversos de la seva vida. Una fascinació creixent

85 DUROZOI, Gérard: *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan, 2004.

86 HACKETT, Juliet: *Photography: The whole story*. New York: Prestel, 2012.

87 LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'exotisme intérieur*. Paris: Fayard. 2006.

88 CAHUN, Claude: *Écrits*. Édition présentée et établie par François Leperlier. Paris: Jean-Michel Place, 2002.

89 LEPELIER, François (ed.): *Claude Cahun: photographe: 1894-1954*. Paris: Jean Michel Place, 1995.

90 LEPELIER, François ; OBERHUBER, Andrea [et.al] : *Claude Cahun et ses doubles*. Nantes: Memo, 2015.

91 Exposició feta a partir de la col·lecció de la Bibliothèque Municipale de Nantes i del Musée d'Arts de Nantes sobre tota la trajectòria de Claude Cahun (1984-1954).

92 EGGER, Anne: *Claude Cahun, l'antimuse*. Brest: Les Hauts-Fonds, 2015.

cap a l'artista que també s'evidencia en obres com és la novel·la de Libby Come *War on the Margins* (2009)⁹³, basada en la resistència de Cahun i Malherbe a l'illa de Jersey.

Tanmateix, és interessant destacar el fet que els estudis sobre Claude Cahun no sempre són de caràcter monogràfic. D'aquesta manera també és interessant mencionar aquells estudis en què, tal com en el present, s'estudia Cahun junt amb altres artistes. Entre aquests, trobem estudis com *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (1999)⁹⁴; *Mise en Scène: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh* (1994)⁹⁵; el treball de Nadine Schwakopf *Polygraphies de l'intime: le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)* (2007)⁹⁶ o l'article de Louise Downie *Sans Nom: Claude Cahun and Marcel Moore* (2005)⁹⁷.

Junt amb aquestes obres, en els últims anys també és important destacar el fet que han sorgit un gran nombre d'estudis dedicats a la seva obra escrita. Entre aquests, per exemple, trobem treballs com *Le Corps duel dans les Aveux non avendus de Claude Cahun: à la jonction du texte et de l'image* (2015)⁹⁸ de Marie-Ève Gélinas, en el qual s'estudia la representació del cos que veiem en textos com *Aveux non avendus*, la qual també es relaciona amb aquella que apareix en diferents fotomuntatges. Una reflexió sobre el cos que és indissociable d'una reflexió sobre la identitat.

Molts dels estudis dedicats a la seva obra escrita els hem de vincular amb la importància que té la recerca sobre l'artista impulsada per Andrea Oberhuber i Alexandra Arvisais, professores del Departament de literatura i llengua francesa de la Université de Montréal. Així es desprèn, entre altres, d'un web dedicat a l'artista, on podem trobar diferents articles i estudis sobre Claude Cahun (<http://cahun-moore.com>) o de l'organització d'un col·loqui internacional sobre l'artista "Héritages de Claude Cahun et Marcel Moore", que tingué lloc el 28 i 29 de maig de 2015 a la Universitat de Montreal. De fet, molts dels últims estudis sobre l'artista, siguin articles o tesis doctorals, estan

93 CONE, Libby: *War on the Margins*. London: Gerald Duckworth & Co., 2009.

94 GUMPERT, Lynn (ed.); RICE, Shelley (ed.): *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

95 BATE, David; LEPELIER, François: *Mise en Scène: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*. London: Institute of Contemporary Arts, 1994.

96 SCHWAKOPF, Nadine: *Polygraphies de l'intime: le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*. (Treball final de màster). Université de Montréal, 2007. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7267>

97 DOWNIE, Louise: "Sans Nom: Claude Cahun and Marcel Moore". A: *Heritage Magazine*. [en línia]. 2005. p.8-17. [Consulta: novembre 2013]. Disponible a: <https://www.jerseyheritage.org/heritage-magazine>

98 GÉLINAS, Marie-Ève: *Le Corps duel dans les Aveux non avendus de Claude Cahun: À la jonction du texte et de l'image*. France: Presses Académiques Francophones, 2015.

vinculats a la recerca impulsada des d'aquesta universitat. Entre altres, així ho veiem en la gran quantitat d'articles sobre l'artista publicats per Andrea Oberhuber⁹⁹.

També és en aquests últims anys que trobem un augment del nombre de tesis doctorals dedicades a l'artista. Entre aquestes, per exemple, cal mencionar *Correspondances de Claude Cahun: la lettre et l'œuvre* (2013)¹⁰⁰ de Charlotte Maria, defensada a la Universitat de Caen Basse-Normandie el 2013. Es tracta d'un treball molt interessant en què s'estudia la correspondència de Claude Cahun amb altres artistes, textos inèdits fins al moment. Entre les diferents cartes que s'estudien, podem destacar la correspondència amb Henri Michaux (1899-1984), que en un primer moment estava desapareguda. De fet Michaux, junt amb Breton i Gaston Ferdière (1907-1990), fou un dels personatges amb qui més cartes intercanvià Cahun.

Junt amb la tesi de Charlotte Maria, també cal mencionar la de Cristina Ballestín *Más allá del surrealismo: Claude Cahun. Compromiso, resistencia y política identitaria* (2011)¹⁰¹, defensada a la Universitat de Múrcia el 2011. En aquest cas, ens trobem amb un treball en què l'autora estudia diferents aspectes de Claude Cahun, com són la seva figura en relació amb el rol de la dona en el surrealisme, la seva participació en la política així com la reflexió que desenvolupa sobre la identitat.

Una de les últimes aportacions a destacar, alhora, és la tesi doctoral d'Anne Duch *L'autoportrait textuel par Claude Cahun: Énonciation, formes génériques et détournement dans Aveux non avendus (1930)*¹⁰² defensada el 2017 a la Universitat d'Estocolm. Aquesta, tal com defineix l'autora, té com a propòsit examinar els modes d'enunciació i l'ús del text a *Aveux non avendus* el qual, per la importància que té la fragmentació en ell, és vist com un fotomuntatge. L'autora considera així que Cahun es construeix

99 OBERHUBER, Andrea: "Aimer, s'aimer à sy perdre? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore". A: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [en línia] 2004, Núm.4. p.87-114; OBERHUBER, Andrea: "Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book". A: *History of Photography* [en línia] Primavera 2007, Vol.31, Núm.1. p.40-56.; OBERHUBER, Andrea: "J'ai la manie de l'exception: illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun". A: RIPOLL, Ricard (dir.): *Stratégies de l'illisible*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2005. p.75-87.; OBERHUBER, Andrea; PAPILLON, Joëlle: "L'autobiographie rêvée de Claude Cahun: de l'aventure invisible a l'autogénèse". A: VANDENDORPE, Christian (dir.): *Le récit de rêve*. Quebec: Nota Bene. 2005. p.203-222; OBERHUBER, Andrea; SCHWAKOPF, Nadine: "Masques et travestissement du sujet féminin dans l'oeuvre autographique de Claude Cahun". A: BEAULIEU, Jean-Philippe; OBERHUBER, Andrea: *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011. p.239-253 ; OBERHUBER, Andrea: "Pour une esthétique de l'entre-deux: à propos des stratégies intermédiales dans l'œuvre de Claude Cahun". A: *Narratologie* [en línia] 2005, Núm.6. p.343-364.

100 MARIA, Charlotte. Op.cit.

101 BALLESTÍN CUCALA, Cristina. Op.cit.

102 DUCH, Anne: *L'autoportrait textuel par Claude Cahun: Énonciation, formes génériques et détournement dans Aveux non avendus (1930)*. (Tesi doctoral) Stockholm University, 2017. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/08/Dutch_Anne_These.pdf

a partir d'un autoretrat fragmentat, divers i contradictori, que al seu temps esdevé una imatge crítica de la societat contemporània.

És precisament en aquest procés de recuperació de la figura de Claude Cahun que s'inscriu el present treball d'investigació, el qual, tal com s'ha comentat, aporta un punt de vista inèdit sobre un aspecte concret de la seva obra. Així i tot, de tots els treballs publicats sobre Claude Cahun, amb aquell que podem establir més vincles és amb el treball de final de màster de Julie Héту *Le motif du masque dans l'oeuvre littéraire et photographique de Claude Cahun* (2005)¹⁰³, realitzat a la Universitat de Montreal el 2005. Tanmateix, mentre que a l'estudi de Julie Héту el motiu que centra l'atenció és la màscara, la present recerca ha tingut com a objecte d'estudi la figura del maniquí en la seva obra.

Alhora, després de fer un repàs sobre tots els treballs publicats fins a dia d'avui sobre l'artista, observem com aquests gaudeixen de diferents enfocaments i pertanyen a àmbits diversos. Per exemple, trobem obres com la de Michael Löwy *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*¹⁰⁴, en la qual se li dedica el capítol "Claude Cahun, en la punta de la aguja", un interessant estudi en què, tal com diu Löwy, tracta un dels aspectes menys coneguts de l'artista: el seu compromís polític, els seus escrits marxistes i la seva contribució a la reflexió surrealista sobre la poesia¹⁰⁵.

Alhora, l'obra de Claude Cahun apareix en diferents estudis sobre fotografia surrealista. Entre aquests, podem destacar el catàleg de l'exposició *La subversion des images* (2009)¹⁰⁶ o el de la mostra *Els cossos perduts: Fotografia i surrealistes* (1996)¹⁰⁷. Tanmateix, un dels àmbits en què s'han dut a terme més treballs és el dels estudis de gènere. De fet, la descoberta del treball de Claude Cahun anà en paral·lel a l'expansió d'aquest tipus d'estudis. Tot i això, tal com adverteix Cristina Ballestín a la seva tesi doctoral¹⁰⁸ en els primers estudis de gènere sobre les dones surrealistes la figura de Claude Cahun no hi és present. Així, no apareix a l'article de Gloria Feman Orenstein "Art History and the Case for the Women of Surrealism" (1975) publicat a *Journal of General Education* el 1975, que és el primer estudi on es menciona el treball de dones com Leonora Carrington (1917-2011), Léonor

103 HÉTU, Julie: *Le motif du masque dans l'oeuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*. (Treball final de màster). Université de Montréal, 2005. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/17236>

104 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit.

105 Ibidem. p.76.

106 BAJAC, Quentin; CHÉROUX, Clément [et al.]: *La subversion des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.

107 DIDI-HUBERMAN, Georges [et al.]: *Els cossos perduts: Fotografia i surrealistes*. 21 de febrer - 14 d'abril de 1996. Centre Cultural de la Fundació "La Caixa". Barcelona: Fundació "La Caixa", 1995.

108 BALLESTÍN CUCALA, Cristina. Op.cit.

Fini (1908-1996), Méret Oppenheim (1913-1985), Dorothea Tanning (1910-2012) o Remedios Varo (1908-1963); ni en el número especial de la revista *Obliques* dedicat a la “Femme surréaliste” (1977). Alhora, també és important destacar la seva absència en alguns dels principals treballs sobre la dona surrealista com és l’obra de Whitney Chadwick *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985)¹⁰⁹ o en l’obra de la mateixa autora *Mujer, arte y sociedad* (Women, Art and Society, 1990)¹¹⁰.

No obstant això, als anys noranta, Claude Cahun comença a ser esmentada en obres com *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art: in, of and from the feminine* (1996)¹¹¹, *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography* (1997)¹¹² o *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation* (1998)¹¹³. En aquesta última, per exemple, Cahun s’inclou entre diferents autors que es qüestionen la identitat femenina a través de la representació. En aquest sentit es compara amb Cindy Sherman, Francesca Woodman (1958-1981) o Ana Mendieta (1948-1985), artistes en l’obra de les quals també observem pràctiques com el desdoblament i la fragmentació. Recursos que intenten modificar i qüestionar les convencions de la feminitat establertes socialment i la seva representació.

La presència de Claude Cahun en els estudis de gènere continuà sent evident ja al segle XX, tal com veiem en l’obra de Juan Vicente Aliaga *Arte y cuestiones de género* (2004)¹¹⁴; *La confusión de los géneros en fotografía* (La confusion des genres en photographie, 2001)¹¹⁵ de François Leperlier o en el capítol de Julie Colie “Claude Cahun, Marcel Moore, and the collaborative construction of a lesbian subjectivity” del llibre *Reclaiming female agency: Feminist art history after postmodernism* (2005)¹¹⁶, en el qual s’examina com la identitat lesbiana repercuteix en l’obra de Claude Cahun, al mateix temps que es reivindica la importància de Suzanne Malherbe en el treball de l’artista.

Alhora, també ho veiem a partir d’un gran nombre d’articles que s’emmarquen dins d’aquest tipus d’estudis. Entre aquests, per exemple, trobem l’article de Diana Saldaña Alfonso “Claude Cahun: el

109 CHADWICK, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson, 1985.

110 CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Traducció de María Barberán. Barcelona: Destino, 1992.

111 ZEGHER, Catherine (ed.): *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art: in, of and from the feminine*. Boston: The Institute of Contemporary Art, 1996.

112 BLESSING, Jennifer; HALBERSTAM, Judith [et al.]: *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. New York: Guggenheim Museum, 1997.

113 CHADWICK, Whitney (ed.): *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

114 ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.

115 LEPELIER, François: *La confusión de los géneros en fotografía*. Traducció de Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

116 BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (ed.): *Reclaiming female agency: Feminist art history after postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005.

tercer género o la identidad polimorfa” (2002)¹¹⁷; l’article d’Angeles Villalba “El autorretrato como forma de transmutación en la obra de Claude Cahun” (2008)¹¹⁸; el d’Alexandra Bourse “Claude Cahun: la subversion des genres comme arme politique” (2012)¹¹⁹ o l’article d’Alexandra Arvisais “L’imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun” (2013)¹²⁰.

Al mateix temps també és important destacar la seva presència en els últims treballs publicats aquests darrers anys. Així ho veiem en l’obra de Whitney Chadwick *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism* (2017)¹²¹ o a *Somos plenamente libres: las mujeres artistas y el surrealismo: Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germain Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadja, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo y Unica Zürn* (2018), catàleg de l’exposició celebrada al Museo Picasso de Málaga del 10 d’octubre del 2017 al 28 de gener del 2018¹²².

Estat de la qüestió dels estudis sobre Jindřich Štyrský

Quant a l’artista txec, a diferència del que passa en Claude Cahun, és un artista pràcticament desconegut a casa nostra. De fet, així mateix ho subratllava Victòria Combalía en el catàleg *París i els surrealistes* (2005), on expressava la voluntat que el públic tingués l’oportunitat “de descobrir obres molt poc vistes i autors, en molts casos, amb prou feines coneguts a Espanya, com els txecs Toyen i Štyrský”¹²³. D’aquesta manera, tot i que apareix mencionat en diferents obres sobre l’avantguarda txeca, hi ha molt poca bibliografia sobre Štyrský i aquesta és de difícil accés al nostre país.

-
- 117 SALDAÑA ALFONSO, Diana: “Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa”. A: *Arte, Individuo y Sociedad*. [en línia]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Vol.14. p.197-215. [consulta: maig 2016] ISSN: 1988-2408. Disponible a: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A/5854>
- 118 VILLALBA SALVADOR, Ángeles: “El autorretrato como forma de transmutación en la obra de Claude Cahun”. A: *Congreso Internacional Imagen y apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. ISBN: 978-84-691-8432-5. Disponible a: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/2921/2831>
- 119 BOURSE, Alexandra: “Claude Cahun: la subversion des genres comme arme politique”. A: *Itinéraires*. [en línia]. 2012. [Consulta: maig 2015]. ISSN: 2427-920X. Disponible a: journals.openedition.org/itineraires/1300
- 120 ARVISAIS, Alexandra: “L’imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun”. A: *Savoirs des femmes* [en línia]. Tardor 2013. [Consulta: maig 2014]. ISBN: 978-2-9816472-0-7. Disponible a: http://savoirsdesfemmes.org/public_html/wp-content/uploads/2013/08/Arvisais_Alexandra-Savoirs-des-femmes-Automne-2013.pdf
- 121 CHADWICK, Whitney: *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*. New York: Thames and Hudson, 2017.
- 122 JIMÉNEZ, José (dir.): *Somos plenamente libres: las mujeres artistas y el surrealismo: Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germain Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadja, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo y Unica Zürn*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, 2017.
- 123 COMBALIA, Victòria (dir.): *París i els surrealistes*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 2005. p.16.

La primera monografia sobre l'artista la va escriure Karel Teige el 1948. Aquesta, però, fou censurada i no es pogué publicar fins al 1957 a l'almanac Vodnár. És el 1982 que trobem una altra monografia sobre Štyrský. Es tracta de l'obra d'Anna Fárová titulada *Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935* (1982), publicada a Praga el 1982.

No obstant això, de la mateixa manera que François Leperlier ha esdevingut el principal biògraf de Claude Cahun, l'obra de Jindřich Štyrský s'ha donat a conèixer internacionalment a partir dels estudis de l'historiador de l'art Karel Srp, un dels màxims experts sobre art modern i el principal estudiós del surrealisme txec. Així, el 2001, publicà un llibre bilingüe (txec i anglès)¹²⁴ dedicat a l'obra fotogràfica de l'artista, el qual forma part de FotoTorst, una col·lecció de llibres d'art dedicats a fotògrafs i artistes txecs¹²⁵. En aquest, amb una edició i unes imatges de gran qualitat, es publiquen tant aquelles fotografies que es mostraren a la primera exposició del grup surrealista de Txecoslovàquia (1935), com altres imatges que no sabem si foren realitzades amb la voluntat de ser exposades en públic o no. Les imatges de la publicació formen part de la col·lecció del Museu d'Arts Decoratives de Praga, el qual obtingué les fotografies de l'artista el 1972. Tot i això tots els negatius de Štyrský es troben en una col·lecció privada de París. L'obra, d'aquesta manera, té la voluntat de donar a conèixer el treball fotogràfic de Štyrský el qual, segons l'autor, encara no ha tingut el reconeixement que es mereix¹²⁶.

Després de la publicació d'aquest recull de fotografies, el 2007 Karel Srp i Lenka Bydžovská publicaren la primera monografia actualitzada sobre l'artista¹²⁷, la qual es reedità el 2010 amb el títol *Jindřich Štyrský: A book about Czech Surrealistic Painter* (2010)¹²⁸. Es tracta de la més gran biografia sobre l'artista publicada fins al moment¹²⁹, on hi ha detallada tota la seva obra i vida. Aquesta és una obra fonamental que, acompanyada de reproduccions de gran qualitat i d'una gran quantitat de documents, permet una immersió completa en l'univers de Štyrský. En ella, no sols són interessants els diferents capítols, sinó també els apèndixs, en els quals es fa un minuciós i exhaustiu estat de la qüestió de la fortuna crítica de l'artista, el qual ha estat de gran utilitat per plantejar la present investigació.

124 SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Op.cit.

125 Aquesta publicació bilingüe permet superar l'obstacle de l'idioma i la dificultat d'accedir als estudis anteriors sobre l'obra fotogràfica de l'artista. Així, fa referència a l'article no publicat de Ludvík Toman "K fotografiím Jindřicha Štyrského" (c.1945); a l'article de Karel Teige "Cesty československé fotografie" publicat a *Osvobozování života a poezie* el 1994 o a l'estudi d'Anna Fárová, *Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935*, publicat a Praga el 1982, algunes idees dels quals se sintetitzen en la publicació de Karel Srp, que es pot considerar el treball més actualitzat sobre l'obra fotogràfica de l'artista.

126 "Štyrský's place in the history of Surrealist photography has yet to be fully appreciated". SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Op.cit. p.30.

127 BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Op.cit.

128 SRP, Karel: *Jindřich Štyrský. A book about Czech Surrealistic Painter. Monograph 2010*. Prague: Argo, 2010.

129 D'aquesta publicació cal destacar el fet que es va publicar una versió en txec i una altra íntegrament en anglès.

Tot i que aquests són els estudis principals publicats sobre Štyrský, també és interessant destacar l'edició d'algunes de les seves obres i escrits. Així trobem publicacions d'alguns dels seus treballs fotogràfics com és *Na Jelách Tectho Dní (Sur Les Aiguilles De Nos Jours, 1941)*¹³⁰, un recull de 29 fotografies que es juxtaposen amb el text poètic de Jindřich Heisler (1914-1953), membre del grup surrealista txec. Al mateix temps també trobem l'obra *Edition 69 (1931-1933)*¹³¹, publicació dels seus treballs pornogràfics.

La manca de monografies i treballs dedicats exclusivament a l'artista s'explicaria pel fet que la fortuna crítica de Jindřich Štyrský estigué condicionada per la situació política de Txecoslovàquia. Així es desprèn també de la manca d'exposicions individuals sobre l'artista, realitat que, tal com observem en l'apartat dedicat a la seva obra, també s'ha d'entendre en relació amb el fet que al llarg de la seva vida Štyrský no realitzà cap exposició individual, ja que sempre exposà junt amb Marie Čerminová (Toyen), amb qui conformava un tàndem artístic que es mantingué fins a la mort de Štyrský el 1942. És en morir que trobem les primeres exposicions individuals sobre el seu treball. La primera va ser el 1946 a la Galeria Mánes de Praga, seguida per una altra exposició que tingué lloc el 1948 a la Galeria Nina Dausset de París, on s'exposaren vint-i-nou dibuixos i tres pintures de l'artista. Tot i això aquestes no tingueren continuïtat, ja que a partir del 1948 el govern estalinista txec prohibí les exposicions de l'obra de l'artista a Txecoslovàquia. No és fins als anys seixanta, doncs, que trobem de nou exposicions sobre Jindřich Štyrský. La primera fou el 1964 a Praga, seguida per altres exposicions el 1966 i el 1969. Després d'aquest buit, el qual condicionà clarament la seva fortuna crítica, als anys noranta la seva obra començà a conèixer-se internacionalment, tal com mostra una exposició sobre el seu treball fotogràfic dels anys trenta que tingué lloc el 1994 a la Ubu Gallery de Nova York, on també es realitzà una altra exposició el 1997. Pel que fa als últims anys, cal destacar dues grans exposicions sobre l'artista que han tingut lloc a Praga. Es tracta de l'exposició de la seva obra fotogràfica el 2002 a la Galeria Josefa Sudka i la gran retrospectiva sobre els seus treballs realitzats entre 1899 i 1942 que tingué lloc a la Galerie hlavního města Prahy el 2007.

Alhora, la seva fortuna crítica també s'adverteix en la presència que té Štyrský en les enciclopèdies dedicades al surrealisme. Així, mentre que apareixia entre les diferents imatges del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) realitzat per André Breton i Paul Éluard, no és pràcticament fins als anys vuitanta que el seu nom comença a ser freqüent en aquest tipus de treballs. Així ho veiem,

130 HEISLER, Jindřich; ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Na Jelách Tectho Dní (Sur Les Aiguilles De Nos Jours)*. France: Sirene, 1984.

131 NEZVAL, Vítězslav; ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Edition 69*. Prague: Twisted Spoon Press, 2004.

per exemple, en el fet que apareix en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (1982)¹³² dirigit per Adam Biron i René Passeron; a *L'Art du XXe siècle: Dictionnaire de peinture et de sculpture* (1991)¹³³ dirigit per Jean-Philippe Breuille o en el *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* (1992)¹³⁴, realitzat sota la direcció de Gérard Durozoi.

No obstant això, tot i la manca de treballs que tractin exclusivament l'obra de Jindřich Štyrský, per la importància que tingué Toyen per l'artista, molta de la informació sobre la seva obra la trobem en treballs en què es tracten ambdós artistes conjuntament. Així, ja des d'un primer moment, trobem els catàlegs sobre les exposicions que realitzaren junts, com és *Artificialisme, Peintures d'artificialisme. Štyrský, Toyen* (1926) o *Štyrský et Toyen. Exposition de peintures* (1926), catàlegs de les primeres exposicions realitzades per ambdós artistes a París el 1926. Posteriorment, aquesta tendència la continuem veient en publicacions com *Štyrský & Toyen. Photomontage book covers from the thirties and forties* (2006)¹³⁵ o en el llibre *Štyrský, Toyen, Heisler* (1982)¹³⁶. De fet, és habitual trobar estudis sobre l'obra de Štyrský junt amb la d'altres artistes. Així ho veiem, també, a l'article *Between photograph and poem: a study of Štyrský and Heisler's On the Needles of these Days* (2005)¹³⁷.

De la mateixa manera, per la importància que tingué Toyen per Štyrský, també trobem informació interessant sobre l'artista en obres dedicades a Toyen, estudis que són més nombrosos que els dedicats a Štyrský. En aquest sentit, junt amb obres com *Toyen* (1974) de Radovan Ivšić (1921-2009) o el catàleg de l'exposició celebrada al Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne l'estiu del 2002 *Toyen: une femme surréaliste* (2002)¹³⁸, cal destacar el film documental dedicat a *Toyen* (2015)¹³⁹ de la col·lecció Seven Doc, en el qual també es detalla informació interessant sobre Jindřich Štyrský.

Alhora, davant la manca d'estudis dedicats exclusivament a Štyrský, també és important tenir en compte la seva presència en bibliografia de caràcter més general, com és la dedicada a l'avantguarda

132 BIRO, Adam; PASSERON, René (dir.): *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Fribourg: Office du Livre, 1982.

133 BREUILLE, Jean-Philippe (dir.): *L'Art du XXe siècle: Dictionnaire de peinture et de sculpture*. Paris: Larousse, 1991.

134 DUROZOI, Gérard (dir.): *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. Paris: Hazan, 2002.

135 *Štyrský & Toyen. Photomontage book covers from the thirties and forties*. The Hague: Vloemans antiquarian books, 2006.

136 *Štyrský, Toyen, Heisler*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1982.

137 WALKER, Ian: "Between photograph and poem: a study of Štyrský and Heisler's On the Needles of these Days". A: *Papers of Surrealism* [en línia]. Primavera 2005, Núm.3. [consulta: maig 2014]. ISSN: 17501954. Disponible a: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/walker.pdf

138 SRP, Karel (dir.): *Toyen: une femme surréaliste*. Musée d'art moderne, Saint-Etienne. 28 de juny – 28 de setembre de 2002. Lyon: Artha, 2002.

139 *Toyen*. Dirigida per Aube & Oona Elléouët Breton. [Enregistrament de vídeo]. Grenoble: Seven Doc, 2015. 1 videodisc (DVD) 93 min. Versió original en francès. Subtítols en anglès i castellà. Collection DVD Phares.

artística txeca. Tot i això, en aquest àmbit, també ens trobem amb un buit fins als anys setanta, moment en què davant dels canvis polítics esdevinguts a Txecoslovàquia començaren a aparèixer obres com *Constructivism & Futurism: russian and Other* (1977). A partir d'aquí, a mitjans dels anys vuitanta, cada vegada es dedicaren més exposicions, articles i treballs a l'art d'avantguarda txec, una tendència que anà en augment als anys vuitanta i noranta, tal com veiem en obres com *Devětsil: the czech avant-garde of the 1920s and 30s* (1990)¹⁴⁰, *Photographie progressive en Tchécoslovaquie 1920-1990* (1990)¹⁴¹ o *Czech avant-garde books, 1922-1938: Devětsil, poetism, constructivism, surrealism* (1994)¹⁴².

Emmarcada en aquest procés de recuperació, pel que fa al nostre país, és interessant destacar l'exposició dedicada a l'avantguarda txeca que tingué lloc a l'IVAM de València el 1933, amb motiu de la qual s'edità el catàleg *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia: 1918-1938* (1993)¹⁴³; així com l'exposició itinerant dedicada a les avantguardes fotogràfiques txeques, que tingué lloc el 1998 al Museu Nacional d'Art de Catalunya, de la qual tenim el catàleg en alemany *Tschechische avantgarde-fotografie: 1918-1948* (1999)¹⁴⁴.

D'aquesta manera, és en obres de caràcter més general sobre l'art txec, com veiem en el llibre *Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes* (1997)¹⁴⁵, *Czech Vision: Avant-Garde Photography in Czechoslovakia* (2007)¹⁴⁶ així com en articles com el de Krzysztof Fijałkowski "Invention, Imagination, Interpretation: Collective Activity in the Contemporary Czech and Slovak Surrealist Group" (2005)¹⁴⁷, que trobem algunes referències al treball i a l'obra de Štyrský. Alhora, junt amb aquestes, és important mencionar el llibre de Derek Sayer *Prague: Capital of the twentieth century: A surrealist history* (2013)¹⁴⁸, una obra en què s'estudien diferents àmbits de la cultura txeca i els seus

140 ŠMEJKAL, František (dir.): *Devětsil: The czech avant-garde of the 1920s and 30s*. Oxford: Museum of Modern Art; London: Design Museum, 1990.

141 *Photographie progressive en Tchécoslovaquie 1920-1990*. Paris: Galerie Robert Doisneau, 1990.

142 VLOEMANS, John; VAN DE BEEK, Cora: *Czech avant-garde books, 1922-1938: Devětsil, poetism, constructivism, surrealism*. The Hague: Vloemans Antiquarian Books, 1994.

143 ANDĚL, Jaroslav: *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia: 1918-1938*. IVAM Centre Julio González, 10 febrero / 11 abril 1993. València: IVAM Centre Julio González, 1993.

144 BIRGUS, Vladimír (dir.): *Tschechische avantgarde-fotografie: 1918-1948*. Stuttgart: Arnoldsche, 1999. Aquest era el catàleg de l'exposició celebrada a Munic al Staatliches Museum für angewandte Kunst, el juliol-setembre 1999.

145 *Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes*. Dijon, Musée des beaux-arts, 15 juin - 13 octobre 1997. Dijon: Musée des beaux-arts de Dijon, 1997.

146 HOWARD GREENBERG, Annette (ed.); KICKEN, Rudolf (ed.): *Czech Vision: Avant-Garde Photography in Czechoslovakia*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

147 FIJALKOWSKI, Krzysztof: "Invention, Imagination, Interpretation: Collective Activity in the Contemporary Czech and Slovak Surrealist Group". A: *Papers of Surrealism* [en línia]. Primavera 2005. Núm 3. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 17501954. Disponible a: <http://surrealistsnyc.tumblr.com/post/49385875363/jan-svankmajer-tactilator>

148 SAYER, Derek: *Prague: Capital of the twentieth century: A surrealist history*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

protagonistes. Es tracta d'un estudi escrit de manera amena, en el qual trobem un treball rigorós pel que fa a les fonts i a les informacions exposades.

De fet, és principalment en obres dedicades al surrealisme txec que apareix mencionat Jindřich Štyrský. Entre aquestes, una de les primeres és l'article de Vratislav Effenberger (1923-1986) "L'Évolution du surréalisme en Tchécoslovaquie" (1975) publicat a la revista *Change*. Alhora, ja als anys vuitanta, apareix mencionat en obres com *Les Mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie* (1982)¹⁴⁹, on se li dedica un apartat, o en articles publicats a *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* com és l'article de David Mayer "Le surréalisme tchèque"(1982)¹⁵⁰ o el de Petr Král "Štyrský le précurseur" (1983)¹⁵¹. En aquest àmbit, en els últims anys també podem destacar la seva presència en obres com *Surrealism and photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days* (2013)¹⁵² o en articles com "Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia" (2013)¹⁵³.

Finalment, és interessant destacar aquells estudis en què es treballen les relacions artístiques entre París i Praga. Països que, tal com s'ha delimitat en la present introducció, conformen el marc geogràfic de la recerca. Entre aquests, trobem obres com *Gegen jede Vernunft: Surrealismus Paris-Prag* (2009)¹⁵⁴ o el catàleg de l'exposició que tingué lloc al MNAC el 2010 *Praha, Paris, Barcelona: Modernitat fotogràfica de 1918 a 1948* (2010)¹⁵⁵, les quals evidencien la importància que tingueren els contactes entre ambdues ciutats. Alhora, és fonamental la lectura de l'obra de Vítězslav Nezval *Rue Gît-le-Coeur* (1936)¹⁵⁶, un bonic relat en què l'autor narra l'estada dels surrealistes txecs a París el juny de 1935, el qual permet submergir-nos en l'atmosfera del París dels anys trenta i en la forta amistat que uní diferents integrants d'ambdós grups.

149 JAGUER, Édouard: *Les Mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie*. Paris: Flammarion, 1982. p.64-66.

150 MAYER, David: "Le surréalisme tchèque". A: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1982. Vol.10. p.279-295. ISSN: 0181-1525.

151 KRÁL, Petr: "Štyrský le précurseur". A: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983. Vol.12. p.244-253. ISSN: 0181-1525.

152 FIJALKOWSKI, Krzysztof; RICHARDSON, Michael i WALKER, Ian: *Surrealism and photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*. Farnham: Routledge, 2013.

153 BYDŽOVSKÁ, Lenka: "Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia". A: *Papers of Surrealism* [en línia]. Hivern 2013, núm.1. [Consulta: maig 2014] ISSN: 17501954. Disponible a: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf

154 SRP, Karel; BYDŽOVSKÁ, Lenka [et al.]: *Gegen jede Vernunft: Surrealismus Paris-Prag*. Stuttgart: Belser, 2009.

155 BALCELLS, David; NARANJO, Joan (dir.): *Praha, Paris, Barcelona: Modernitat fotogràfica de 1918 a 1948*. Madrid: La Fábrica, 2010.

156 NEZVAL, Vítězslav: *Rue Gît-le-Coeur*. France: Éditions de l'Aube, 1988.

Marc teòric

Tal com es desprèn del present treball de recerca, ens trobem davant d'una investigació amb un caràcter interdisciplinari i complex. Per aquest motiu, a l'hora de fer el marc teòric, s'ha evidenciat la dificultat i el perill que suposa reduir-lo a un esquema o classificació. Això ho veiem, per exemple, en la voluntat de dividir els estudis sobre la figura del maniquí en diferents marcs teòrics, com pot ser l'històric-artístic, l'estètic-filosòfic o el literari, ja que en els diferents treballs hi observem més d'un enfocament. Per aquest motiu el marc teòric de la present investigació, a causa de la seva complexitat i interdisciplinarietat, seria tant l'estètic-filosòfic com l'artístic, en tant que no podem separar la reflexió teòrica i estètica, de la filosofia, de la història o de l'art.

Partint d'aquesta idea i pel fet que a l'estat de la qüestió ja s'ha parlat de les diferents lectures que s'han fet del maniquí i s'han esmentat alguns dels treballs més interessants en relació amb aquest tema, el marc teòric s'ha plantejat a partir de tres blocs diferenciats. En primer lloc, tenint en compte que l'objecte d'estudi és la figura del maniquí surrealista, i aquest se'ns presenta a partir del suport fotogràfic, un dels marcs teòrics de la present investigació és el dels estudis de la imatge i la fotografia, i en concret, els estudis que han tractat sobre la fotografia surrealista. Alhora, en tant que és una recerca en què s'estudia un aspecte del surrealisme, un altre dels marcs teòrics és el dels estudis sobre el surrealisme, dels quals s'esmentaran els principals exemples que han servit com a referents per la recerca. Finalment, pel fet que la figura del maniquí s'estudia com un motiu representatiu de la crisi de la subjectivitat clàssica, és important mencionar aquells autors principals que han reflexionat sobre aquesta qüestió, els quals no sols ens permeten definir a què ens referim quan parlem d'aquesta crisi, sinó que han servit com a models per enfocar el present treball. És per aquest motiu, per la seva importància, que se'ls dedica un dels capítols introductoris.

Estudis sobre la imatge i la fotografia. La fotografia surrealista

Entre els principals referents teòrics pel que fa a estudis de la imatge, cal destacar autors com Didi-Huberman. De fet, és a partir de la seva obra *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002)¹⁵⁷, que s'ha plantejat la possibilitat de concebre la figura del maniquí com una imatge amb valor de símptoma. És a dir, una imatge allunyada de tot significat fixat,

157 DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'image survivante*. Op.cit.

que s'esdevé en la temporalitat, en la qual té lloc la convergència de múltiples significats i a on conviu allò conscient i visible amb l'inconscient. Una estètica del símptoma que Didi-Huberman en el capítol "L'image-symptôme" defineix així:

*"Le symptôme nommerait ce complexe mouvement serpentin, cette intrication non résolutive, cette non-synthèse que nous avons précédemment abordés sous l'angle du fantôme, puis du pathos. Le symptôme nommerait le cœur des processus tensifs que nous cherchons, après Warburg, à comprendre dans les images: cœur du corps et du temps. Cœur du temps-fantôme et du corps-pathos, à cette bordure opératoire des représentations en défaut (telle la quasi-invisibilité du vent dans la chevelure ou les drapés de Ninfa) et des représentations en excès (telle la quasi-tactilité des chairs meurtries de Laocoon)"*¹⁵⁸.

Alhora, entre els estudis sobre la fotografia que han servit com a referents teòrics per la present investigació, trobem obres de Walter Benjamin com *Breve historia de la fotografía* (Kleine Geschichte der Photographie, 1931)¹⁵⁹ o *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936)¹⁶⁰, així com *La Cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (La chambre claire: Note sur la photographie, 1980)¹⁶¹ de Roland Barthes (1915-1980). En aquest sentit l'obra de Barthes, en què desenvolupa una anàlisi de la fotografia partint de la idea que aquesta és un indret on trobem impresa l'empremta de la memòria, ens dona alguns dels paràmetres a partir dels quals s'han estudiat les fotografies en la present investigació. D'aquesta manera, la noció de *punctum* i *studium*, la relació de la fotografia amb la mort o el caràcter sinistre d'aquesta, són alguns dels aspectes desenvolupats per Barthes que ens serveixen a l'hora d'estudiar l'obra fotogràfica de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský.

El mateix passa en obres com *La fotografía como documento social* (Photographie et société, 1974)¹⁶² de Gisèle Freund (1908-2000), *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos* (Le photographique: pour une théorie des écarts, 1990)¹⁶³ de Rosalind Krauss o la recopilació dels escrits de Siegfried Kracauer *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa* (Das Ornament der

158 Ibidem. p.274.

159 BENJAMIN, Walter: *Breve historia de la fotografía*. Traduït per Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro, 2011.

160 BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducció de Andrés E. Weikert. México D.F.: Itaca, 2003.

161 BARTHES, Roland: *La Cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.

162 FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Traducció de Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

163 KRAUSS, Rosalind E.: *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Traducció de Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Masse: Äußere und innere Gegenstände, 1927-1931)¹⁶⁴, els quals també han servit per definir el marc teòric. Es tracta d'estudis en què s'observen les particularitats del mitjà fotogràfic de manera detallada. En ells, no sols es tenen en compte aspectes tècnics, sinó també de percepció. Serveixen així de base per les reflexions personals desenvolupades al llarg de la recerca. En aquest sentit aspectes com el fet que la fotografia és en si mateixa fragmentació temporal, molt similar a la dels somnis, o la fotografia entesa com un indret de conservació, es recuperen en el present treball a l'hora d'estudiar l'obra dels dos fotògrafs principals.

Així doncs en estudiar les fotografies de Cahun i Štyrský advertim la idea que observa Susan Sontag (1933-2004) a *Sobre la fotografia* (On photography, 1977)¹⁶⁵ en afirmar que cada fotografia ens recorda l'inevitable pas del temps i ens ensenya la imatge d'una època passada. Els autoretrats, davant la pèrdua, es converteixen en un simulacre del cos. Idea de la presència de l'absència que alhora, és el que observem en la figura del maniquí, la qual, tal com la fotografia, pot esdevenir un pal·liatiu per superar la llunyania. Així ho llegim també en *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción* (L'acte photographique et autres essais, 1983)¹⁶⁶ de Philippe Dubois, on s'adverteix com el contacte físic entre la imatge i l'absent, apaivaga la tristesa i permet animar els sentits. De fet, tal com adverteix Roland Barthes, aquest és el poder de la fotografia.

Alhora, la fotografia és un indret on el buit i la idea de mort hi és sempre present. Didi-Huberman, per exemple, així ho adverteix a *Lo que vemos, lo que nos mira* (Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, 1992)¹⁶⁷, on diu que la fotografia és com un taüt de petites morts. Imatge petrificada que, no obstant això, pel fet que evoca records i impacta l'espectador, vivifica. Tal com advertim a partir d'autors com Jacques Lacan (1901-1981) o Roland Barthes, en el procés d'observació d'una fotografia l'individu es descobreix a si mateix. D'aquesta manera, tal com passa en mirar Gorgona, es produeix una descoberta personal per part de l'individu el qual, al mateix temps, observa la seva pròpia mort. En aquest sentit són fonamentals les obres de Jean-Pierre Vernant (1914-2007) *La muerte en los ojos: Figuras del otro en la antigua Grecia* (La mort dans les yeux, 1985)¹⁶⁸, *Méduse: Contribution à une*

164 KRACAUER, Siegfried: *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa*. Traducció de Laura S. Carugati. Barcelona: Gedisa, 2009.

165 SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Traducció de Carlos Gardini. Madrid: Alfaguara, 2005.

166 DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Traducció de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1986.

167 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducció d'Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

168 VERNANT, Jean-Pierre: *La muerte en los ojos: Figuras del otro en la antigua Grecia*. Traducció de Daniel Zadunaisky. Barcelona: Gedisa, 1986.

anthropologie des arts du visuel (1989)¹⁶⁹ de Jean Clair o el capítol “Historias de sombra y mitologías con espejos” del llibre *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción* de Philippe Dubois.

La fotografia, alhora, tal com veiem en els estudis sobre la imatge, és un objecte que ens permet reflexionar sobre el subjecte, tan del creador com d'aquell que es converteix en espectador. Així ens porta a qüestionar aspectes sobre la construcció de la subjectivitat, de la identitat o la seva interacció amb la realitat. Així ho veiem, entre altres, en autors com Jacques Rancière i l'obra *Le destin des images* (2003)¹⁷⁰ o Josep Casals en obres com *Constelación de pasaje: Imagen, experiencia, locura* (2015)¹⁷¹. Al mateix temps, en la importància del reconeixement de la imatge dins un procés que porta a la identificació de l'individu amb allò representat, un altre referent teòric important també el trobem en Lacan i la seva obra *El estadio del espejo como formador de la función del yo* (c.1936).

No obstant això, pel fet de ser un estudi sobre fotografia surrealista, com a referents teòrics importants cal destacar aquells treballs dedicats a aquest àmbit d'estudi concret. Entre els diferents autors que han teoritzat sobre la fotografia surrealista trobem Pierre Mac Orlan, un gran prologuista que ha escrit textos introductoris a estudis dedicats a fotògrafs vinculats d'alguna manera o altra al moviment. Així, ha prologat obres dedicades a artistes com Eugène Atget, Claude Cahun, Germaine Krull (1897-1985), André Kertész (1894-1985), Brassai o Cartier-Bresson (1908-2004). Uns treballs en què veiem una concepció de la fotografia molt pròxima a la que tenien els surrealistes, és a dir, la idea de la fotografia com un instrument revelador d'allò fantàstic de la quotidianitat.

Al mateix temps, junt amb autors com Pierre Mac Orlan (1883-1970), és important destacar alguns dels treballs que tenen com a objecte d'estudi la imatge i la fotografia surrealista. Entre aquests trobem *Els cossos perduts: Fotografia i surrealistes* (1996)¹⁷², en què es fa evident com l'ambigua relació de la fotografia amb allò que és visible la converteix en un mitjà idoni per explorar i transgredir diferents fronteres i límits. Així, com s'esmenta, els surrealistes explotaren aquesta il·lusòria realitat objectiva per sorprendre el públic i pertorbar les seves creences més profundes¹⁷³.

169 CLAIR, Jean: *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris: Gallimard, 1989.

170 RANCIÈRE, Jacques: *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

171 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje: Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

172 DIDI-HUBERMAN, Georges [et al.]: *Els cossos perduts: Fotografia i surrealistes*. Op.cit.

173 “Los surrealistas explotaron esta ilusoria realidad objetiva, según la expresión de Nougé, para sorprender al público y perturbar sus creencias más profundas”. Ibidem.p.36.

Similar és el que veiem en l'estudi de Rosalind Krauss *La originalidad en la Vanguardia y otros mitos modernos* (The originality of the avant-garde and other modernista myths, 1985)¹⁷⁴, el qual pot ser considerat un dels primers treballs en què s'estudia amb profunditat la fotografia surrealista. Tal com llegim en l'obra, segons Krauss les fotografies poden ser considerades com els veritables objectes creats pels surrealistes. Aquestes, a diferència d'altres mitjans, se'ns presenten com una petjada del món real. Així, la fotografia pot ser vista com la realitat convertida en signe, un immortalitzar el pas del temps que comporta un reflexionar la imatge. Krauss, de fet, és una de les principals autores que han reflexionat sobre la fotografia surrealista. D'aquesta manera, també ho veiem en obres com *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos* (Le Photographique: pour une théorie des écarts, 1990)¹⁷⁵, on dedica un capítol a la fotografia surrealista, o a *Explosante-fixe: Photographie & Surréalisme* (1985)¹⁷⁶. Alhora, junt amb Krauss, també podem destacar autors com Hal Foster el qual, en obres com *Belleza compulsiva* (Compulsive beauty, 1993)¹⁷⁷, estudia un aspecte concret en relació amb la imatge surrealista. Així, tal com queda delimitat en el títol, Foster l'estudia en relació amb allò sinistre i l'impuls a la mort.

Tanmateix, entre els diferents estudis sobre la imatge surrealista un dels més destacats és el catàleg de l'exposició *La subversion des images* (2009)¹⁷⁸, una font documental important, ricament il·lustrada, en què s'explora la imatge fotogràfica i cinematogràfica en el surrealisme. Entre altres aspectes, és interessant el fet que l'obra no se centra en el grup surrealista parisenc, sinó que també té en compte els surrealistes belgues i txecs. Alhora, en ella hi trobem una selecció de les millors imatges d'artistes com Man Ray, Bellmer, Cahun, Ubac, Boiffard o Tabard, al mateix temps que podem llegir textos inèdits sobre fotografia, cinema i surrealisme.

Junt amb *La subversion des images*, altres treballs a destacar són *Photographie et Surréalisme en France entre les deux guerres: étant donné l'âge de la lumière* (1997)¹⁷⁹ d'Alain Fleig o *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995)¹⁸⁰ de Didi-Huberman, en què de nou es té

174 KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Traducció d'Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996.

175 KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico*. Op.cit.

176 KRAUSS, Rosalind E.; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn: *Explosante-fixe: Photographie & Surréalisme*. Paris: Hazan, 2002.

177 FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Traducció de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

178 BAJAC, Quentin; CHÉROUX, Clément [et.al]: *La subversion des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.

179 FLEIG, Alain: *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres: Étant donné l'âge de la lumière*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1997.

180 DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

com a objecte d'estudi el tractament de la imatge en el surrealisme. A l'obra, l'autor fa una anàlisi de diferents textos i imatges de la revista *Documents*, la qual, tal com afirma el mateix Didi-Huberman, s'ha d'entendre com una autèntica revista d'art, un art de les semblances. En aquesta proliferen les imatges i en elles els contactes, la presentació d'informes, les similituds i les dissemblances. Alhora, destaquen la presència d'instruments sadomasoquistes, fotografies, fotomuntatges, monuments, obres d'art modern, escultures antigues de diferents cultures o fins i tot cranis i màscares.

Finalment, junt amb aquests principals referents teòrics, també és important mencionar alguns dels últims treballs d'investigació que tenen com a objecte d'estudi la fotografia surrealista. Entre aquests, per exemple, trobem la tesi doctoral de Hazel Donkin *Surrealism, photography and the periodical press: an investigation into the use of photography in surrealist publications (1924-1969) with specific reference to themes of sexuality and their interaction with commercial photographic images of the period* (2010)¹⁸¹ o la de Jorge Pulla González *Filosofía y fotografía del surrealismo. La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental* (2016)¹⁸², treball que esdevé una important aportació en l'àmbit de la teoria i de la imatge surrealista.

Estudis sobre el surrealisme

Pel fet que la investigació s'emmarca en el surrealisme, un altre dels marcs teòrics de la recerca el conformen diferents estudis sobre aquest. Quan estudiem el surrealisme, el primer que advertim, és que ens trobem davant d'un moviment on la major part de la teoria entorn d'ell ha estat realitzada pels mateixos surrealistes. Així doncs, el gran teòric del surrealisme fou el mateix André Breton, tal com mostren els seus principals escrits, com són els manifestos [*Premier manifeste du surréalisme* (1924), *Second manifeste du surréalisme* (1930) i *Prolégomènes à un troisième manifeste surréaliste ou non* (1942)] o obres com *Le surréalisme et la peinture* (1928) o *Qu'est-ce que le surréalisme* (1934). Alhora podem destacar escrits com *Notes sur la poésie* (1936), publicat a *La Révolution surréaliste* el 1929, o la publicació del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), ambdues realitzades conjuntament amb Paul Éluard. Un conjunt d'escrits que, tal com s'ha esmentat en comentar les fonts primàries

181 DONKIN, Hazel: *Surrealism, photography and the periodical press: an investigation into the use of photography in surrealist publications (1924-1969) with specific reference to themes of sexuality and their interaction with commercial photographic images of the period*. (Tesi doctoral). Northumbria University, 2010. Disponible a: <http://nrl.northumbria.ac.uk/2584/>

182 PULLA GONZÁLEZ, Jorge: Op.cit.

utilitzades en la present investigació, es troben publicats en recopilatoris com és *Œuvres complètes*¹⁸³, editat per Gallimard entre el 1988 i el 1992.

No obstant això, Breton no fou l'únic que teoritzà sobre l'art i els principis del surrealisme. Entre altres, pel tema que ens ocupa, és important destacar el cas de Hans Bellmer, el qual escrigué obres en què reflexiona sobre les seves nines com són *Die Puppe* (1934), *Les Jeux de la Poupée* (1949)¹⁸⁴ o *Petit anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image*¹⁸⁵, un tractat estètic que ens dóna les claus per entendre les seves creacions. En aquest, per exemple, explica com l'anatomia de les seves nines, les quals poden ser desmembrades i fragmentades al gust de l'autor, no és dictada per la fisiologia humana, sinó pel desig. Així, tal com afirma Bellmer “*la imagen de la mujer deseada estaría predeterminada por una imagen del hombre que desea (...). De modo que el dedo de la mujer, la mano, el brazo, la pierna serían el sexo del hombre*”¹⁸⁶.

Tanmateix, tot i la importància que tenen els textos dels mateixos surrealistes, aquests no foren els únics que teoritzaren sobre el moviment. Un bon exemple d'això el trobem en Walter Benjamin el qual, quan el surrealisme era ben actiu, fou el primer a parlar-ne en el seu article *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (*Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, 1929)¹⁸⁷. Benjamin, amb un relat de caràcter literari, ens presenta el surrealisme com una imatge de la *decadence* de la *fin de siècle*. Fent-nos viatjar al París dels surrealistes, ens ubica a la mateixa ciutat on transitava uns anys abans Baudelaire. Benjamin retrata així el surrealisme com la imatge d'una societat marcada per l'*ennui* i la decadència de la postguerra. No oblida, però, el seu caràcter revolucionari, així com autors com Rimbaud, Lautréamont o Apollinaire, que esdevingueren els seus principals referents.

Si Benjamin fou el primer a parlar del surrealisme, un altre dels autors que ben aviat ho va fer va ser Tristan Tzara (1896-1963) a *El surrealismo de hoy* (1955)¹⁸⁸, el qual, tal com Benjamin, també parla del caràcter revolucionari del surrealisme. Tzara ens presenta el surrealisme com un moviment sorgit de les cendres del dadaisme, una visió que es mantindrà en diferents estudis sobre el surrealisme. Així

183 BRETON, André: *Œuvres complètes*. Vol I i II. Paris: Gallimard, 1988-1992.

184 “Les Jeux de la Poupée” (Editions Premières, Paris, 1949). A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Paris: Roger Borderie-Obliques, 1975. p.28.

185 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Traducció d'Elisenda Julibert. Barcelona: La Central, 2010.

186 *Ibidem*. p.28.

187 BENJAMIN, Walter: *El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.

188 TZARA, Tristan: *El Surrealismo de hoy*. Traducció de Raul Gustavo Aguirre. Buenos Aires: Alpe, 1955.

ho veiem, per exemple, en una obra del mateix any dirigida per Alfred Barr (1902-1981), *Maîtres de l'art moderne: Le Musée de l'art moderne* (1955)¹⁸⁹, en la qual dedica un mateix capítol per parlar d'ambdós moviments, i considera el dadaisme com el precedent directe del surrealisme. Alhora, als anys cinquanta, també cal destacar la primera *Histoire de la peinture surréaliste* (1959)¹⁹⁰ escrita per Marcel Jean (1900-1993), artista vinculat al grup surrealista que es decidí embarcar en una extensa anàlisi sobre el moviment.

Cada vegada més, doncs, foren diferents els autors que dedicaren els seus estudis a parlar del surrealisme. Això no obstant, tal com adverteix José Manuel Llamas en el seu article “Historias del Surrealismo: un estado de la cuestión”¹⁹¹, aquest és un moment que comencem a veure dues tendències clarament diferenciades. Així, mentre que hi ha obres que seguiran la línia iniciada per Benjamin i Tzara, donant una visió més reflexiva sobre el moviment, altres autors seguiran la línia iniciada per Alfred Barr, més analítica, estudis que segueixen l'estructura d'un manual. Entre els estudis que seguiran aquesta última tendència, trobem els capítols dedicats al surrealisme d'obres com *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940* (Painting and sculpture in Europe 1880-1940, 1967)¹⁹² de George Hamilton (1910-2004) o *Historia del arte moderno: Pintura, escultura, arquitectura* (History of modern art, 1968)¹⁹³ d'Arnason (1909-1986). Alhora, també és l'enfocament que es dona en el llibre dedicat al dadaisme i al surrealisme¹⁹⁴ de Dawn Ades publicat el 1975. Un conjunt d'obres, doncs, que pel seu enfocament s'allunyen de la present investigació.

Per contra, obres com *Histoire du surréalisme* (1945)¹⁹⁵ de Nadeau (1911-2013), *Philosophie du surréalisme* (1955)¹⁹⁶ de Ferdinand Alquié (1906-1985) o a *El surrealismo* (Surrealism, 1950)¹⁹⁷ de Duplessis (1912-2017), s'han d'entendre com a referents teòrics per la recerca. Duplessis, per exemple, en aquesta línia, subratlla la idea que el surrealisme, més enllà de ser un simple moviment, s'ha de veure com una actitud. Alhora, tal com es fa en el present treball, introdueix aspectes com són

189 BARR, Alfred: *Maîtres de l'art moderne: Le Musée de l'art moderne*. New York. Traducció de Léon Kochnitzky. Paris: Elsevier, 1956.

190 JEAN, Marcel: *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Editions du Seuil, 1959.

191 LLAMAS MANTECÓN, José Manuel: “Historias del Surrealismo: un estado de la cuestión”. A: *Boletín de Arte* [en línia] 2002. Núm.23. [consulta: octubre 2017] ISSN: 0211-8483. Disponible a: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/issue/view/295/showToc>

192 HAMILTON, George Heard: *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Traducció de Genoveva Ruiz-Tamón. Madrid: Cátedra, 1980.

193 ARNASON, H. Harvard: *Historia del arte moderno: Pintura, escultura, arquitectura*. Traducció de Ernesto Mascaró Porcar i Juan Massot Gimeno. Madrid: Daimon, 1972.

194 ADES, Dawn: *El Dada y el surrealismo*. Traducció de Marcelo Covián. Barcelona: Labor, 1975.

195 NADEAU, Maurice: *Histoire du surréalisme: Suivie de Documents surréalistes*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

196 ALQUIÉ, Ferdinand: *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955.

197 DUPLESSIS, Yvonne: *El Surrealismo*. Traducció d'Alexandre Ferrer Rodríguez. Barcelona: Oikos-Tau, 1972.

la importància del meravellós, del món oníric, de la bogeria o de l'escriptura automàtica. Anticipa així autors com Durozoi, el qual a *El surrealismo: Teorías, temas, técnicas* (Le surréalisme, théories, thèmes, techniques, 1972)¹⁹⁸, amb la voluntat de transmetre la idea del surrealisme com un moviment que aposta per unir l'art i la vida, donarà un enfocament similar. En l'obra, que pot ser considerada un dels llibres capitals sobre el moviment, es tracten temes com la poesia, la bogeria, la psicoanàlisi o l'amor. Un enfocament que respon a la visió que té del moviment l'autor, el qual considera que pel fet que el surrealisme no està conclòs, és inútil intentar definir-lo. Per aquest motiu, tal com es fa en la present investigació, no delimita cronològicament el surrealisme, sinó que tracta diferents aspectes que en certa manera el conformen.

També en els anys setanta, seguint aquesta línia pròxima a l'assaig, tenim l'obra de Marie-Claire Bancquart *Paris des Surréalistes* (1972)¹⁹⁹, en què parlant de diferents aspectes del surrealisme fa que ens submergim en aquell París on André Breton i els seus companys, convertits en passejants errants, experimentaven tot tipus de revelacions. Així doncs, a partir dels cafès, les estàtues que cobren vida o presentant-nos la ciutat com a doble, Bancquart ens fa viatjar en la màgia d'aquell París. Un enfocament important per la present investigació, que també veiem en el capítol de Juan Antonio Ramírez dedicat a la ciutat surrealista que trobem en el llibre *El surrealismo*²⁰⁰, publicat per Cátedra el 1983.

A partir d'aquest moment, entorn dels anys vuitanta i els noranta, tot i que també continuaran existint estudis generals sobre el surrealisme, la tendència és que comencem a trobar estudis sobre aspectes concrets del moviment. Entre aquests, per exemple, trobem el catàleg de l'exposició titulada *El Objeto surrealista* (1997)²⁰¹ que tingué lloc a l'IVAM de València el 1997, una obra dedicada a l'objecte surrealista que ens remet a obres anteriors com és *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1953)²⁰² de Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), un referent important en tant que en ell s'estudia l'objecte surrealista a partir de formulacions estètiques. També és entorn de l'objecte surrealista que trobem l'obra de Luis Puelles Romero *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista* (2002)²⁰³, una interessant reflexió sobre l'objecte surrealista que el porta a parlar dels fonaments teòrics i filosòfics sobre els quals s'assenta el moviment.

198 DUROZOI, Gérard: *El Surrealismo: Teorías, temas, técnicas*. Traducció de Josep Elias. Madrid: Guadarrama, 1974.

199 BANCQUART, Marie-Claire: *Paris des Surréalistes*. Paris: Seghers, 1972.

200 BONET, Antonio (ed.): *El surrealismo*. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo: Cátedra, 1983.

201 SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. IVAM Centre Julio González, 16 octubre 1997/4 enero 1998. Valencia: IVAM, 1997.

202 CIRLOT, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

203 PUELLES ROMERO, Luis: *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.

D'aquesta manera, en els últims anys, ens trobem amb diferents publicacions que per l'enfocament adoptat esdevenen clars referents teòrics per la present investigació. Junt amb els ja comentats, un dels estudis fonamentals és *Realismo, racionalismo, surrealismo: El arte de entreguerras* (Realism, rationalism, surrealism: Art Between the Wars, 1993)²⁰⁴ de Briony Fer, David Batchelor i Paul Wood, una obra en què trobem diferents apartats dedicats al surrealisme els quals resulten de gran interès. En primer lloc, en el capítol “Esta libertad, este orden: El arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial” de David Batchelor, trobem l'apartat *De Littérature a La Révolution Surréaliste*²⁰⁵, del qual, entre altres aspectes, és interessant destacar el fet que és un dels primers estudis en què es vincula de manera molt clara el surrealisme amb el Romanticisme, considerant que el primer deriva de la tradició cultural romàntica²⁰⁶. Aquesta idea, que és una de les premisses principals a partir de les quals es planteja la present investigació, és la que trobem anys més tard desenvolupada en les obres de Michael Löwy. Així, tal com veiem en llegir *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad*²⁰⁷ i *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*²⁰⁸, el surrealisme, que comparteix amb el Romanticisme el seu caràcter rebel contra la societat capitalista i la racionalitat, s'ha d'entendre com un moviment de rebel·lió de l'esperit en el qual veiem l'aspiració revolucionària de canviar la vida i reencantar el món. Una consideració del surrealisme com un moviment romàntic revolucionari del segle XX, que com s'ha vist, també és la que es proposa en la present investigació.

Alhora, trobem el capítol titulat “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, de Briony Fer, en què de nou apareixen enfocaments que es vinculen amb el plantejament del present treball. Així doncs, és molt interessant la importància que prenen diferents figures femenines com Dora Maar (1907-1997), Meret Oppenheim (1913-1985) o Frida Kahlo (1907-1954), a la qual es dedica un apartat que serveix per demostrar que la dona surrealista no sols era una musa sinó que, en tant que artífex i protagonista, jugà un paper fonamental dins del grup. Al mateix temps, també és interessant destacar l'atenció a allò sinistre o al paper que jugà el trastorn psíquic en l'estètica surrealista. De fet, és en l'apartat dedicat a “Lo «siniestro»” que com a subtítol llegim “Époque des mannequins, époques des intérieurs”, breu

204 FER, Briony [et al.]: *Realismo, racionalismo, surrealismo: El arte de entreguerras*. Traducció de María Luz Rodríguez. Madrid: Akal, 1999.

205 Ibidem. p.51-56.

206 Parlant del *Primer manifest del surrealisme*, Batchelor diu: “En primer lugar Breton proyecta una serie de imágenes de la imaginación humana como un animal enjaulado, dando vueltas y vueltas sobre sí mismo, tras las barras del racionalismo contemporáneo. Estas imágenes derivan de la tradición cultural y filosófica del Romanticismo, que considerava que la imaginación estaba dotada con un potencial sin límites pero se hallaba embotada por las fuerzas represivas de la civilización y la racionalidad. A esta concepción romántica de la imaginación, Breton añade una representación psicoanalítica de la mente, que presenta dividida entre una parte consciente y otra oculta e inconsciente”. Ibidem. p.54.

207 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolia*. Op.cit.

208 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit.

introducció en què es presta atenció a la importància del maniquí en el surrealisme, com veiem en la reproducció d'una fotografia d'Eugène Atget en la qual, segons Fer, es pot veure aquell “*siniestro efecto producido por este tipo de imágenes (...) rincones perdidos y anticuados de la ciudad*”²⁰⁹ que tan atragueren els surrealistes. Fer, tal com afirma més endavant, considera que el maniquí i la por a un record reprimat són dos aspectes sempre units a l'*unheimlich* freudià. Un interès pel maniquí, l'interior i el carrer, que Fer atribueix a la fascinació per Giorgio de Chirico. Finalment, del conjunt del capítol, un altre aspecte a destacar és la importància que pren Bataille, recuperació que permet tractar el surrealisme des de punts de vista inèdits fins al moment. Així, tal com passa en la present recerca, s'estudia el surrealisme en relació amb conceptes com el d'informe, *bassesse* o el de putrefacció.

D'aquesta manera, després d'esmentar els diferents referents teòrics sobre el surrealisme, podem dir que la present recerca s'emmarca en la línia iniciada per Walter Benjamin, la qual té continuïtat en obres com la de Fer. Alhora, és un treball sobre el surrealisme que forma part d'aquesta última tendència que prenen els estudis sobre el surrealisme, els quals, lluny de ser un repàs cronològic o un discurs panoràmic, són treballs focalitzats en algun aspecte del moviment que és estudiat a partir de paràmetres estètics.

La crisi de la subjectivitat clàssica. Els principals referents teòrics

Pel que fa al tema de la crisi de la subjectivitat clàssica, com a marc teòric s'han tingut en compte diferents autors a partir dels quals ha estat possible fer una lectura de la figura del maniquí com un motiu representatiu de la crisi de la subjectivitat clàssica. Així, tal com s'ha comentat en l'apartat dedicat a la metodologia, s'han escollit aquells referents teòrics que s'han considerat més adequats per la present recerca i que ens serveixen per intentar definir a què ens referim en parlar de la crisi de la subjectivitat clàssica. Uns autors [Heinrich von Kleist, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Roland Barthes, Maurice Blanchot (1907-2003) o Giorgio Agamben (1942)], que per la complexitat del tema i per la importància que tenen per definir el marc teòric, se'ls ha dedicat tot un capítol introductori que serveix per ubicar la present investigació²¹⁰.

209 FER, Briony [et al.]: *Realismo, racionalismo, surrealismo*. Op.cit. p.194-195.

210 Vegeu capítol 1. *La crisi de la subjectivitat clàssica*.

Tanmateix, tot i tenir en compte l'obra dels autors mencionats, un dels principals referents teòrics per la present investigació ha estat Josep Casals i les seves obres *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte* (2003)²¹¹ i *Constelación de Pasaje. Imagen, experiencia, locura* (2015)²¹², les quals ens presenten la crisi del subjecte en diferents contextos: des de la Viena de finals del XIX, al París del Segon Imperi fins al Maig del 68. Un enfocament que ha estat clau per plantejar la present investigació.

D'aquesta manera en el primer volum, centrat en el context cultural de Viena de finals del segle XIX i inicis del segle XX, a través de l'art, la filosofia o la literatura i d'interconnexions entre diferents autors, evidenciem una "Kulturkritik"²¹³ en la qual trontollen les bases tradicionals culturals del món occidental. La crisi o "la cultura de la crisi"²¹⁴ és un motiu present al llarg de l'obra, la qual s'evidencia explorant els límits de l'art, del llenguatge i del subjecte. De fet, és en un context marcat per l'ambivalència, on l'essència i allò racional són substituïts per moviment, que assistim a la caiguda del subjecte (masculí) entès com a unitat substancial²¹⁵, al mateix temps que emergeix un subjecte entès com a procés, com una pluralitat d'instàncies. Un home que rebutja els llaços i que assumeix la discontinuïtat del temps que, tal com observa Casals, és el que observem en *L'home sense atributs* de Musil. Aquell home modern que, segons Kokoschka, havia perdut el seu rostre²¹⁶. La mateixa obra, de fet, conformada per un entramat i una complexitat d'interrelacions insòlita, pot veure's com una mostra. En ella, aspectes com el femení (natural) enfront allò masculí (racional), així com la decadència de diferents valors prèviament considerats fonamentals i inamovibles, ens permeten entreveure la crisi de la subjectivitat clàssica que queda evidenciada en l'obra d'autors com Freud, Musil (1880-1942), Kafka (1883-1924), Mach (1838-1916), Lou Andreas-Salomé (1861-1937) o Nietzsche (1844-1900)²¹⁷.

Una caiguda del subjecte que també veiem en la darrera publicació de l'autor, *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*, la qual es troba en continuïtat amb aquesta. A l'obra, que engloba el

211 CASALS, Josep: *Afinidades vienesas*. Op.cit.

212 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit.

213 CASALS, Josep: *Afinidades vienesas*. Op.cit. p.29.

214 Ibidem. p.29.

215 "Por decirlo brevemente, lo que cae es el sujeto (masculino) como unidad sustancial y la imagen del lenguaje como espejo del mundo, mientras que emerge otro modelo de conocimiento afín a la complejidad del arte". Ibidem. p.26.

216 Ibidem. p.434.

217 Un treball que podem relacionar amb una obra coetània de Jacques Le Rider *Modernité viennoise et crises de l'identité*, on retrata una metròpolis de la modernitat en què sorgiren autors destacats en diferents àmbits (literari, les arts plàstiques, la música o les ciències). Le Rider ens mostra una Viena marcada pels grans mals del segle XX com ara l'exacerbació nacionalista, l'antisemitisme o l'antifeminisme. Retrata així subjectes marcats per una important crisi de la identitat relacionada amb una inestabilitat i amb la fragilitat del jo, el qual es troba privat del seu fonament racional.

període que va des del segon imperi al maig del 68, podem seguir la crisi del subjecte a partir de diferents autors en un període marcat per la desvalorització i la dessacralització de l'experiència. Es posa en evidència, de nou, una important crisi de fonaments, la crisi de l'essència. L'autor, a partir de les esclatxes de la contemporaneïtat, presenta una Europa caracteritzada pel carnaval perpetu, la societat de l'espectacle. En un relat sobre la pèrdua de la innocència, allò que fa és qüestionar el culte a "sa majestat el jo", el seu caràcter substancial, tot reivindicant la paradoxa davant la doxa. D'aquesta manera, tal com diu el mateix autor, escoltant la veu dels rars i els insomnes, qüestiona les formes d'identitat del subjecte clàssic. Explora així facetes devaluades de la condició humana, com és la follia, el desig o l'alteritat, tot assumint el buit que l'acompanya.

El procés de descomposició de les estructures substancials de l'ésser també les adverteix en un article publicat en el llibre *Fuera del cuadro: Cine, palabra e imagen en las artes modernas* (2014)²¹⁸, titulat "Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica". En aquest, realitza una reflexió sobre la imatge en relació amb el procés experimentat pel subjecte, el qual "*pasa de ser una unidad a una anarquía de átomos, un producto social y lingüístico, un caos llamado a devenir forma(s)*"²¹⁹. El subjecte, segons Josep Casals, es perfila com un instint o una força creadora de ficcions. Allò que té significat és una xarxa d'imatges i conceptes que es troben en interacció. El subjecte, en un procés de pèrdua de la innocència, deixa de ser una substància i passa a ser un punt de vista o un principi d'interpretació²²⁰.

Finalment, ja per acabar, junt amb els estudis de Josep Casals, també és important mencionar algunes publicacions com *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (Das Verschwinden des Subjekts. Diese Hoffnung, eines Tages nicht mehrallein zu denken, 2001)²²¹ de Peter i Christa Bürger o el treball d'Olalla Castro Hernández *Entre-lugares de la Modernidad: Filosofía, literatura y Terceros Espacios* (2017)²²², estudis en què a partir de diferents autors també es reflexiona sobre aquesta crisi.

218 CASALS, Josep: "Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica". A: MIRIZIO, Annalisa: *Fuera del cuadro: Cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión, 2014.

219 Ibidem. p.129.

220 Ibidem. p.128.

221 BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter: *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Traducció d'Agustín González Ruiz. Tres Cantos: Akal, 2001.

222 CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla: *Entre-lugares de la Modernidad: Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Tres Cantos: Siglo XXI, 2017.

1.

LA CRISI DE LA SUBJECTIVITAT CLÀSSICA

En un món ambivalent i complex, on els valors metafísics comencen a ser qüestionats, el concepte clàssic de subjecte¹ es va transformant per acabar donant lloc a nous processos de subjectivació. L'ens unitari i substancial que existeix per ell mateix i que té una identitat persistent desapareix. A mesura que el jo metafísic va perdent importància, el jo particular n'adquireix. En lloc d'un ésser donat, inamovible i estable entès com una identitat immutable, trobem un subjecte contingent i accidental, el qual deixa de ser el centre de coneixement. L'ens ordenador que ho comprèn tot a partir de si mateix dóna lloc a un subjecte que ja no és amo dels significats. S'acaba així amb el subjecte cartesià, aquell que es començà a elaborar en el Renaixement, amo de la raó i centre de l'univers.

En aquest sentit, a partir del Romanticisme comencem a trobar un nou tipus de subjecte que es troba, sovint, disgregat en múltiples jo, escindit, mancat d'unitat. Deixant de ser una entitat, es converteix en un conglomerat de moments i instants. L'individu, ubicat en un procés de construcció constant, es converteix en un esdevenir humà en el qual s'activen relacions i processos de descomposició i recomposició. Es tracta d'un subjecte convertit en quelcom en trànsit que hem d'entendre en relació amb el sentiment de buit que acompanya la seva existència.

Tot i que mor el subjecte clàssic, nous processos de subjectivació² ens mostren un ésser fora de si, un individu que ja no existeix en si mateix, sinó en formes aportades des de fora. Davant d'aquesta inestabilitat, es va avançant cap a l'afirmació de l'alteritat, al mateix temps que el jo passa a tenir sentit en una lògica situacional.

1 Tal com llegim en el *Diccionari etimològic manual de la llengua catalana* de Joan Coromines, el terme subjecte s'introdueix a partir del llatí *subjectus -a -um*, que significa sotmès o subjecte a quelcom. Una definició etimològica del concepte amb la qual es trenca en el moment que apareixen nous processos de subjectivació i el subjecte deixa de ser un ens fixat o subjecta a quelcom. COROMINES, Joan: *Diccionari etimològic manual de la llengua catalana*. Barcelona: Fundació Pere Coromines; Badalona: Ara llibres, 2016. p.485.

2 Parlem de nous processos de subjectivació perquè la desaparició del subjecte clàssic, sovint vista com a signe de ruptura d'època, continua tenint lloc en el camp de la subjectivitat. El subjecte modern, transformat, es manté.

1.1. El subjecte clàssic de Descartes a Fichte

La idea d'un subjecte substancial, metafísic, amb una identitat persistent i entès com a centre de tot coneixement, la trobem en autors com Descartes (1596-1650), Kant (1724-1804) o Fichte (1762-1824). Amb el *cogito ergo sum* de René Descartes es considera que neix la filosofia moderna i amb ella un nou tipus de subjecte, unitari i determinat³. Descartes en afirmar “penso, per tant existeixo”, al mateix temps que subratlla la seva individualitat, converteix el subjecte en una base segura per fonamentar tot coneixement. El Jo cartesià, en tant que pot dubtar de tot i no té límits a la seva consciència, esdevé un acte d'esplendor de la subjectivitat. Tal com adverteix Paul Valéry (1871-1945) a *Estudios filosóficos*⁴, mai cap filòsof havia exposat tan deliberadament el seu Jo, atrevint-se amb ell al llarg de pàgines senceres amb la voluntat de comunicar la seva discussió interior.

El subjecte cartesià, eminentment racional, pot ser considerat així un Jo egòtic, el qual desenvolupa la seva consciència pels propis fins del coneixement⁵. Aquest, en tant que pensa i coneix a través de termes matemàtics, també és un Jo geòmetra o un home-màquina. En Descartes, per tant, trobem un Jo pur i personal, un subjecte entès com a síntesi que es mantindrà al llarg de la Il·lustració.

La idea del subjecte com a centre del coneixement també la trobem a l'obra d'Immanuel Kant, el qual defineix un subjecte transcendental i subordina l'ésser al pensament i l'identifica amb aquest. D'aquesta manera, tal com afirma a *Crítica de la raó pura* (Kritik der reinen Vernunft, 1781), malgrat que tot el nostre coneixement comença en l'experiència, no tot procedeix d'aquesta. Segons Kant la base del coneixement humà es troba en l'individu i es basa en la sensibilitat (*Sinnlichkeit*, la intuïció sensible que ens subministra dades) i l'enteniment (*Verstand*, la facultat de pensar aquestes dades mitjançant conceptes a priori i de produir espontàniament representacions). Percepció i pensament, per

3 Malgrat tot, alguns estudis consideren que en Descartes trobem l'inici de la crisi del subjecte clàssic. Així ho llegim en l'obra de Christa Bürger i Peter Bürger *La desaparició del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, on diu “*la desaparició del sujeto antecedería, visto así, a su constitución, tendría su lugar no al final de la historia del sujeto, sino al comienzo de su genealogía*”. (BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter: *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Traducció d'Agustín González Ruiz. Tres Cantos: Akal, 2001. p.314). Ho expressen en parlar de Descartes (jo-enteniment), Pascal (jo-angoixa) i Montaigne (unitat corpòria-anímica). Això ho expliquen a partir de la separació entre *res cogitans* i *res extensa*, és a dir, un jo espiritual i un jo corporal. Una certa escissió del subjecte que, en tant que mancada de cap element tràgic, en la present investigació no es concep com a tal. El Jo en Descartes és clarament el centre de tot coneixement, un jo metafísic i substancial que permet definir allò a què ens referim quan parlem d'un subjecte clàssic.

4 VALERY, Paul: *Estudios filosóficos*. Traducció de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1993.

5 “*Tomando de Stendhal una palabra que introdujo en nuestra lengua, variándola un poco para mis fines, diría que el verdadero Método de Descartes debería llamarse egotismo, el desarrollo de la conciencia para los fines del conocimiento*”. Ibídem. p.35-36.

tant, estan unificats en el subjecte, evidenciant un Jo ordenador i regulador dels fenòmens procedents de l'exterior. El subjecte, com a centre del coneixement, marca els límits i les possibilitats d'aquest.

Alhora, segons Kant, el subjecte pensant és l'artífex de la totalitat de la realitat sensible (el món) i de la realitat suprasensible o noumènica (Déu) que conformen l'univers. Dos elements coordinats, pensats i relacionats per l'home, el qual es troba entre els dos camps: el sensible i el suprasensible. Aquest subjecte, segons Kant, és un ens unitari i conscient de si mateix, aspectes necessaris perquè tot aquest procés funcioni. En aquest sentit a la *Crítica de la raó pura* considera que l'individu té consciència a priori de la seva identitat permanent⁶, fet que pressuposa una unitat transcendental (no empírica) de l'autoconsciència. En el procés de coneixement el Jo no sols construeix els fenòmens, sinó a si mateix. L'autoconsciència es converteix així en el nucli de la percepció pura.

El Jo kantian, per tant, és una entitat fixa i permanent (de l'apercepció pura), el correlat de totes les nostres representacions. Ens trobem així amb un Jo metafísic, nucli de tot el coneixement, que com a microcosmos pensa el macrocosmos, l'univers, el qual és una projecció de la seva doble naturalesa. En l'home, doncs, Kant resol el problema de la reconciliació dels regnes de la llibertat i el de la necessitat. En lloc de reduir-ne un a l'altre, situa el seu punt d'encontre en la consciència moral del Jo.

Tal com Kant concep el coneixement, ens mostra o ens fa suposar un subjecte incondicionat, un ego pensant permanent, concebut com a substància. La Raó, element superior que completa aquesta síntesi o mode de coneixement, evidencia el pas d'un ego empíric a un Jo pensant i no condicionat, un subjecte substancial. En Kant doncs, tenim un subjecte transcendental, el qual és una condició necessària de l'experiència. El subjecte, per l'autor, és un límit del món.

En relació amb el Jo Kantian trobem l'idealisme subjectiu de Fichte, en el qual apareix el subjecte metafísic per antonomàsia, un clar exemple del subjecte clàssic que entrarà en crisi. En Fichte s'evidencia un Jo etern, identitat substancial i metafísica persistent que conforma un ésser absolutament lliure. Fichte cerca deduir tota la consciència a partir del Jo. Així a *Principis fonamentals de tota doctrina de la ciència* (Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre, 1794) busca una base, una proposició fonamental a partir de la qual es puguin deduir totes les formes, principi que ubica en el subjecte.

6 “Yo (el sujeto) soy persona, no sólo consciente de mí mismo, sino también como objeto de intuición en el espacio y en el tiempo y en cuanto tal perteneciente al mundo”. COPLESTON, Frederick: *Historia de la filosofía*. Vol.VI. Barcelona: Ariel, 1978. p.364.

D'aquesta manera en Fichte, de nou, el Jo s'autopresenta com a punt de partida de tot coneixement. Aquest és posat com a realitat absoluta, és a dir, com un subjecte que és mesura de tot. Lluny de ser un Jo empíric, és presentat com una totalitat absoluta, un Jo espiritual. En aquest sentit l'origen del pensament i de la vida emana de tot allò que hi ha en el Jo, que per ell i per a ell pot existir. El seu Jo esdevé així una condició lògica de tota preposició i representació, qualsevol saber és formulat a partir d'aquest.

Per Fichte, doncs, el fonament de tota realitat és el Jo. És només a través de la relació entre el Jo i el No-Jo que es fa possible la realitat per ambdós. El Jo, cada vegada que pren consciència de quelcom, és limitat i incorpora diferents coses dins el contingut infinit. Per tant és un Jo creat contínuament, tendencialment limitat, però infinit com a activitat. El Jo en Fichte és, doncs, un principi actiu, dinàmic i creador que es desenvolupa englobant en ell tot allò que constitueix la realitat. La tensió entre el Jo i el No-Jo té com a meta final un Jo que ho absorbeix tot en el qual es produeix la síntesi. Així, el jo en minúscula es va creant a partir del reconeixement i va avançant cap a un Jo en majúscula, absolut, en el qual tot allò empíric es dissol. El destí del Jo és conduir allò múltiple a aquesta última realitat racional. És sols quan l'home realitza la seva condició que assoleix la llibertat⁷.

En Fichte a mesura que es desenvolupa la teoria del Jo absolut, aquest adopta progressivament un caràcter diví i apareix com una activitat infinita i productora. El resultat d'aquest procés és el tot, un subjecte metafísic, espiritual, que es pot identificar amb Déu. El Jo absolut, al transcendir la relació que aquest origina entre subjecte i objecte, constitueix la identitat entre subjectivitat i objectivitat⁸. Trobem, per tant, una conclusió metafísica que ja estava latent en Kant, un Jo en majúscula que és un destí. Segons l'autor el més íntim del seu esperit no és quelcom estrany, sinó produït per si mateix en el sentit propi de la paraula. Així considera que ell és la seva pròpia creació, la llum es troba en si mateix.

D'aquesta manera Descartes, Kant o Fichte ens mostren un Jo en majúscula, tot poderós, centre i font de tot coneixement. Tot i ser autors que comencen a admetre una certa oposició dins seu, no perden l'autoconsciència del Jo i es troben lluny del caràcter tràgic que trobarem en el Romanticisme. Malgrat tot, ja en la Il·lustració, trobem alguns autors en què aquesta concepció del jo s'anirà fragmentat. Així

7 Com veiem per Fichte tot coneixement pressuposa el seu propi ésser. El coneixement és un ser per si mateix i en ell mateix, és autopenetració del ser, i per tant, expressió de llibertat.

8 Per aquest motiu Fichte, a mesura que va avançant, tendeix a descartar la paraula jo. Considera que aquest terme s'associa massa a la idea de diferència entre subjecte i objecte.

es comença a entreveure dèbilment en Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), un autor situat entre la Il·lustració i el Romanticisme que ocupa una posició important en la història de la subjectivitat moderna. Rousseau presenta per primera vegada un jo modern amb la seva contradictorietat. En ell hi trobem la importància i la confiança en el jo i la recerca de la veritat, aspectes que ens remetent a Descartes. Això no obstant, el seu jo ja no és universal, sinó una excepció. Així doncs Rousseau, tot i l'egotisme present en el seu pensament i la importància del seu jo substancial, defensa un contracte social. Una ambivalència i uns aspectes, difícils de conciliar, que l'aproximen a diferents autors romàntics.

Aquest caràcter ambivalent és el que veiem a *Somieigs d'un passejant solitari* (Rêveries du promeneur solitaire, 1782), on ens trobem amb un jo que perd consciència en fondre's en la naturalesa. Així es desprèn al llarg de deu passeigs plens de meditacions en què la natura, els records o la soledat esdevenen un asil per a l'autor. Refugis en la imaginació i en el record que li permeten evadir-se de la societat i retrobar la felicitat perduda. L'autor, "fugint dels homes, buscant la solitud", s'allunya de la societat civilitzada i de les seves regles coercitives, les quals li han fet perdre allò originari i l'han convertit en un ésser mecànic que actua sols per impuls⁹. Davant d'aquesta uniformització i estandardització, prefereix "la solitud més salvatge"¹⁰ i amb una actitud d'aïllament es retira a la natura, que es converteix en la inspiradora dels seus somieigs més profunds. D'aquesta manera Rousseau, proscrit com un membre pernicios, se submergeix en la reflexió i somiejant viatja a mons onírics, més enllà d'allò que a la realitat li és permès. Una actitud molt romàntica, que retrobarem en autors posteriors.

1.2. Del Romanticisme a Sigmund Freud: primers exemples de la crisi de la subjectivitat clàssica

És en el Romanticisme que comença a aparèixer quelcom tràgic en relació amb el subjecte. Tot i això aquesta realitat no és present en tots els autors romàntics. Així en Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) i Friedrich Schiller (1759-1805) no podem parlar de la crisi del subjecte clàssic. En el seu pensament, particip del classicisme de Weimar, hi veiem una actitud de valoració de l'individu,

9 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Els somieigs del passejant solitari*. Traducció d'Antoni Vicens. Barcelona: Proa, 1996. p.135.

10 "Des d'aquest moment sé que estic disgustat dels homes i la meua voluntat, que en aquest aspecte coincideix amb la seva, em té encara més allunyat d'ells que no ho fan totes les seves maquinacions". Ibidem. p.118. "En ells no hi vaig veure sinó unes masses mogudes de maneres diferents, respecte de mi desproveïdes de tota moralitat". Ibidem. p.153.

11 "... m'he tornat solitari o, com ells diuen, insociable i misantrop, perquè la solitud més salvatge em sembla preferible a la societat dels dolents, que només s'alimenta de traïcions i d'odi". Ibidem. p.134.

un gran moment d'afirmació humanista de la llibertat. Schiller, per exemple, concep un jo que podem relacionar amb el de Fichte. Per la seva banda Goethe, en el seu període de Weimar, defensa l'harmonització, les lleis de la naturalesa i un individu entès com un tot. No obstant això en Goethe començarà a prendre importància el somni, vist com una llacuna en el conscient, un punt cec i obscur davant del qual l'home, en prestar-hi atenció, cau en la malaltia¹². En aquest sentit, en el mateix autor, observem com la concepció del subjecte experimenta una transformació i entra en crisi.

Tal com el somni, l'inconscient¹³ va prenent importància en autors com Friedrich Schlegel (1767-1845) i Novalis (1772-1801), del Grup de Jena, energia obscura i irracional que fa que l'individu ja no sigui un ens plenament conscient de si mateix. En aquest sentit en Novalis el jo deixa de ser un fet i passa a ser vist com una acció. A causa de la importància que comença a adquirir l'inconscient en el seu pensament, que passarà a ocupar el lloc de les lleis racionals que anteriorment regien el món, el subjecte se'ns presenta fragmentat, escindit en diferents parts. S'inicia així una revaloració del somni i de la imaginació per davant d'allò racional¹⁴. Tal com afirmava Friedrich Hölderlin (1770-1843), l'home serà vist com un Déu quan somia i un captor quan pensa¹⁵. Un nou tipus de subjecte que hem d'ubicar en el caos, en el flux continuat de la vida, fet que suposa un trencament amb els límits de la individualitat.

És en Heinrich von Kleist (1777-1811) que, malgrat ser encara idealista, trobem una escissió brutal i tràgica en el subjecte, un trencament amb la seva unitat. Kleist mostra un subjecte desdoblament marcat per les forces obscures de l'inconscient. Ell mateix s'experimenta com un ésser escindit entre el conscient i l'inconscient. Un abisme entre ambdues parts que expliquen el dolor permanent en l'autor. Així i tot, Kleist, tal com passa en diferents autors romàntics, malgrat les escissions i les ambivalències, encara cerca un tancament del cercle. Té lloc, així, un lligam entre el més alt i el més baix, un afany de totalitat i un cert essencialisme.

12 Així ho veiem en el *Faust* (1829).

13 Segons Giorgio Agamben, i tal com s'ha anat evidenciant en diferents autors, l'inconscient és un element fonamental que evidencia la crisi de conceptes clàssics com és el de "subjecte" i el d'"experiència".

14 Tal realitat l'hem d'entendre en relació amb un rebuig a la vida burgesa i convencional, amb una consciència anticapitalista i un sentiment contrari a la industrialització, mutiladors, ambdós aspectes, de la consciència humana. És davant d'aquesta realitat, cada vegada més complexa i asfixiant, que autors com Friedrich Schlegel (1772-1829) o Novalis (1772-1829) cercaran en elements com el somni, el mite, la nit, la poesia o la naturalesa, un lloc on refugiar-se. Una actitud que anticipa la que trobarem més endavant en el surrealisme.

15 HÖLDERLIN, Friedrich: *Hiperión o el eremita en Grecia*. Traducció de Jesús Munárriz. Madrid: Ayuso, 1976.

La dualitat que Kleist observa en el subjecte és present en les seves obres. A *Sobre el teatre de marionetes* (Über das Marionettentheater, 1810)¹⁶, per exemple, Kleist, apostant per l'espontaneïtat, vol que la part conscient de l'home quedi en un segon terme. Al llarg de l'obra apareix així un subjecte escindit, en el qual les forces inconscients són cada vegada més importants. El desdoblament del subjecte també es troba personificat en alguns dels seus personatges. Aquest és el cas del príncep Homburg o de Kätchen, els quals reflecteixen l'enfosquiment de l'individu. En ells es fa present una part obscura, aniquiladora de la consciència i la voluntat, que porta els personatges a realitzar actes que no farien en estat de vigília. És en l'actuar d'aquesta part inconscient que es revela la personalitat íntima i amagada, sovint ignorada pel mateix subjecte, força que es presenta com quelcom alliberador. En la major part dels casos l'ésser s'entrega a les forces irracionals, a aquesta mena de "raó" suprema, informulable i indefinible. D'aquesta manera, els personatges de Kleist, essent un mirall del seu creador, es troben presos en una contradicció.

La idea d'un subjecte dual, alhora, ens mostra com el jo ja no té el domini del coneixement. El subjecte, no pot conèixer la veritat, ja que aquesta no existeix. Així afirma, "*yo mismo, desde mi enfermedad, he perdido toda noción de los motivos que me impulsaron y ya no comprendo cómo se encadenaron las cosas entre sí*"¹⁷.

Davant d'aquesta realitat, Kleist se sent fascinat pel cantó nocturn de la naturalesa. El somni, per ell, esdevé el profund retorn de l'ànima a si mateixa¹⁸. Caminant entre somnis, explora les tenebres que fan necessària tanta lucidesa com en l'estat de vigília. El somni és vist així com un impuls a l'acció, un doble tenebrós en què resideix una força desconeguda que permet accedir a estats superiors als quals no es pot arribar amb la raó o la consciència.

Junt amb el somni, que banya tota l'existència, Kleist valora els estats de somnambulisme, representats en alguns dels seus protagonistes¹⁹. Instants en què advertim les possibilitats de l'altra cara de l'ésser, del doble tenebrós de l'home racional. En aquests veiem el diàleg entre les dues personalitats que componen el subjecte, l'inconscient i el conscient, les quals sols es posseeixen mitjançant fragments²⁰.

16 Vegeu p.124-125.

17 BRION, Marcel: *La Alemania romántica*. Vol.I. Barcelona: Barral Editores, 1971. p.55.

18 A la *Naturphilosophen* el somni també és considerat com una matriu en la qual l'home retorna a buscar els principis d'un nou naixement. Joseph Ennemoser (1787-1854), per exemple, compara el somni amb una resta de l'estat còsmic original, en el qual se submergeix diàriament per extreure d'ell forces noves i vitalitzadores.

19 Així ho veiem en Kätchen, Friedrich von Homburg o Penthesilea.

20 Tal com llegim a *La Alemania romántica* de Marcel Brion: "*Del diálogo entre las dos personalidades que componen el mismo ser, entre su mitad clara y su mitad tenebrosa, sale el conocimiento de la verdad total, de la que el ser del día y el ser de la noche no poseen sino fragmentos*". BRION, Marcel: *La Alemania romántica*. Vol.I. Op.cit. p.70.

El somnambulisme doncs, pel fet de no tenir un llenguatge comú amb l'estat de vigília, no pot aportar un coneixement. No és possible unir les dues parts de l'existència quotidiana que ubiquen l'individu en la discontinuïtat, ni fer que el seu jo conscient es beneficiï de les conquestes assolides per l'inconscient. Es produeix així, en el deliri del somnambulisme, una alienació de la consciència.

És en la música i en la mort que Kleist intenta superar el sentit tràgic de l'existència. Essent conscient de la manca d'harmonia, l'autor decideix consagrar-se per complet a la música. Tot i això és conscient que per entregar-se eminentment a la música, primer ha de deslliurar-se de les preocupacions materials, les quals es converteixen en una càrrega. La música acaba separant Kleist de la vida activa i el condueix dolçament cap a una mort meditada i desitjada. De fet la música és un dels motius que l'apropen a Vogel, amb qui planejaran i duran a terme un suïcidi compartit.

Kleist concep la mort com una pau irrevocable. Tal com afirma Brion, es veu arrossegat a derivar al riu de les tenebres. El buit i la presència de forces obscures en el seu jo, el porten a trobar una "esposa de l'Hades", Henriette Vogel, convertint-se el suïcidi en l'única escapatòria. Per Kleist els esperits havien aconseguit tal grau d'elevació que era millor separar-los dels seus cossos. És així com el suïcidi es converteix en l'únic mitjà per assolir la veritable realitat, aquella que es troba alliberada de la matèria, que lluny d'allò carnal, és esperit pur. Amb la mort, Kleist, supera la manca d'harmonia entre el jo i el no jo, l'escissió tràgica del subjecte que l'havia ocupat al llarg de la seva existència. Kleist es converteix així en un exemple de la transformació que experimenta el subjecte en relació amb la seva concepció clàssica.

Tanmateix, en aquest moment, junt amb aquesta vessant més tràgica, trobem l'optimisme idealista de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), segons el qual no hi ha límit entre l'objecte (la cosa en si) i el subjecte que coneix. En el pensament de Hegel tornem a trobar, doncs, un subjecte pensant sense límits que és objecte de tot coneixement. Hegel, racionalista i metafísic, concep un tot veritable i un subjecte que tot ho pot conèixer a partir de la trama articulada que el conforma. La idea de coneixement total de Hegel i la importància del subjecte l'observem també en si mateix, en tant que se situa com el punt culminant de la filosofia idealista. Tal com advertim a la tercera síntesi, en ell s'esdevé la unió d'allò finit i infinit. Un punt culminant del pensament en què l'evolució de l'esperit desemboca en un subjecte reflexiu autoconscient de si mateix.

L'optimisme de Hegel, també l'observem en la seva concepció del món, conformat per idees i no per coses. Les idees, articulades entre si, conformen una racionalitat interna a partir de la qual es constitueix la realitat. L'individu, davant d'això, sols persegueix la seva exteriorització o objectivació, és a dir, l'alienació de la idea. Així veiem com per Hegel, en tant que tot és alienació i la idea sols existeix alienant-se, aquest és un concepte que té un caràcter positiu. De fet és mitjançant aquesta que l'esperit pren consciència de si mateix²¹. En Hegel, per tant, apareix el concepte d'alienació, emprat per diferents autors posteriors que li donaran un nou enfocament.

En aquest sentit, si per Hegel l'alienació és la manifestació de l'essència, en Ludwig Feuerbach (1804-1872) o en Karl Marx (1818-1883) aquest concepte adquireix un nou significat i el desenvolupen en relació amb l'individu. En ells observem un subjecte aliè a si mateix que es converteix en un bé que es ven, idea d'allunyament o de privació que acompanya el subjecte modern. Feuerbach a *L'essència del cristianisme* (*Wesen des Christentums*, 1841)²² planteja aquest concepte partint de la religió. Segons Feuerbach l'ésser humà, en lloc de ser un producte dels déus, n'és el seu creador. Els déus passen a ser la projecció de l'autoconeixement humà, fet que suposa un intercanvi de papers entre el creador i allò creat, i en conseqüència, l'alienació de l'individu. Aquest, en sotmetre's a una pròpia creació experimenta una pèrdua de si mateix, la renúncia de la seva pròpia naturalesa en favor d'un ésser aliè. L'individu, en el moment que el producte de la seva objectivació se li imposa com a única i veritable realitat, es converteix en quelcom estrany a si mateix. Un ésser alienat, obligat a viure pels altres.

L'alienació en Feuerbach es produeix així quan els individus es comparen a si mateixos amb déus, éssers que tan sols són una imatge creada per ells. Segurament és en aquest sentit que hem d'entendre l'afirmació de l'autor: "*Y sin duda nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser. Lo que es sagrado para él no es sino la ilusión, así, lo que es profano es la verdad*"²³. Feuerbach, per tant, considera que els éssers superiors no són més que el reflex fantàstic de la nostra pròpia essència. L'única realitat fonamental és la naturalesa, mentre que el pensament i la consciència són simples derivats.

21 És quan l'aparença es fa transparent que l'individu se situa més enllà i pren consciència de si mateix. Hegel restableix així allò que veiem en Kant. Si Kant concebia que hi havia una aparença i una essència que no podíem conèixer, Hegel restableix la identitat. Considera que el subjecte en veure diferents fenòmens, es va fent més transparent. L'essència es manifesta més enllà de l'alienació.

22 FEUERBACH, Ludwig: *La esencia del cristianismo*. Traducció de José Luis Iglesias. Barcelona: Círculo de lectores, 1996.

23 Cita de Feuerbach en el prefaci de la segona edició de *La esencia del cristianismo*. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Traducció de Fidel Alegre i Beltrán Rodríguez. Buenos Aires: La Marca, 1995. p.39.

Karl Marx, influenciat per Hegel²⁴ i Feuerbach, aplica el concepte d'alienació a totes les esferes de l'activitat humana. Així en l'àmbit del treball el mateix subjecte productor, l'activitat del qual es troba objectivada en allò que ha creat, es veu sotmès a un procés de cosificació mitjançant el qual acaba sent considerat simplement una mercaderia. El treball, doncs, que es converteix en una activitat alienada i alienant, sotmet l'individu a un procés de cosificació. El subjecte, davant d'un producte que ja no li pertany, s'aliena a si mateix. Una deshumanització que condicionarà les relacions entre els individus, les quals deixaran de ser humanes i passaran a convertir-se en un instrument per satisfer les seves necessitats i interessos.

Aquestes idees, de fet, són les que desenvolupa Georg Lukács a *Historia y conciencia de clase* (Geschichte und Klassenbewusstsein, 1923), on partint de Marx parla d'una societat capitalista moderna les manifestacions vitals de la qual es construeixen entorn del concepte de mercaderia. Segons Lukács, la mercaderia és el problema central i estructural de la societat capitalista. La major part dels problemes d'aquesta, deriven del caràcter fetitxista de la mercaderia com a forma d'objectivitat. El subjecte, que està coordinat amb aquesta, experimenta així un procés de cosificació. D'aquesta manera, la forma comercial i les lleis de la producció capitalista, acaben influïnt en el conjunt de les manifestacions vitals de la societat. Aquest fenomen estructural fonamental oposa l'home a la seva pròpia activitat, tal com evidencia el fet que el treball propi se li presenta com quelcom objectiu, independent, que el domina. Així doncs, tal com diu Lukács:

“Subjetivamente, la actividad del hombre - en una economía mercantil acabada - se objetiva en relación al hombre, se convierte en mercancía que queda sometida a la objetividad, ajena a los hombres, de las leyes sociales naturales, y debe ejecutar su acción tan independientemente de los hombres como cualquier bien destinado a la satisfacción de las necesidades y convertido en cosa-mercancía”²⁵.

S'esdevé així una mecanització racional que penetra en l'ànima del treballador. L'home en aquest procés queda incorporat com a part mecanitzada a un sistema. Es converteix en un membre d'un mecanisme de conjunt o d'un Estat que, tal com observa Max Weber (1864-1920), és vist com una gran empresa o fàbrica. La mecanització que en aquest s'esdevé, converteix els subjectes en àtoms

24 Marx està influenciat per Hegel en la idea d'alienació i la seva superació. Marx, tot i que criticava la seva espiritualitat, tenia una profunda admiració per Hegel. Així i tot, Marx i Engels, com a materialistes, rebutgen l'idealisme metafísic de Hegel i accepten la tesi de Feuerbach sobre la naturalesa com a realitat primària.

25 LUKÁCS, Georg: *Historia y conciencia de clase*. Traducció de Francisco Duque. La Habana: Instituto del Libro, 1970. p.114.

aïllats i abstractes. En un món en què no importa la qualitat sinó la quantitat, l'home no és res i el temps passa a ser-ho tot²⁶. Una estructura social que, tal com observa Lukács, acabà penetrant en l'ètica del subjecte, fenomen que suposa un reforçament de l'estructura cosificada de la consciència com a categoria fonamental de tota la societat:

“Lo que es típico de la estructura de toda la sociedad, es que una función del hombre al objetivarse y volverse mercancía, manifiesta con vigor extremo el carácter deshumanizado y deshumanizante de la relación mercantil”²⁷.

Aquest empobriment de l'experiència ja és advertit per Marx, el qual observa com l'individu, en la seva vida política, social i econòmica és incapaç de realitzar-se, motiu pel qual crea un món il·lusori, es refugia en el món sobrenatural de la religió. En aquest sentit per Marx la religió és l'opi del poble, expressió de la distorsió de la realitat humana, i per això ha de ser atacada i censurada. A diferència de Hegel, en Marx l'alienació no pot ser superada mitjançant un procés intel·lectual, sinó amb la revolució social. Considera que sols així l'home escindit desapareixerà.

De fet, per Marx, l'important és la relació de l'individu amb la societat. Com afirma a *Una contribució a la crítica de l'economia política* (Zur Kritik der politischen Ökonomie, 1859), no és la consciència dels humans la que determina el seu ser, sinó el ser social dels homes el que determina la seva consciència. L'home és un ésser social que necessita la relació amb els seus similars per a ser. En aquest sentit el subjecte ja no existeix en si i per a si, sinó en relació amb els altres i la naturalesa.

Alhora, també és en relació amb Hegel que hem d'entendre l'obra d'autors com Arthur Schopenhauer (1788-1860), un autor contraposat a Hegel en el qual tingueren continuïtat les idees desenvolupades per diferents autors romàntics. En Schopenhauer, malgrat que encara participa de la metafísica, de l'idealisme i de l'espiritualisme, hi veiem un sentit tràgic de l'existència. El subjecte en Schopenhauer l'hem de comprendre en relació amb la seva visió del món, entès com a voluntat i com a representació. És a dir, a partir de la presència d'un flux vital continuat, un magma complex i caòtic que s'ha d'entendre com a única realitat, del qual sols percebem representacions i que es desenvolupa mitjançant la seva individualització. El cos, partint d'aquesta concepció del món, sols és una imatge més d'aquesta voluntat objectivada, feta idea o representació. I és que, tal com observa

26 Ibidem. p.115.

27 Ibidem. p.119.

Schopenhauer, la individualització d'aquest flux, les seves representacions, són sols aparença, formen part d'un món empíric i irreal, i això és l'únic que percebem de l'existència. En aquest sentit tot allò que ens envolta, el món material, és sols l'exteriorització d'aquest flux vital continuat²⁸.

D'aquesta manera el subjecte en Schopenhauer s'ha de veure com una representació de la voluntat de viure, d'aquest impuls instintiu, no racional, cec i inconscient que es dona en tot ésser humà i que fa que tot existeixi²⁹. En aquest sentit, si molts autors anteriors feien coincidir la consciència de l'home en el Jo, en Schopenhauer aquesta es troba en la voluntat. Desapareix així el subjecte autoconscient, el Jo de Fichte és substituït pel flux vital continuat. El subjecte, ubicat en una posició d'intrús, deixa de ser centre de tot coneixement. L'únic veritable, la voluntat metafísica, queda desintegrada en fenòmens i té aspectes que se li escapen.

Davant d'això el subjecte sols es pot conèixer a si mateix de manera gradual i imperfecte a partir de la intuïció³⁰. Això es deu al fet que la voluntat, segons Schopenhauer, és provocada per una força inconscient més profunda que no podem conèixer. De fet és en aquesta part que s'escapa del nostre abast on resideix allò que som nosaltres mateixos. Així doncs ens topem amb l'existència d'una part inconscient que no és controlable per l'individu, una força interna ocultada i disfressada per l'ésser, que comporta la impossibilitat de conèixer la totalitat del jo i anticipa autors com Sigmund Freud.

Alhora, en tant que tots els individus són fenòmens d'una voluntat única i indivisible, en realitat sols en són un. En aquest sentit en Schopenhauer ja no trobem el subjecte individuat que observava Descartes, la individualitat és sols fenomènica. És a partir d'aquesta concepció que també hem d'entendre el sentit tràgic que té l'existència per l'autor, segons el qual, el pecat resideix en el fet d'existir com a éssers individualitzats. Això s'explica per la voluntat que té cada un d'afirmar la seva pròpia existència a través de la dels altres. Una lluita que no és més que un equívoc i un absurd en tant que suposa la lluita de la voluntat contra si mateixa.

Per tal de superar aquesta existència tràgica i retornar a la voluntat ubicant-se més enllà del jo, concebut com una presó, l'individu, tal com veïem en Kleist, pot recórrer a l'art i en concret a la

28 La concepció del món com a voluntat i com a representació l'hem de relacionar amb la doctrina hindú Maya, segons la qual els subjectes individuals sols són aparences.

29 Flux vital que apareixerà constantment a finals del segle XIX.

30 Segons Schopenhauer, tot i que vivim en un món d'aparences i de màscares, encara que no podem anar més enllà amb allò que ens envolta, podem buscar en nosaltres mateixos el més íntim i profund, la voluntat de viure. A aquesta s'hi accedeix a través de la intuïció, un passadís subterrani a partir del qual es pot assolir l'essència interna de totes les coses.

música³¹. El gran art posa l'individu en contacte amb l'aspecte més terrible de l'existència, la voluntat. La contemplació estètica, esdevinguda de forma desinteressada, és presentada així com quelcom que allibera el subjecte de l'esclavitud de la voluntat individualitzada.

La idea d'un subjecte que ha perdut el domini de si mateix, un jo que lluny de ser fonament del saber és lloc de confusió, també el trobem en autors com Ernst Mach (1838-1916), el qual a *Análisis de las sensaciones* (*Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1886) considera que el jo com a unitat immutable, delimitada i determinada és sols una ficció. La idea de jo és insalvable, ja que es dissol en tot allò que pot experimentar, i s'ubica en un món sense substància on tot és efímer, constituït per contorns, sons i colors. L'essencial en Mach ja no és el jo, sinó les sensacions, que no es troben limitades al subjecte. Tot allò que l'individu pot conèixer del món s'expressa a través de les sensacions dels òrgans corporals. Ni la matèria ni la substància són estables, “allò que anomenem matèria és una certa composició regular dels elements (sensacions)”³².

Tot i això Mach és conscient que les sensacions per si mateixes no serveixen per fonamentar la vida psíquica. Per aquest motiu atorga importància als records, els quals permeten que la visió d'un cos sigui completada i que el jo no esdevingui un mosaic inconnex d'estats psíquics. D'aquesta manera considera que el fons del jo està conformat per diversos pensaments del dia anterior i hàbits que es conserven involuntàriament durant molt de temps. Per tant adverteix un jo unit per una cadena de records.

El subjecte de Mach s'ubica així en una realitat en moviment perpetu. En aquest joc de reflexos canviants és on, segons l'autor, cristal·litza el propi jo. Aquest, tal com el foc, no és un cos sinó un procés³³. Tot i això observa que hi ha una aparent estabilitat en el jo que consisteix preferentment en la continuïtat i en la lentitud dels canvis. Alhora Mach, malgrat reconèixer la dessubstancialització del jo i la seva inestabilitat, considera que “no podem prescindir de l'obrar de la nostra idea de jo, (...) no podem prescindir de la idea del cos quan aprehem una cosa”³⁴.

31 Segons Schopenhauer la música és important perquè en ella no s'expressa una idea, és a dir, l'objectivació de la voluntat, sinó que expressa la voluntat mateixa, la naturalesa interna de la cosa en si.

32 “Ni la materia ni la sustancia son estables. Lo que llamamos materia es una cierta composición regular de elementos (sensaciones)”. MACH, Ernst: *Análisis de las sensaciones*. Traducció d'Eduardo Ovejero Maury. Barcelona: Alta Fulla, 1987. p.292.

33 “El fuego no es un cuerpo sino un proceso”. *Ibidem*. p.317.

34 “Prácticamente no podemos prescindir al obrar de nuestra idea del yo, como no podemos prescindir de la idea de cuerpo cuando aprehemos una cosa”. *Ibidem*. p.315.

Junt amb Mach, Friedrich Nietzsche (1844-1900), influenciat pels escrits de Schopenhauer, és un altre dels autors que comença a trencar clarament amb la idea de subjecte metafísic³⁵. Essent molt crític amb la profunditat de l'idealisme alemany, rebutja la idea d'un subjecte substancial. Segons Nietzsche, aquell que diu "jo" és el cos. Aquest pas fonamental cap a la filosofia del segle XX el veiem a *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral* (Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, 1873)³⁶ on, en un món de l'esdevenir on tot són metàfores, s'esvaeix el concepte de veritat substancial, verificable per tothom.

La mort del subjecte substancial l'hem de relacionar amb la mort de la metafísica i l'idealisme, que se sintetitza en la proclamació nietzscheana de la mort de Déu³⁷. Aquesta, anunciada a *La gaya ciència* (Die fröhliche Wissenschaft, 1882), suposa la fi del sentit transcendent del món i de tots els valors eterns (Bé, Justícia, Veritat). Tal pèrdua aboca l'individu al nihilisme, a una manca de sentit de l'existència. Tot i això, malgrat que el nihilisme suposa l'ocàs de la civilització cristiana³⁸ decadent europea, també condueix l'individu a la transformació i a la creació de nous valors.

Per tant en Nietzsche el subjecte substancial, metafísic, moral i transcendent desapareix junt amb Déu. L'individu, davant la inexistència d'un jo substancial, se submergeix en la recerca del jo i sols troba màscares que oculten la pròpia identitat. En aixecar les diferents màscares, descobreix rostres il·lusoris que impedeixen trobar la seva essència. Així considera que darrere una màscara hi ha sempre una altra màscara, el jo es converteix en una il·lusió social. És en aquest sentit que a la *Segona intempestiva* (Unzeitgemässe Betrachtungen, 1874) considera que l'home modern es troba ubicat en un gran carnaval. Tal com llegim a *La gaya ciència*, el subjecte és sols aparença, un ésser escindit que ha abandonat les certeses de la metafísica sense nostàlgia, i és capaç d'apreciar la multiplicitat de les aparences. D'aquesta manera adverteix individus "emascarats amb signes del passat" davant dels

35 A *Humà massa humà* (1878) Nietzsche ataca tots els metafísics de manera indirecta. Considera que la realitat es pot explicar de manera materialista i ja no és necessària la metafísica.

36 NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Traducció de Luis Manuel Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos, 2012.

37 Tal com llegim a *La desaparición del sujeto* de Christa Bürger i Peter Bürger, quan parlem que Déu ha mort estem parlant de la mort de l'idealisme. De la mateixa manera que la mort de Déu deixa l'empremta que remet a ell, quan parlem de la mort del subjecte aquest continua sent present, però com un esquema trencat en si mateix. BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. Op.cit.

38 Quan Nietzsche parla de la mort de Déu, es refereix a tota religió però principalment al cristianisme. Nietzsche acusa el cristianisme de menysprear el cos, l'impuls, l'instint, la passió i tots els valors estètics. Tal com afirma en *El ocaso de los dioses* (1848), Déu ha estat l'objecció més gran per l'existència. Per Nietzsche la fe és símbol de debilitat, covardia i decadència.

quals es pregunta: “en veritat, no podíeu posar-vos una careta millor, homes del present, que la vostra pròpia cara! Qui us podria reconèixer?”³⁹.

En aquest sentit, segons Nietzsche l'ens substancial i metafísic dóna lloc a un ésser caduc i fragmentat, conformat per una multiplicitat d'estats interiors, tal com veiem a *Ecce homo* (1908). L'individu és presentat com un fragment d'home, un subjecte desintegrat, dividit socialment, aïllat en la seva pròpia soledat. Tal com afirma a *Així parlà Zaratustra* (*Also sprach Zaratustra*, 1891), ell camina “entre homes com entre fragments i membres d'homes”, sempre topa amb “fragments i membres, i atzars espantosos - però mai cap home!”⁴⁰. Descriu els individus com a fragments de parts del cos o bé com a éssers mancats d'aquests⁴¹. Així considera que, davant un ésser que “és fragment i enigma i contingència horrible i atzar”⁴², el jo és una cosa que ha de ser superada.

El jo nietzscheà, alhora, ja no és amo del seu coneixement, els pensaments apareixen al marge de la seva voluntat. Nietzsche considera que “és un falsejament de la realitat efectiva dir: el subjecte jo és la condició del predicat penso. Allò pensa; però que aquest allò sigui precisament aquell antic i famós jo, (...) de cap manera és una certesa immediata. En definitiva, dir allò pensa ja és dir massa”⁴³. D'aquesta manera trenca amb el subjecte cartesià. Considera que l'ego és un error, un ideal; i el jo és tan sols una síntesi conceptual i per tant no hi ha una conducta egoista. Encara que el subjecte cregui saber quelcom de les coses mateixes, tal com llegim a *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral* (1873), sols posseïm metàfores de les coses les quals no es corresponen amb les entitats originals. La veritat és “un exèrcit mòbil de metàfores, metonímies i antropomorfismes; comptat i debatut, un conjunt de relacions humanes que han estat sublimades, traduïdes i embellides poèticament i retòricament, que

39 NIETZSCHE, Friedrich: *Així parlà Zaratustra*. Traducció de Manuel Carbonell. Barcelona: Quaderns Crema, 2007. p.159.

40 Ibidem. p.187.

41 “Però, d'ençà que estic entre els homes, allò que menys m'importa és veure que a aquest li manca un ull, a aquell una orella, i a aquell altre la cama, i que n'hi ha d'altres que perden la llengua o el nas o el cap”. Ibidem. p.187.

42 Ibidem. p.268.

43 “*En lo que respecta a la superstición de los lógicos: no me cansaré de subrayar una y otra vez un hecho pequeño y exiguo, que esos supersticiosos confiesan a disgusto, - a saber, que un pensamiento viene cuando «él» quiere, y no cuando «yo» quiero - de modo que es un falseamiento de la realidad efectiva decir: el sujeto «yo» es la condición del predicado «pienso». Ello piensa: pero que ese «ello» sea precisamente aquel antiguo y famoso «yo», eso es, hablando de modo suave, nada más que una hipótesis, una aseveración, y, sobre todo, no es una «certeza» inmediata. En definitiva, decir «ello piensa» ya es decir demasiado*”. NIETZSCHE, Friedrich: *Más allá del bien y del mal*. Traducció d'Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1979. p.38.

gràcies a una llarga tradició li semblen a un poble estables, canòniques i vinculants”⁴⁴. En definitiva, veritats que són il·lusions encara que ho hàgim oblidat, metàfores que han anat perdent força.

Aquest subjecte no substancial, fragmentat i que no és centre del coneixement s’ubica en un món en constant moviment. La realitat en Nietzsche és l’esdevenir, un fluir informe al qual se li imposen fórmules i esquemes per a comprendre’l. Aquesta idea ens remet directament a Schopenhauer, encara que Nietzsche s’aparta de la seva vessant idealista. A diferència de Schopenhauer, no imagina el món com a aparença o il·lusió d’una unitat metafísica, sinó com un esdevenir. En totes les parts i coses es manifesta la voluntat de poder⁴⁵, que identifica amb Dionís. La realitat, per tant, és simple esdevenir, som nosaltres que imposant normes estables la transformem en un ser. Una afirmació que lluny de ser una tesi metafísica, és una hipòtesi eminentment empírica.

Com que en el món res és estable, ja no hi ha veritats, sinó interpretacions⁴⁶, l’home ha de ser poeta de la seva pròpia vida. L’existència d’una veritat única i objectiva esdevé un invent del passat. Al no haver-hi veritats substancials, tot depèn de com ho veu l’individu, de les seves interpretacions. Per tant, tal com diu Nietzsche, totes les veritats són ficcions, totes les ficcions són interpretacions i totes les interpretacions són perspectives. D’aquí es desprèn la idea del jo com a ficció. En aquest sentit Nietzsche considera que el concepte de jo, entès com una substància permanent, és una interpretació imposada al flux de l’esdevenir, és una creació del propi subjecte que obeeix a motius pràctics. El subjecte, doncs, és una simplificació. Convertit en faula i ficció, és sols un epifenomen de la voluntat de poder o de vida, el jo esdevé un òrgan de desconeixement. Això no obstant, aquest és alhora trànsit i ocàs, quelcom que ha de ser superat fins a assolir la condició de superhome, el qual ha de néixer de les restes del subjecte de la civilització occidental.

En aquest sentit malgrat que en Nietzsche assistim a la mort del jo substancial, en ell advertim l’afirmació d’un nou tipus de subjecte. Això ho observem en la figura del Superhome, el qual assumeix la caducitat de l’individu, el cos com a límit o la fragmentació de l’èsser i, deixant endarrere veritats

44 “*Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son*”. NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Traducció de Luis Manuel Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos, 2012. p.28.

45 Si Schopenhauer ho basava tot en la voluntat de viure, Nietzsche ho basa en la voluntat de poder. Alhora, tal com Schopenhauer, concep la vida com a terrible i tràgica i parla de la seva transmutació mitjançant l’art. La direcció de Nietzsche, però, va cap a l’afirmació de la vida (l’etern retorn).

46 Segons Nietzsche no existeix la veritat absoluta. Aquesta és una invenció dels filòsofs que, insatisfets amb el món canviant de l’esdevenir, anhelaven el món estable i confortable. Necessiten el concepte de cosa o de substància.

substancials, s'endinsa en la vida. Aquest, en contrast amb l'últim home, assumeix fins a les últimes conseqüències la mort de Déu, la manca d'un sentit transcendent de l'existència. Diu sí a les raons del cos, a la caducitat, a la fragmentació, al comportament instintiu i inconscient. Abandona les realitats substancials, que són falses, i s'endinsa en un mar, és a dir, en la veritat de la vida.

La problemàtica del subjecte, per tant, és una temàtica que apareix en tota la producció nietzscheana, tal com veiem en obres com *Ecce homo* o *Així parlà Zaratustra*. A *Ecce homo*⁴⁷, una autobiografia escrita des de la contradicció⁴⁸, l'autor, lluny de presentar-se tal com és, es mostra tal com vol que sigui interpretat. A causa de ser conscient de la inexistència d'un jo substancial, l'autobiografia no es construeix amb la voluntat de trobar-se a si mateix amb transparència. En aquest sentit a *Així parlà Zaratustra* considera que “costa descobrir l'home, i descobrir-se a si mateix és la cosa que costa més; sovint l'esperit menteix sobre l'ànima”⁴⁹. Zaratustra, en observar-se al mirall, no hi troba un jo, sinó el riure burleta d'un dimoni⁵⁰. En aquest sentit allò que fa Zaratustra, màscara del mateix Nietzsche, és descendir a la superfície. Tal com afirma Josep Casals a *Constelació de pasaje*⁵¹, s'adverteixen únicament les contingències, no les essències. D'aquesta manera veiem com la pròpia existència de Nietzsche i el seu pensament són una expressió dramàtica d'una crisi espiritual. Tal com diu el mateix Nietzsche, en ell trobem una crisi com mai abans s'havia vist. Així, essent conscient de la seva importància, es considera un profeta i veu les seves idees com a dinamita.

Aquest trencament també l'advertim en Sigmund Freud (1856-1939) segons el qual, entre les diferents mortificacions que la humanitat ha hagut de suportar, trobem la premissa que el jo a casa seva no és amo de si mateix, sinó que depèn del seu inconscient. S'altera així la noció del jo com a lloc de veritat que imperava des del subjecte racional i indivisible de Descartes. El jo freudià, per tant, es contraposa a la supremacia del jo i es presenta com un lloc d'ocultació, un Allò psíquic, no conegut i inconscient, sobre el qual com una superfície s'assenta el jo⁵². Tal com afirma Josep Casals a *Afinidades vienasas*

47 NIETZSCHE, Friedrich: *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. Traducció d'Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2011.

48 Aspecte que trobarem en moltes autobiografies a partir d'aquest moment. Vegeu p.458-462.

49 NIETZSCHE, Friedrich: *Així parlà Zaratustra*. Traducció de Manuel Carbonell. Barcelona: Quaderns Crema, 2007. p.262.

50 “Oh Zaratustra - em digué l'infant - mira't al mirall! Però quan vaig mirar al mirall, vaig fer un xiscle i el cor se'm va trasbalsar: perquè no m'hi vaig veure a dins jo, sinó la ganyota i el riure burleta d'un dimoni”. NIETZSCHE, Friedrich: *Així parlà Zaratustra*. Op.cit. p.107.

51 CASALS, Josep: *Constelació de pasaje: imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

52 “Un individuo es ahora, para nosotros, un Ello psíquico desconocido e inconsciente, en cuya superficie aparece el yo, que se ha desarrollado partiendo del sistema P., su nódulo. El yo no vuelve por completo al Ello, sino que se limita a ocupar una parte de su superficie, esto es, la constituida por el sistema P., y tampoco se halla precisamente separado

no és possible trobar el jo en la consciència de l'individu, sinó que comença a perfilar-se com una identitat en gran mesura fora de si⁵³.

Freud, per tant, és conscient de la complexitat del jo, conformat per dues parts no conscients molt actives. El subjecte freudià, fruit de diferents capes o estats, és el resultat del jo, el superjò i l'allò. Tal com llegim a *El yo y el ello* (Das Ich und das Es, 1923), el jo és la façana externa de l'individu que cobreix l'allò, l'inconscient. El jo es troba, d'aquesta manera, entre la realitat i l'inconscient, i com a mediador mai pot ser una unitat ben delimitada, sinó que es presenta desdoblada. Tal com llegim en *El malestar en la cultura* (Das Unbehagen in der Kultur, 1930)⁵⁴ els seus límits no són immutables. En aquest sentit Freud, en profanar la interioritat del subjecte, mostra com el jo deixa de ser un santuari i es converteix en el resultat d'un conjunt de factors interns i externs. Se subratlla així el caràcter enganyós de la imatge idealista del jo, presentat com quelcom independent i unitari.

El subjecte freudià, per tant, sempre amaga quelcom en si mateix i gaudeix d'un altre jo escindit on s'ubica allò infantil i primitiu. Aquesta part més profunda de l'ésser és l'inconscient, cantó obscur que incorpora la mort a la vida, que apareix en diferents actes, no sols de la vigília sinó també en el somni, instant en què aflora lliurement. Un món oníric, important en el pensament de Freud, que també gaudirà d'un lloc privilegiat en els surrealistes.

D'aquesta manera el subjecte freudià no es pot entendre sense la seva alteritat. Lluny de ser un objecte teòric en si mateix, és el resultat de diferents tensions. La visió de l'individu sorgida de la psicoanàlisi és una imatge polèmica, de lluita permanent contra l'altre. En el jo es produeix un procés de diferenciació i atrofia que ho inclou tot. Es tracta d'un jo en creació constant, fruit d'un joc d'atraccions i repulsions, que esdevé un punt d'encontre entre diferents forces psíquiques i socials⁵⁵. En Freud, doncs, trobem diferents elements de la catàstrofe del subjecte clàssic. Tal com llegim a *Constelación de pasaje* de Josep Casals, en relació amb això, a la seva obra comencen a aparèixer aspectes com el doble, l'autòmat o el cadàver, els quals poden ser entesos com a motius representatius d'aquesta crisi.

de él, pues confluye con él en su parte inferior". FREUD, Sigmund: *Obras completas*. Vol.XV. Traducció de Luis López-Ballesteros y de Torres. Barcelona: Orbis, 1988. p.2708.

53 CASALS, Josep: *Afinidades Vienesas*. Op.cit. p.126.

54 FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2010.

55 Davant d'un jo no substancial, tal com llegim a *Sobre psicoteràpia* (Über Psychotherapie, 1905) de Freud, el treball del psicoanalista és equiparat al de l'escultor. Mentre que aquest, llevant pedra, va descobrint la forma, el psicoanalista se submergeix en la ment humana intentant cercar el jo. El psicoanalista extreu així les diferents màscares que oculten la fisonomia subjacent de l'individu. La psicoanàlisi es converteix, tal com l'art, en un viatge a allò desconegut.

La idea d'un subjecte conformat per una part que s'escapa del seu domini també l'observem en Marcel Proust (1871-1922). L'autor de *À la recherche du temps perdu* (1908-1922)⁵⁶ considera inexacte concebre el cos com un vas dins del qual està tancada l'espiritualitat, fet que permetria pensar que totes les vivències, bones i dolentes, es troben en poder del subjecte. Segons l'autor, encara que en el subjecte hi trobem els records i el coneixement de diferents experiències viscudes, aquestes es troben sempre en un domini desconegut. En aquest sentit al llarg de *À la recherche du temps perdu* es fa present la complexitat de l'ésser humà, conformat per una xarxa interconnectada on s'ubiquen els records. Un subjecte no substancial que hem d'entendre a partir del seu concepte de realitat, entesa com la relació entre les sensacions i els records que simultàniament envolten l'individu.

Així el subjecte, segons Proust, es conforma per un cúmul de diferents experiències. En aquest sentit els personatges de *La Recherche* són com un museu ple de quadres, personatges prolongats en el temps. Subjectes canviant, conformats per una gran multiplicitat de jo, que es construeixen incessantment al llarg de l'existència. Així ho veiem a partir de la figura d'Albertine o Gilbert, les quals són moltes persones alhora. Personatges que, lluny de ser substancialment una realitat absoluta, gaudeixen de diferents rostres i naturaleses⁵⁷.

Proust, doncs, concep l'individu com un estroboscopi social. Adverteix la fragmentació dels estats de consciència, fet que relaciona amb les intermitències del cor. La fragmentació del subjecte es fa evident a partir del procés mnemònic proustià, també fragmentari i discontinu. Al llarg de la novel·la, mostrant tal fragmentació del subjecte, evidencia la descomposició dels personatges en diferents segments psicològics. Qüestionant una psicologia plana presenta una psicologia estroboscòpica basada en la fragmentació, superposició o recomposició que s'observa en els diferents jo successius. Aquesta es troba encarnada en personatges com Bergotte, Vinteuil o Marcel. D'aquesta manera, tal com defineix a *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, el rostre humà és realment com el Déu d'una teogonia oriental, és a dir, tota una dispersió de cares juxtaposades en diferents plans que no es veuen al mateix temps⁵⁸.

56 PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido* Vol.I-VII. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

57 En aquest sentit en Proust, tal com passa en molts autors de finals del segle XIX i inicis del segle XX, difícilment podem parlar de l'individu com una realitat absoluta. D'aquesta manera parlar de subjecte substancial en Proust seria inadequat, en tant que nega l'existència de l'individu com a entitat. En Proust sols hi ha interpretacions, punts de vista.

58 PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido II. A la sombra de las muchachas en flor*. Traducció de Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2011. p.641.

Tot i la fragmentarietat, segons l'autor, són el conjunt d'estats canvians aquells que defineixen una identitat pròpia. Les persones, éssers ubicats en l'esdevenir del temps, evolucionen metamorfitzant-se, però mantenint en elles tota l'existència viscuda. Cada característica nova no és res més que la metamorfosis d'un tret passat. L'individu, malgrat ser un ens canviant producte d'una multiplicitat de jo metamorfitzats i fragmentats, conserva quelcom d'identitari que constitueix la seva personalitat⁵⁹. Cada un d'aquests trossos, estrats, esdevenen un reflex del tot. En aquest sentit equipara l'ésser humà a una pedrera abandonada. Es tracta d'un individu conformat de diferents jo que implica una certa continuïtat, necessària perquè els jo successius reapareguin en l'individu. Així, tot i la fragmentació, els individus són reconeixibles. La mateixa novel·la proustiana, de fet, esdevé una taula successiva de passatges i ànimes, fragments intermitents que donen visió d'una taula continuada. Es tracta d'una obra que emula la concepció de la durada (fragmentada en segments successius) i el funcionament de la memòria i la percepció. *La Recherche* es desenvolupa com un ens psicològic que es va formant a mesura que va evolucionant.

La fragmentació en la concepció del subjecte també la trobem en Henri Bergson (1859-1941). D'aquesta manera, malgrat que durant molt temps han estat considerats autors amb idees en certa manera contraposades, Bergson, tal com Proust, observa un subjecte no substancial ubicat en la duració constant, en un esdevenir. El jo, estratificat en diferents nivells⁶⁰, és la imbricació de diferents desigs, percepcions presents i imatges de la memòria. Tal com digué Proust, ens trobem amb un ésser conformat per un teixit interrelacionat d'experiències viscudes, ubicades en un enteranyinat, entre les quals una, de sobte, emergeix de la profunditat.

D'aquesta manera Proust i Bergson, en les respectives obres, descriuen un mateix fenomen: el procés perceptiu i el mode de funcionar de l'ésser humà en què el joc de la fragmentació en la continuïtat es fa present. En aquest sentit en l'ésser, constituït per diferents jo, s'esdevé una interacció entre passat i

59 Tal concepció és compartida per Ernst Mach a *Análisis de las sensaciones* (1886), el qual, com hem vist, evidencia que el jo és un ens canviant però reconeixible. Aquest es divideix en unitats temporals que expliquen el motiu pel qual el cos creix i s'enriqueix, tot variant notablement. Això no obstant, per Mach, el cos és relativament estable, una estabilitat aparent basada en la continuïtat en què s'esdevenen els canvis. D'aquesta manera Mach, tal com afirmen Proust i Bergson, evidencia com el jo, tot i evolucionar, és sempre el mateix en tant que en ell s'hi interrelacionen passat i present mitjançant una cadena de records.

60 L'individu bergsonià s'ha d'entendre en relació amb la seva concepció de l'espai, ubicat en una duració en la qual coexisteixen diferents temporalitats, multiplicitat que situa dins un tot temporal, continu i únic. Malgrat que a *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) observem la idea que el tot és primer que les parts, en l'obra de Bergson també té importància la segmentació, la qual és concebuda com a objectivació del flux continuat. Segons l'autor ens trobem davant una aparent fragmentació, advertida en l'acte perceptiu, creada per la intel·ligència. I és que tal com observà Schopenhauer, la voluntat requereix projectar-se i objectivar-se en realitats particulars. Una objectivació que podríem equiparar a la fragmentació que adverteix Bergson en tot acte perceptiu.

present. Adverteixen així la inexistència d'una realitat estable, ja que aquesta es troba en una mutació constant. Tal com veiem a *La Recherche*, tot es troba en l'esdevenir del temps. Així, en consonància amb allò que digué Nietzsche, observen la manca de veritats universals. Sols hi ha procés, un esdevenir en el qual el subjecte es relaciona amb allò que veu i ho percep a partir d'associacions i relacions. Això no obstant, malgrat que ambdós adverteixen la fragmentarietat junt amb la continuïtat de l'esdevenir, la diferència fonamental rau en el fet que la fragmentació, en Bergson, és una elaboració secundària, mentre que per Proust esdevé la realitat profunda. Per contra, per Bergson, el flux continuat és el real, mentre que Proust el considera una creació superficial.

Al mateix temps, traçant aquesta evolució, observem com ens situem en un període marcat per l'*ennui*⁶¹, actitud que, tal com descriu Benjamin Constant (1767-1830), es caracteritza per un estat d'ànim obscur i melancòlic, per la desgana de viure. De fet, és en relació amb l'*ennui*, que autors posteriors com Heidegger (1889-1976), lluny de l'individu entès com a fonament, observaran un subjecte que es troba en vies de fer-se, el qual cau en l'àmbit de l'aparença i d'allò relatiu.

També és en relació amb l'*ennui* que Gustave Flaubert (1821-1880) parla de l'*ennui moderne*, sorgida en el si d'una societat en què els individus ja no estan connectats entre si, ni per representacions religioses ni per cap tipus d'identitat grupal. En aquesta societat Flaubert concep un jo mancat de coordenades per comprendre el món, al qual tot se li presenta com si fos nou. Per ell tot es descompon en parts, res es deixa encabir en un concepte. El subjecte s'ubica així en un món que és un entramat de formes, colors i figures que es poden interpretar. Deixant de ser un individu, el subjecte passa a ser part d'un moment de la vida.

La idea d'una existència en què tot es presenta com si fos nou també l'observem en autors com Arthur Schnitzler (1862-1931), el qual considera que en l'existència tot es troba en mutació constant. La vida, segons Schnitzler, és un fluir que cap institució pot capturar⁶². El món es troba en un procés de renovació perpètua, en una multiplicitat de plans que comporten una pèrdua de sentit. Schnitzler, tal com observa Josep Casals a *Afinidades vienesas*, fa una crítica a la moral petrificada que s'estén a totes les veritats i mites del liberalisme. Per aquest motiu substitueix la ciència pel teatre, lloc on es reflecteix millor aquesta metamorfosi incessant, la fluïdesa dels límits entre la realitat i l'aparença. El

61 De fet els mateixos surrealistes, ja al segle XX, es troben marcats per aquest tedi. L'*ennui* es converteix així en el fonament obscur de bona part de les manifestacions artístiques de la modernitat.

62 CASALS, Josep: *Afinidades vienesas*. Op.cit. p.181.

teatre, per Schnitzler, és un lloc on conflueixen i es confonen diferents aspectes ambivalents: el somni i la vigília, la veritat i la mentida⁶³. Tal com observa Josep Casals, “tanto en el teatro como en la vida no existen sino máscaras que continuamente son sustituidas por otras”⁶⁴, per aquest motiu, els seus personatges mai abandonen la condició de fragment. D’aquesta manera en obres com *Fräulein Else* (1924) els personatges mostren la pluralitat del jo i la seva extrema desintegració. Aquests, mancats de cap centre, són arrossegats per un flux d’impulsos, una marea en què es dissol tota substancialitat. Tal com llegim en el capítol dedicat a Schnitzler d’*Afinidades vienesas*:

“En Schnitzler, según sus propias palabras, el sujeto no es más que una multiplicidad de «elementos aislados, de algún modo flotantes, que nunca se cohesionan en torno a un centro y que no son capaces de constituir una unidad»; en términos de Nietzsche, una «anarquía de átomos»”⁶⁵.

Alhora, aquesta crisi també és present en autors com Edmund Husserl (1859-1938), segons el qual el subjecte esdevé un simple fenomen. La idea del fenomen com a realitat única és la que veiem a *La crisi de les ciències europees i la fenomenologia transcendental* (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, 1934-1937), obra en què parla de la crisi de la cultura occidental i del paper atribuït a les ciències en ella. Husserl observa l’impacte que tenen les ciències positivistes en l’home de la segona meitat del segle XIX, i reflexiona entorn de la pèrdua de totes les qüestions en relació amb la metafísica. Un home sense particularitats marcat per un amorfisme i per la manca de substància que també observem en Robert Musil (1880-1942) com veiem a *L’home sense atributs* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-33), obra en què en el si d’una Europa desemparada fa un retrat del subjecte que evidencia la fi del jo. En ella, l’individu, és presentat com una variació perpètua, com un ésser sense rostre que és fruit d’un procés de serialització. Musil també adverteix la cosificació i l’alienació de l’individu, fenòmens esdevinguts en una existència marcada pel caos en què, tal com hem vist en parlar de Marx o Lukács, ja no trobem relacions humanes, sinó relacions entre coses.

Un empobriment de l’experiència que també és observat per autors com Max Weber, el qual considera que tot està orientat a fins racionals i la vida de les persones, regida per interessos materials. L’individu, orientat a ser utilitzat, transformat i consumit, és un subjecte dividit i aïllat que sols necessita els altres per la consecució dels fins propis. Un desarrelament de l’ésser que hem d’entendre a partir de la

63 Ibidem. p.183.

64 Ibidem. p.184.

65 Ibidem. p.185.

idea de desencantament del món, procés de racionalització cultural i devaluació del misticisme que comporta una pèrdua del sentit global.

1.3. La continuïtat de la crisi del subjecte clàssic i la crisi de l'experiència al segle XX. Nous processos de subjectivació

La desaparició del subjecte clàssic i l'empobriment de l'experiència són dos aspectes d'aquesta crisi que tindran continuïtat al llarg del segle XX. Els autors vinculats a l'Escola de Frankfurt, per exemple, continuen reflexionant entorn de la crisi de la subjectivitat clàssica i l'analitzen en relació amb els canvis socials esdevinguts, els quals es troben en continuïtat amb una crisi que, com hem vist, remet a un malestar molt anterior. Així ho veiem en l'obra d'autors com Walter Benjamin (1892-1940)⁶⁶ o Theodor Adorno (1903-1969)⁶⁷, en què observem aspectes com la despersonalització de l'individu, la seva massificació⁶⁸ o la cosificació.

La inexistència d'un subjecte metafísic i substancial és present en Walter Benjamin, que observa subjectes conformats per esdevenirs de temps diversos, en els quals s'imbriquen diferents temporalitats, formes i continguts. Trencant amb una aparença harmònica, trobem un jo conformat per un assemblatge de relacions⁶⁹, que és alhora aproximació i distància, superfície i profunditat. Es tracta d'un subjecte ubicat en una realitat canviant, descrita en textos com són aquells en què parla sobre Moscou, en els quals trobem descripcions urbanes que se'ns presenten com a quadres de metamorfosis.

Segons Benjamin, en una època mancada de formes, els individus són éssers indefinits i fragmentats, tal com queda reflectit en la seva concepció del procés de rememoració, equiparable al de Marcel

66 BENJAMIN, Walter: *Experiencia y pobreza*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.

67 Així ho veiem a *Dialéctica de la ilustración* (1944) de Theodor Adorno (ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max: *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos*. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007) o a *Mínima moralía* (1951) de Theodor Adorno (ADORNO, Theodor W.: *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004).

68 El subjecte com a individualitat, aquell que queda engolit en el fenomen de la massa, és retratat amb minuciositat per Elias Canetti (1905-1994) en el seu assaig titulat *Masa y poder* (Massa e potere, 1960) (CANETTI, Elias: *Masa y poder*. Traducció de Horst Vogel. Madrid: Alianza, 2013). A l'obra, influenciat per la *Psicología de las masas* (Massenpsychologie und Ich-Analyse, 1921) de Sigmund Freud, treballa el concepte de massa fent una classificació dels diferents tipus existents. Canetti adverteix així una massa ambivalent, caracteritzada per una doble vessant. Aquesta atrau i fascina al mateix temps que esdevé un mar en el qual el jo es dilueix i queda engolit i a mercè de les manipulacions del poder. Un altre fenomen, doncs, el de la massa, que contribueix al procés de dissolució del subjecte clàssic que hem anat traçant fins al moment.

69 Vegeu: CASALS, Josep: "Walter Benjamin: crisis y transformación de la experiencia". A: *Viento Sur* [en línia]. Octubre 2015, Núm.142. [consulta: juny 2016] ISSN: 1133-5637. Disponible a: https://www.vientosur.info/IMG/pdf/VS142_J_Casals_Walter_Benjamin_crisis_y_transformacioI_n_de_la_experiencia.pdf

Proust⁷⁰. En el *Libro de los pasajes* (Das Passagen-Werk, 1982) la fragmentació⁷¹ s'evidencia en l'adveniment d'un record. Segons Benjamin, tal com llegim a *Crónica de Berlín* (Berliner Chronik, 1950) en aquest procés s'esdevé un petit "holocaust del jo"⁷². En aquest sentit la rememoració té quelcom de despossessió:

*"El recuerdo del meditador dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle"*⁷³.

El subjecte de Benjamin, alhora, l'hem d'entendre en relació amb l'empobriment de l'experiència (Erfahrung), tal com llegim a *Experiència i pobresa* (Erfahrung und Armut, 1933) o a *El narrador* (Der Erzähler, 1936). En aquestes obres Benjamin reitera una mateixa idea: la pèrdua de la facultat d'intercanviar experiències, aspecte que adverteix com una nova barbàrie. Aquest empobriment es reflecteix en la buidor que caracteritza les figures humanes, les quals viuen en una època mancada de formes. Segons l'autor l'experiència és enganyosa i uniforme i es troba reduïda a grau zero. És en aquest sentit que l'experiència és vista com una màscara que ha quedat reduïda a la inèrcia, al no-res.

El subjecte, marcat per aquest empobriment de l'experiència i perdent el seu caràcter més humà, experimenta un procés de cosificació. A l'obra de Benjamin els límits entre l'ésser viu i el ninot o la màquina es difuminen. Així en algun fragment de *Das Passagen-Werk* fa referència a l'home-màquina i als diferents aspectes mecànics de l'organisme, al mateix temps que presenta la figura del *flâneur* o la prostituta com a simples mercaderies. També ho veiem en afirmacions com: *"fui siempre, entre los seres humanos, el único muñeco con corazón"*⁷⁴.

A l'obra de Benjamin, una de les figures que apareix com a imatge simbòlica de la cosificació i de la crisi del subjecte clàssic, tal com ho serà en el present treball, és l'autòmat o maniquí. Una idea que també observa Josep Casals, tal com veiem en un article publicat a la revista *Viento Sur*, en què, en

70 Vegeu p.99-100.

71 El gust pel fragment és present en el conjunt de l'obra de Walter Benjamin. *Das Passagen-Werk*, per exemple, és una obra-fragment de múltiples nivells que es corresponen amb el seu contingut laberíntic de passatges, miralls i corredors.

72 CASALS, Josep: "Walter Benjamin: crisis y transformación de la experiencia". Op.cit.

73 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Traducció de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera i Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. p.375.

74 *Ibidem*. p.701.

fer una metàfora del treballador en la indústria taylorista, adverteix com aquest empobriment troba la seva imatge en el moviment uniforme de l'autòmat⁷⁵.

En l'obra de Benjamin, la idea del maniquí com un motiu representatiu de la cosificació l'observem en diferents fragments, en els quals compara o confon persones amb maniquins. A *Das Passagen-Werk*, per exemple, metàfora i testimoni d'aquesta decadència, es mencionen diferents maniquins que ja tenen tots els elements que trobarem en el surrealisme. Entre aquests cal destacar els maniquins o autòmats que ornamentaven els aparadors dels passatges parisencs, com són unes nines que giren sobre un sòcol a ritme de música. Unes figures intrigants i fascinants que li permeten establir una analogia amb les seves companyes de mida natural, les prostitutes, que també habitaven els passatges⁷⁶.

A l'obra de Benjamin ens trobem, doncs, amb personatges i figures presentades sense substancialitat, fet que facilita aquesta equiparació amb els seus homòlegs inerts. Els mateixos vianants de París, per Benjamin, són presentats com a autòmats. Captura així una realitat en què els maniquins s'han convertit en un model per les persones⁷⁷. De fet, en algunes ocasions, els ninots que ornamenten els aparadors dels passatges, presentats com a fades fascinants i meravelloses, semblen més vius que les mateixes persones. Així, en un fragment del *Libro de los pasajes* diu:

“Los antaño mundialmente famosos muñecos parisinos - más asequibles y difundidos que los de tamaño natural - que giraban sobre un pedestal sonoro con un cesto entre los brazos mientras se oía un acorde en tono menor a la par que una ovejita subía tímidamente la cabeza, son las verdaderas hadas de estos pasajes”⁷⁸.

Els maniquins alhora, al mateix temps que esdevenen un motiu de condensació del subjecte clàssic i de l'empobriment de l'experiència, són presentats com un element de *féerie*, objectes que ajuden a retornar la meravella perduda davant l'*ennui*. Aquests intenten pal·liar la tendència despersonalitzadora, permetent a l'individu ubicar-se més enllà de l'avorriment i la buidor de la realitat i experimentar un moment de somni. El maniquí es converteix així en un llindar, una zona de passatge cap a allò perdut a la vida moderna. Tal com llegim a *Constelación de pasaje* de Josep Casals

75 CASALS, Josep: “Walter Benjamin: crisis y transformación de la experiencia”. Op.cit. p.99.

76 Vegeu apartat 4.2. *París. De la capital de la moda a la ciutat de transeünts, autòmats i maniquins*. p.179.

77 “El comercio del vestido, y no el arte como en otras ocasiones, es quien creó el prototipo del hombre y de la mujer modernos. Se imita a los maniqués y el alma es la imagen del cuerpo”. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.106.

78 *Ibidem*. p.701.

*“en el interior poblado de objetos cuyo valor de huella intenta paliar la tendencia despersonalizadora, reencontramos la correlación féerique de encanto y pobreza - como en aquellas guinguettes que los parisinos frecuentaban los domingos y en cuyas entradas había autómatas que escribían sus nombres o máquinas que les adivinaban el porvenir”*⁷⁹. D’aquesta manera la figura del maniquí ens mostra com Benjamin penetra en el misteri a partir d’allò quotidià, adverteix aspectes fascinants i meravellosos que l’allunyen de la falsedat de l’existència.

En relació amb Walter Benjamin, Theodor Adorno també observa un subjecte no substancial ni unitari. Allò que se’ns presenta com una entitat originària és sols el resultat d’un aïllament social. Segons Adorno i Horkheimer (1895-1973), no naixem com a subjectes, sinó que ens hi convertim. El jo, ambivalent i dispers, és vist així com una abstracció. El procés de transformació del subjecte, és a dir, la ruptura amb el concepte clàssic de subjecte (essencial de l’idealisme), l’hem d’entendre en relació amb la seva concepció de l’existència. Una civilització occidental que, segons Adorno i Horkheimer, per culpa d’un model determinat de raó, ha quedat cega.

Adorno, tal com Benjamin, observa un procés de cosificació en el subjecte. Influenciat per autors com Karl Marx o Georg Lukács⁸⁰, parla de la cosificació entesa com un procés d’objectivació del sensible i de l’home, procés d’uniformització en què es nega tota mena d’individualitat i en el qual el subjecte queda anivellat a una totalitat concreta que el determina constantment. En relació amb aquestes idees, segons Adorno, la cosificació (Verdinglichung) es produeix en una societat capitalista, la qual genera una consciència reïficadora que redueix les relacions humanes a la relació entre objectes. Es produeix així una subsumpció de la part al tot que porta a la uniformització i l’estandardització. Aquesta cosificació, segons Adorno, queda representada en el llenguatge, en tant que la paraula deixa de significar quelcom i sols designa, degenerant així en pura fórmula. L’absència de distància crítica entre la realitat del llenguatge i el seu concepte, és vista com un procés de cosificació equiparable al de l’individu.

Junt amb el procés de reïficació, Adorno, tal com Benjamin, adverteix l’alienació de l’individu i la pèrdua de l’experiència. Processos que, segons l’autor, responen a les diferents relacions sorgides en el marc de la societat capitalista, un món sota el domini de la utilitat que condueix l’ésser a la pèrdua

79 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.261.

80 Vegeu p.89-91.

de l'experiència i dels vincles humans. Observa així una atrofia de l'experiència, la pèrdua d'allò vital que suposa la seva cosificació.

Adorno ubica, doncs, la crisi del subjecte clàssic en un malestar epocal en relació amb els processos econòmics i socials esdevinguts. Aquests fenòmens els analitza en l'àmbit d'una teoria de la cultura. Confecciona una crítica als diferents mecanismes d'oci, a la indústria cultural, com ara el cinema, el qual ofereix mecanismes identificadors als subjectes mitjançant clixés, produint-se així una identificació i reconciliació amb un sistema que oprimeix. Des del seu punt de vista, els mitjans, a més de ser instruments dominadors, contribueixen a la manipulació, a l'alienació i a la cosificació dels individus.

A mesura que avança el segle XX, observem com en emprar el terme subjecte ho fem en el sentit de posicions del subjecte. Ja no hi ha *a priori* constitutius i el jo no és vist com a origen de les relacions o de l'experiència. Se'ns presenta, progressivament, un subjecte contingent en el qual s'esdevenen un joc de lluites entre equivalències i diferències. Davant una identitat estructural fallida, un subjecte que no és, l'autodeterminació sols pot efectuar-se a partir dels processos d'identificació. D'aquesta manera, tal com afirma Ernesto Laclau (1935-2014), tot i la metamorfosi advertida en el jo, no és possible suprimir la categoria de subjecte⁸¹. La ruptura amb el vell model de subjectivitat és evident, però apareixen nous processos de subjectivació en relació amb la nova concepció espaciotemporal.

En el període dels anys seixanta i setanta, en autors com Michel Foucault (1926-1984) o Roland Barthes (1915-1980), la qüestió del subjecte apareix de manera clara com un dels eixos principals del debat filosòfic. En relació amb un rebuig a la noció de veritat, entesa com un terme eminentment metafísic i essencialista que queda superat amb la concepció de veritats socialment construïdes, topem amb nous processos de subjectivació. L'individu, que té quelcom que el determina prèviament, es troba en una construcció constant i necessita l'altre. El subjecte desapareix com a organitzador del saber i és substituït per altres elements com el llenguatge.

El veritable tema de les reflexions de Michel Foucault és el subjecte. La recerca de la conformació de les subjectivitats i els cossos ja apareix en els primers moments de la seva obra i travessa tota la seva producció, malgrat experimentar un gir i fer-se més explícita en els seus últims anys. A

81 Ho llegim en el capítol "Más allá de la positividad de lo social". A: LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal.: *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

partir de l'arqueologia (com a descripció de les condicions històriques de possibilitats de saber) i de l'episteme⁸², mostra com l'home s'ha constituït, al mateix temps, com a subjecte i com a objecte de coneixement. Estudia així les relacions del subjecte en si mateix (les pràctiques de la subjectivitat), i la relació entre subjectes, és a dir, les relacions de poder.

Als anys cinquanta i a principis dels seixanta, en obres com *Maladie mentale et personnalité* (1954) o *Histoire de la folie à l'Âge classique* (1961), Foucault té com a camp de referència la malaltia mental i la bogeria, aspectes que el porten a parlar de l'alienació de l'individu. Als anys seixanta, en obres com *Naissance de la clinique* (1963), *Les mots et les choses* (1966)⁸³ o *L'archéologie du savoir* (1969), amb la voluntat d'oferir una comprensió de l'activitat humana prescindint del subjecte transcendent, no sols s'ocuparà del saber sobre l'altre (l'alienació), sinó sobre el subjecte mateix (la raó). D'aquesta manera, replanteja la funció del subjecte i les seves possibilitats de comprensió. És en el marc d'aquests qüestionaments que el subjecte clàssic que vèiem en Descartes desapareix clarament. En aquest moment Foucault, conscient de la impossibilitat d'un subjecte absolut i essencial, concep un ens dispers i escindit que connecta moments que polemitzen entre si. En un món on ja no hi ha essències, el subjecte està configurat per l'organització entre diferents elements i marcat per la fragmentació, la qual l'allibera de l'escissió que el conforma⁸⁴. Tal com llegim en un fragment de *Las palabras y las cosas*: “lo que permite caracterizar un ser natural no son ya los elementos que pueden analizarse sobre las representaciones que uno se hace sobre él y sobre otros, sino una cierta relación interior de este ser al que se llama su organización”⁸⁵.

Foucault veu com el subjecte no és una substància, sinó una forma que mai és idèntica a si mateixa. En aquesta línia a *Las palabras y las cosas* acaba proclamant la mort de l'home⁸⁶, és a dir, la desaparició

82 Tal com observa Josep Casals a l'article “Wittgenstein y el arte” darrera de la idea d'episteme de Foucault, trobem una pèrdua d'innocència respecte l'afany de fonamentar veritats eternes. Alhora, veiem la crisi de les formes de relació que estaven determinades per les idees de substància o de llei causal, les quals, estan íntimament unides a la caiguda de la unitat del subjecte. CASALS, Josep: “Wittgenstein y el arte”. A: *Cultura contra civilizació: en torno a Wittgenstein*. Editat per Nicolás Sánchez Dura. Valencia: Pre-Textos, 2008. p.177-204.

83 Malgrat que aquesta és una obra qüestionada per l'autor als últims anys de la seva vida, és interessant parar-hi atenció, ja que en ella Foucault fa un recorregut històric per l'evolució del subjecte des del Renaixement fins al segle XX a partir d'una anàlisi del llenguatge. En aquest observa com l'individu, en el pas del classicisme a la modernitat, experimenta un procés de dessubjectivització en relació amb la desobjectualització de la realitat. D'aquesta manera Foucault, a partir d'una anàlisi del llenguatge, adverteix com l'època clàssica finalitza i amb ella es produeix una crisi de la representació que hem d'entendre en relació amb la crisi del subjecte. A partir d'aquest moment, topem amb un subjecte en procés de metamorfosi que s'allunya del subjecte essencial del Renaixement.

84 Segons Michel Foucault l'home compon la seva pròpia fissura en els intersticis d'un llenguatge fragmentat.

85 FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducció d'Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1979. p.234.

86 En proclamar la mort de l'home no proclama la mort de la història, però la història del coneixement es converteix en arqueologia.

de l'individu entès com una unitat autogovernada per una raó, un subjecte transcendent. Amb aquesta mort declara també la mort de Déu⁸⁷, de la metafísica, la qual comporta l'aparició d'un nou subjecte:

“Esto quería decir que el hombre, desde hacía mucho, había desaparecido y no cesaba de desaparecer y que nuestro pensamiento moderno del hombre, nuestra solicitud por él, nuestro humanismo dormían serenamente sobre su refunfuñona inexistencia”⁸⁸.

Foucault adverteix així un subjecte, una consciència, que no és fonament de res, i anuncia la seva precarietat⁸⁹. Se'ns presenta un subjecte buit, sense essència, un individu que ja no és contemporani a allò que el fa ser, sinó que està pres a l'interior d'un poder que el dispersa.

En contraposició a aquest primer Foucault, als últims anys de la seva vida treballa amb la reformulació de la teoria del subjecte, repassant les formes que ha adquirit al llarg de la història del pensament i els diferents tipus de subjectes que s'han donat. Així en treballs posteriors l'autor ja no parla de la desaparició del subjecte, sinó d'una nova esquematització de la subjectivitat, la qual no es concep com a interioritat, sinó com una relació d'exterioritat, com una construcció. A diferència d'Adorno i Horkheimer, els quals insisteixen en l'ambivalència del subjecte, Foucault destaca la possibilitat d'autoformació del subjecte i lluny d'un subjecte substancial, cerca nous processos de subjectivació.

En aquesta etapa es pregunta què possibilita la formació del subjecte i observa com és a partir del llenguatge que aquest dona sentit a la seva existència. Parteix d'un subjecte sense formes donades a priori ni immutables, conformat per formes fluides que es desfan en l'experiència. Per aquest motiu parlem d'un subjecte en permanent formació, el qual es converteix en una tasca a realitzar. Ataca, per tant, una forma humana determinada, i concep la indeterminació com a fonament d'una nova forma. El subjecte, segons Foucault, es produeix a partir de les relacions amb l'alteritat, en l'experiència, lluny de la lògica de la identitat o de la substància. Es dissolen i es consoliden així les formes del subjecte, convertint-se en un procés de formació col·lectiu.

87 Tal com llegim a *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* de Christa Bürger i Peter Bürger, a diferència de Nietzsche, en el qual l'ombra de Déu perdura durant mil·lennis, per Foucault la figura de la divinitat desapareix. Foucault no pensa la mort de l'home com un procés, sinó de manera sobtada. Segons paraules dels autors, la mort del subjecte, pel jo parlant, seria l'alliberació d'un esquema que no li assigna cap lloc on viure. BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. Op.cit.

88 FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Op.cit. p.313.

89 *“Por extraño que parezca, el hombre - cuyo conocimiento es considerado ingenuamente por él como la más vieja búsqueda des de Sócrates - no es indudablemente nada más que un cierto desgarramiento en el orden de las cosas, una configuración, en todo caso, dibujada por la nueva disposición que ha tomado recientemente en el saber. (...) Reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre no es más que una invención reciente, una figura que no tiene dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparece en cuanto encuentre una forma nueva”*. Ibídem. p.8.

En diferents obres dels anys setanta veiem com Foucault analitza diferents processos de subjectivació a partir de la seva relació amb el saber i el poder. No és el subjecte de coneixement l'autor d'aquestes premisses, sinó que n'és un producte. En aquest sentit a *Surveiller et punir* (1975), observa com la constitució del subjecte es produeix per obra del poder sobre el cos⁹⁰. La voluntat de reelaborar la teoria del subjecte⁹¹ i d'una nova subjectivitat creada en relació amb diferents pràctiques socials, l'expressà en unes conferències que pronuncià el maig del 1973 a la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, on digué:

*“Sería interesante que intentáramos ver como se produce, a través de la historia, la constitución de un sujeto que no está dado definitivamente, que no es aquello a partir del cual la verdad se da en la historia, sino de un sujeto que se constituyó en el interior mismo de ella y que, a cada instante, es fundado y vuelto a fundar por ella. (...) Esto es, en mi opinión, lo que debe llevarse a cabo: la constitución histórica de un sujeto de conocimiento a través de un discurso tomado como un conjunto de estrategias que forman parte de las prácticas sociales”*⁹².

En aquesta última etapa, doncs, Foucault defineix els nous processos de subjectivació a partir de les relacions del poder i del saber, les quals no són analitzables a partir d'un subjecte de coneixement, sinó en un subjecte que és un efecte de diferents implicacions i relacions, de les seves transformacions històriques. En aquest sentit, tal com el mateix Foucault observa en una de les últimes conferències donades “Qu'est-ce que les Lumières?”, tota la seva obra pot pensar-se com una anàlisi dels diferents tipus de subjectivació o de la constitució històrica de la nostra subjectivitat.

Aquests nous processos de subjectivació, tal com adverteix Josep Casals a *Constelación de pasaje*, també són observats per autors com Jacques Lacan (1901-1981), en el qual veiem com allò metafísic tendeix a deixar de ser-ho i a fer-se representacional-lingüístic⁹³. Lacan, en aquest sentit, contribueix

90 La reflexió entorn del subjecte també l'advertim a *L'usage des plaisirs* (1984), en què apareix un subjecte sotmès a diferents pràctiques, discursives i no discursives, les quals possibiliten el seu fer-se subjecte.

91 *“Me propongo mostrar a ustedes cómo es que las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no solo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento. El mismo sujeto de conocimiento posee una historia, la relación del sujeto con el objeto; o, más claramente, la verdad misma tiene una historia (...) Me gustaría mostrar en particular cómo pudo formarse en el siglo XIX, un cierto saber del hombre, de la individualidad, del individuo normal o anormal, dentro o fuera de la regla; saber este que, en verdad, nació de las prácticas sociales de control y vigilancia”*. FOUCAULT, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*. Traducció d'Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1996. p.6.

92 Ibidem. p.8-9.

93 Segons Josep Casals, mentre que de Nietzsche a Musil i Blanchot veiem una visió antagonica a la clàssica posant

al qüestionament de la consistència del jo, la qual considera il·lusòria. En tant que en el subjecte hi ha fluctuació, interacció entre plans i diferents jocs i esllavissaments, considera que com més creiem estar a casa nostra (en el jo), més estranys som. Desenvolupa així una impugnació a l'idealisme: allò on hi havia allò essencial trobem el significant, la identitat desapareix per donar lloc a desdoblaments i relacions enganyoses. El concepte de subjecte de Lacan l'hem d'entendre, així, a partir de l'altre i de la seva teoria de l'estadi del mirall.

Lacan parla d'una duplicitat basada en l'Altre (seu del llenguatge i garantia de veritat) i en l'altre (imatge parcial però no simbolitzada com a desig a partir d'una identificació). El subjecte troba en l'altre el lloc on s'unifiquen els seus moviments i on pot ratificar el seu sentit. Segons Lacan, tal com diu en parlar sobre *India Song* (1975) de Duras⁹⁴, si hi ha concordança en el jo no és per l'existència d'un centre sinó per un *pas de sens*, és a dir, per un pas cap a l'altre. Així és de l'altre del qual el subjecte rep el seu propi missatge⁹⁵. Tanmateix, malgrat que quan el jo és reconegut per l'altre, aquesta és sempre una identificació fugitiva, Lacan creu possible trobar la veritat.

La importància de l'altre per a la producció del jo la trobem en allò que Lacan denomina l'estadi del mirall, en el qual l'experiència de la fragmentació del cos és superada per la cristallització de la imatge unificada en el seu reflex. Davant el reconeixement de tal imatge es produeix un sentiment d'alegria, el qual succeeix al reconeixement rebut per l'altre. És així com el jo es pot anar consolidant. En aquest sentit, en lloc de la identificació idealista, d'un jo substancial, tenim un subjecte constituït en un camp de relacions. Se sepulta així el subjecte fixat, compacte i unitari. Tot i això Lacan, més que alinear-se amb aquells autors que mataven el subjecte, proposa nous processos de subjectivació esdevinguts en la relació amb l'altre. Un procés que comporta una duplicitat, tal com s'evidencia en la imatge reflectida al mirall en què es produeix un autoreconeixement del jo.

Aquests nous processos de subjectivació també són observats per Gilles Deleuze (1925-1995), en el qual més enllà del subjecte ens trobem amb un joc d'intensitats, forces maquinals que interactuen.

accent a una aprehensió sota categories que anul·laven el concret, ara l'ésser es mesura amb processos en què allò particular s'investeix de potencialitats fictivals i es converteix en irreductible a una essència com a font de pensament la qual és substituïda per formes del llenguatge. Allò fàctic esdevé imaginari i desapareixen els fonaments substancials a favor d'una interacció i fluctuació constant. CASALS, Josep: *Constel·lació de pasaje*. Op.cit. p.628.

94 CASALS, Josep: *Constel·lació de pasaje*. Op.cit. p.836.

95 Tal com adverteix Josep Casals, a l'obra de Lacan, en lloc del "jo penso" cartesà tenim el "ça parle" (això parla), aspecte que l'allunya d'una subjectivitat individual i de l'objectivitat de l'episteme clàssica. Passem així del *cogito ergo sum* al *je ne sais pas qui je suis*.

Així ja no hi ha essències sinó relacions. Un nou tipus de subjecte que hem d'entendre en un món constituït per una multiplicitat de plans irreductibles que cap individu pot controlar⁹⁶.

En obres com *Différence et répétition* (1968) Deleuze liquida el principi d'identitat, elaborant al mateix temps una nova concepció del subjecte i del temps. Topem amb un subjecte que no preexisteix ni produeix les representacions que constitueixen el món, sinó que és produït per jocs múltiples d'allò real. Considera que el món modern és el dels simulacres i en ell l'home no sobreviu a Déu, ni la identitat del subjecte a la idea de substància. Segons Deleuze totes les identitats són simulades, són un efecte òptic.

Aquest nou tipus de subjecte l'hem d'entendre en un món conformat per la multiplicitat. La desconstrucció del subjecte clàssic en el si de la multiplicitat l'advertim a *L'Anti-Èdipe. Capitalisme et schizophrénie* (1980)⁹⁷ a partir de conceptes com *rizoma*⁹⁸, *materia* o *devenirs*⁹⁹. S'evidencia així la inexistència d'idees com subjecte i objecte, al mateix temps que la idea d'experiència (a causa de la separació entre el subjecte i l'objecte), queda reduïda a la mínima expressió. Tal com observa Josep Casals a *Constelación de pasaje*, ens situem en un període de descategorització radical, tal com també veiem en Antonin Artaud (1896-1948), en el qual la dicotomia cos-esperit dóna lloc a un flux incontrolable i irreductible a una forma, a allò fixat.

D'aquesta manera, els nous processos de subjectivació fan que el trencament amb la idea d'unitat orgànica sigui inevitable. El cos queda dinamitat en la multiplicitat, conformat per diferents forces no reïficades. La realitat és un flux desorganitzat on no hi ha subjectes ni substàncies, sols existeix el trànsit. En la descomposició del cos es patentitza un rebuig a tot codi o plantilla. Observem constantment la idea d'allò orgànic com a presó enfront una esquizofrènia vista com a progrés i creació. Aquesta és una realitat que s'ha d'entendre en el si d'una nova temporalitat, múltiple i dispersa, que acompanya tot el segle XX.

96 Així ho expressa a *Logique du sens* (1969).

97 Obra que conté dos volums: *L'Anti-Èdipe* (1972) i *Mille Plateaux* (1980).

98 Aquest concepte suposa connexió i heterogeneïtat entre qualsevol punt, i s'oposa a tot allò lineal. També implica multiplicitat, idea que sols quan allò múltiple és tractat com a substantiu, deixa de ser tractat com a quelcom unitari, com a subjecte o objecte. Ja no hi ha unitat, sols determinacions. La noció d'unitat sols apareix quan es produeix, en la multiplicitat, un procés corresponent de subjectivació. Per tant, ja no trobem un model estructural, sinó un principi de ruptura important.

99 Tal com llegim a *Constelación de pasaje* de Josep Casals, aquests conceptes ja no diuen el què, sinó el com. La matèria, per exemple, fa referència a la intensitat que circula i se situa en contra la substància determinant de la forma. Els esdevenirs suposen multiplicitat i aliança.

L'individu, en un món inacabat, on tot es basa en relacions i processos de composició i recomposició, es troba en un fer-se constant. La idea d'un subjecte en procés l'hem d'entendre en relació amb la concepció del cos sense òrgans d'Antonin Artaud, que apareix en obres com *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981)¹⁰⁰ de Deleuze. En aquesta l'autor fa referència a un cos mancat d'organisme, conformat per uns òrgans desorganitzats. A partir d'aquí Deleuze desenvolupa el concepte de *figure*, és a dir, allò irreductible a una imatge que fa que en contemplar-la ens submergim més enllà d'allò que la simplifica. Per il·lustrar aquesta idea Deleuze recorre a l'art, en el qual la sensació, com a experiència, es troba en un cos sense òrgans on la figura es desfigura i transfigura en múltiples formes. Segons l'autor l'art té la capacitat de fer experimentar la sensació corporal d'estar sent, és a dir, transmet la idea de procés. En l'art, tal com veu Deleuze, no hi ha rigideses, sinó un fer-se constant. En aquest sentit posa l'exemple de Francis Bacon en el qual queda clar com "*la pintura tiene que arrancar la figura de lo figurativo*"¹⁰¹. Hi observem així un reflex de la realitat: la multiplicitat de fluxos no reductibles a una forma. En aquest sentit, segons Deleuze, per superar qualsevol tipus de representació hem de pensar en termes de figura¹⁰², la qual no és sols el cos aïllat, sinó el cos deformat que se'ns escapa¹⁰³.

Per tant, a mesura que avancem en el segle XX, es fa evident que en aquests nous processos de subjectivació l'individu, fruit de la seva duplicitat i escissió, necessita quelcom on construir-se. Tal com veiem en autors com Lacan o Foucault, entre altres, un dels aspectes fonamentals en relació amb la construcció del subjecte és el llenguatge. En aquest sentit Roland Barthes considera que del subjecte sols en resta una imatge, i aquest, allunyat del subjecte pensant de la filosofia idealista, es troba privat d'unitat, perdut en el desconeixement del seu inconscient i de la seva ideologia. Aquest nou tipus de subjecte, que trenca amb l'essència, es troba sostingut pel llenguatge. Barthes desplaça així la importància del subjecte al llenguatge. La negació d'un jo a priori s'evidencia en la seva autobiografia *Roland Barthes* (1975), en la qual, trencant amb un dels principis fonamentals de tota autobiografia, el jo del text es troba mancat d'un referent a la realitat. La identitat de la persona, segons Barthes, només existeix com a fantasma, és sols imaginació¹⁰⁴.

100 DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Traducció d'Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.

101 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducció de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2000. p.19.

102 La seva concepció del subjecte, per tant, la trobem representada també en la seva visió de la imatge, en la qual, tal com llegim a *L'image-mouvement. Cinema* (1983) també veiem la multiplicitat i la descomposició. Tota imatge no sols és presència, sinó absència, un doble joc que també trobem en l'ésser.

103 DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon*. Op.cit.

104 No obstant això, al final de la seva obra observem diferents visions del jo i de l'autobiografia, tal com veiem a *La chambre Claire* (1980).

També és en Maurice Blanchot (1907-2003) que les condicions del subjecte es troben en el llenguatge. L'individu, lluny de la consistència cartesiana, ja no pot fonamentar la certesa de l'existència en el seu pensament. Aquest, conformat per una massa nocturna, no n'és propietari. Tal com un rebuig a la idea de substància, en Blanchot trobem un individu desposseït. A *L'écriture du desastre* (1980), parla d'un últim home caracteritzat per la manca de la facultat de pensar. El subjecte, privat de fonaments, no pot transmetre res i tampoc té on reconèixer-se. Res és menys ell que ell mateix¹⁰⁵. Davant d'això, tal com molts autors, Blanchot donarà importància a la bogeria, aspecte de l'individu que permet equilibrar la complexitat humana.

La manca de substancialitat i la immaterialitat, segons Blanchot, també s'evidencia en la paraula i la imatge, en què no hi ha cosa, sinó absència. Alhora Blanchot, tal com expressa a *Le Livre à venir* (1959), adverteix l'aniquilació del jo en l'acte d'escriure. En aquest moment l'autor se separa de si i, al mateix temps que se situa més enllà de les coses anant a un fons material indeterminat, experimenta la pròpia alienació. Per aquest motiu l'escriptor, al mateix temps que dona vida, mor. Una mort que, per Blanchot, lluny de ser dolorosa, és una experiència en què es mostra quelcom essencial. L'escriptura es converteix així en una mena d'experiència metafísica, en què el llenguatge i l'individu es realitzen desapareixent.

Giorgio Agamben (1942), per la seva banda, també contempla un subjecte desdoblant que té el seu origen en el llenguatge. En obres com *Infancia e storia: Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978)¹⁰⁶ adverteix un individu conformat per una naturalesa escindida de manera originària. Tal com desenvolupa a *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002), el subjecte és vist com el resultat d'una escissió i d'una articulació entre allò animal i l'humà¹⁰⁷. Davant de tal escissió, és sols a partir del llenguatge que, segons Agamben, es pot parlar d'un jo pensant. La realitat a la qual remet el jo, doncs, és una realitat de discurs. En aquest sentit Agamben partint de l'home interpretat de Lacan i Nietzsche, considera que en l'home hi ha un món interpretat de diversos registres a partir de dependències que remetent al cos i al llenguatge. Es tracta d'un subjecte ubicat en una societat que ha perdut el gest, on ja no hi ha identitats susceptibles de ser reconegudes. En lloc d'una comunitat, observa una massa sempre oscil·lant entre el flux i allò cosificat.

105 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.676.

106 AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducció de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

107 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.746.

D'aquesta manera, a partir d'una visió panoràmica, veiem com diferents autors coincideixen en un mateix diagnòstic: la desaparició d'un subjecte unitari, metafísic i substancial, origen de tot coneixement, el qual és substituït per un nou tipus de subjecte contingent, escindit i sempre a la fuga. Aquest nou tipus de subjecte, que es troba en un fer-se constant i que té necessitat de l'altre per constituir-se, és el que ens porta a parlar de nous processos de subjectivació. Ens situem, doncs, en un procés en què assistim a la mort de la metafísica i de l'idealisme, d'una concepció essencialista de la realitat. Tal com hem vist en els diferents autors, malgrat alguns punts de divergència, adverteixen un estat comú marcat per la crisi, el desassossec i l'empobriment de l'experiència. Un context en què no sols entra en crisi el subjecte, sinó també els seus valors i fonaments.

2.

LA FIGURA DEL MANIQUÍ EN EL ROMANTICISME. UNA VISIÓ PANORÀMICA

2.1. Una aproximació al Romanticisme

Tal com hem vist, la crisi del subjecte clàssic, i en general la crisi de valors esdevinguda al llarg del segle XIX i XX, té origen en el Romanticisme¹, el qual no s'ha d'entendre com un moviment d'una determinada època, sinó com una actitud davant la vida, una reacció davant d'una determinada situació social. Una forma de sensibilitat, doncs, que banya diferents àmbits de la cultura.

Un dels estudis més interessants en el qual es planteja què podem considerar com a Romanticisme, és el treball de Michael Löwy i Robert Sayre *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. En aquest, a partir d'autors com Lukács, que fou el primer a considerar el Romanticisme com a essencialment anticapitalista, i prenent com a punt de partida la teoria de la *Weltanschauungen* de Lucien Goldmann (1913-1970), plantegen la idea del Romanticisme com una visió de món, una estructura mental col·lectiva. Veuen el Romanticisme com una resposta a l'adveniment del capitalisme, com una crítica a la modernitat i al món burgès modern. Tal com diuen Löwy i Sayre:

“El romanticismo representa una crítica a la modernidad, es decir de la civilización capitalista moderna, en nombre de valores y de ideales del pasado (precapitalista, premoderno). Podemos decir que el romanticismo está iluminado, desde su origen, por la doble luz de la estrella de la rebelión y del «sol negro de la melancolía» (Nerval)”².

D'aquesta manera, en intentar esbrinar quan s'inicia aquest fenomen, observem com s'ha d'anar més enllà del que habitualment s'ha considerat el seu origen (la Revolució Francesa) i ubiquem el seu inici en el Renaixement. Segons els autors és en aquest moment que, en paral·lel a una lenta transformació del feudalisme al capitalisme, comencen a aparèixer alguns signes del Romanticisme. Vinculen així, aquesta nova ideologia, a una transformació econòmica i al sorgiment de la propietat privada.

1 Vegeu p.85.

2 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolía*. Op.cit. p.28.

Veiem doncs com el Romanticisme, des d'aquest punt de vista, no pertany a una època en concret, sinó que és un fenomen que es troba en diferents segles, que té origen en els canvis econòmics esdevinguts a l'edat moderna i que es manifesta plenament a la segona meitat del segle XVIII a Anglaterra, França i Alemanya. Un fenomen que, com s'observa al llarg de l'estudi, mai més ha desaparegut. D'aquesta manera Löwy i Sayre defineixen diferents facetes del Romanticisme (restitucionista, conservador, feixista, resignat, reformador o revolucionari i utòpic) i observen com aquest caràcter és present en diferents moviments del segle XIX i XX, com el marxisme, el surrealisme, el Maig del 68 o en nous moviments culturals com l'ecologisme, el feminisme o el pacifisme. Un aspecte, el del surrealisme com a Romanticisme, que es treballarà en el següent capítol.

D'aquesta manera, d'acord amb allò que observen Michael Löwy i Robert Sayre, advertim com el Romanticisme és un fenomen que sempre implica una crítica a diferents conseqüències de la modernitat, com és la pèrdua de valors que d'aquesta se'n deriven. Aspectes com la deshumanització de l'ésser humà, la transformació dels vincles humans en relacions entre coses, així com la reificació de l'individu, que observàvem en autors com Marx, Benjamin o Adorno³, són alguns dels objectes de crítica. Es tracta d'un seguit d'aspectes que es generen en el si d'una societat moderna en què s'ha esdevingut un desencantament del món, la seva quantificació i racionalització, que han comportat la dissolució dels llaços socials així com la mecanització de diferents àmbits de la societat.

És davant d'aquest sentiment de pèrdua i aïllament que, tot i les particularitats de cada moment diferents autors, anhelant un passat perdut, mostren una actitud nostàlgica. Per fer front a aquesta pèrdua, recorren a diferents mitjans que per uns instants els permeten recuperar la meravella perduda. Els viatges, físics o mentals, a indrets allunyats o fantàstics; el gust per la nit, banyada de màgia i de misteri; la voluntat de reencantar la naturalesa o de recuperar el mite perdut, són algunes de les vies emprades per fer front a un desencantament de la realitat.

Així ho veiem en autors romàntics com Schlegel, Schiller o Schelling que opten per recuperar el mite perdut, el qual, emparentat amb el somni i la poesia, es converteix en una via per retrobar la unitat d'un món fragmentari. Davant el malestar generat per la manca de màgia i espiritualitat del món modern, el mite esdevé un mitjà per combatre la pèrdua de l'harmonia originària. L'objectiu és conciliar diferents estrats de l'individu i de la societat. En l'obra de Schelling, per exemple, una nova

3 Vegeu capítol 1. *La crisi de la subjectivitat clàssica*.

mitologia inspirada en la naturalesa, allunyada de la religió, la raó i furgada en les profunditats més íntimes de l'esperit, és un dels fils conductors.

Una disposició similar, encara que sense allunyar-se de la religió cristiana⁴, l'observem en Novalis. En obres com *La cristiandad o Europa* (Die Christenheit oder Europa, 1799-1802)⁵ o *Himnos a la noche* (Hymen an die Nacht, 1800)⁶ s'evidencia la voluntat de retrobar el meravellós per fer front a l'empobriment de l'existència. Per Novalis tot és poesia i està banyat per un mite profund. Cerca construir un gran mite on s'unifiqui la creació i la criatura, l'individu i el cosmos. Alhora Novalis estava fascinat pels magnetitzadors, la geologia o la nit, experiència nocturna en la qual el món del mort i del vivent s'uneixen i es confonen. També és en la música o en la infància que troba una sortida a una realitat empobrida. D'aquesta manera, segons l'autor, la música assegura l'ordre i la cohesió del cosmos; mentre que la infància suposa un obrar a partir de la intuïció acceptant una comunió màgica i mística.

La naturalesa, alhora, esdevé un indret on es produeix un vincle meravellós amb el món dels esperits. Es tracta d'un punt d'encontre i de contacte amb aquell món que s'ha perdut en el moment que els homes han entrat en el que Marcel Brion anomena la religió de la Raó. Això no obstant, segons Novalis, per comprendre la naturalesa s'ha de contemplar i entendre's un mateix. L'home, si vol sentir el seu sospir, ha d'assemblar-se als elements. Per aquest motiu la missió del poeta és retrobar-se en aquests i experimentar innumbrables sensacions. Així doncs, segons l'autor, el divorci entre l'home i els elements, el desconeixement mutu, s'hauran de suplir per l'harmonia i la comunió, aproximant-se de manera espiritual a la naturalesa, aspecte cercat pels poetes romàntics i els *Naturphilosophen*. És a *Heinrich von Ofterdingen* (1802) que es reflecteixen bona part d'aquestes premisses, una obra en què, a partir del viatge i amb una poesia triomfant inspirada en la naturalesa, Novalis expressa la seva filosofia i la voluntat de crear un home nou⁷.

4 Segons Marcel Brion l'aproximació dels llaços amb el cristianisme s'ha d'entendre perquè Novalis estava trastornat per la mort de Sofia, la seva enamorada. Per això el pensament religiós de Novalis ha de ser considerat un estat de sensibilitat extrema i no com una arquitectura de conceptes metafísics fermament estructurats. Vegeu: BRION, Marcel: *La Alemanya romàntica*. Vol.II. Traducció de Fernando Santos Fontenla i María Luz Melcón. Barcelona: Barral, 1971-1973.

5 NOVALIS: *La cristiandad o Europa; Fragmentos*. Traducció de María Magdalena Truyol. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1978.

6 NOVALIS: *Himnos a la noche; Cánticos espirituales*. Traducció d'Américo Ferrari. Valencia: Pre-Textos, 1995.

7 *Heinrich von Ofterdingen* és una obra inacabada en la qual el protagonista va passant, tal com el Faust de Goethe, per totes les formes humanes i, insatisfet, cerca noves metamorfosis. L'individu projectat, un gran viatger, vol ser un nou ésser que mitjançant una poesia inspirada en la naturalesa i allò sobrenatural vol arribar a conèixer diferents veritats supremes com ara l'estructura del cosmos, la naturalesa de l'home o les trajectòries de l'esperit. Deixant de banda una part del seu jo, que obstaculitza el progrés espiritual, prepara la seva transformació en un home nou. En el transcurs de l'obra, per tant, assistim a un viatge a través de diversos regnes de la natura i de diferents metamorfosis.

Tal com Novalis, diferents autors com Rousseau⁸, davant la incomprensió i el sentiment de soledat, buscaran refugi en la naturalesa, els somnis o en indrets allunyats de la vida real i de la societat. D'aquesta manera, refugis, viatges, nous mites així com la possibilitat d'evadir-se en indrets de somni, són tan sols petites escletxes que serveixen als diferents autors romàntics per defugir d'una realitat empobrida i banal i recuperar així, encara que sigui de manera efímera, la meravella perduda. És a partir d'aquesta situació social, així com dels temors i els desigs despertats davant d'aquesta, que hem d'entendre la important presència de la figura del maniquí en el Romanticisme. Aquest, entre la crítica i la meravella, és un ens ambivalent i intrigant que, de la mateixa manera que esdevé una imatge simbòlica dels temors de tota una època, es converteix en una possible via per retrobar el meravellós.

2.2. Antecedents romàntics del maniquí surrealista. Heinrich von Kleist; E.T.A. Hoffmann; Auguste Villiers de l'Isle-Adam; Prosper Mérimée

La pèrdua de la relació de l'home amb la naturalesa, la seva deshumanització i en general tota la crisi que impregnà el període, foren alguns dels temes que plasmaren diferents autors romàntics a la seva obra. Així ho veiem en E.T.A. Hoffmann (1776-1822) o Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), els quals crearen les seves produccions imbuïts pel terror davant diferents fenòmens esdevinguts en la modernitat, com és la mecanització de l'ésser humà o l'escissió experimentada pel subjecte⁹. És en aquesta atmosfera que l'autòmat, progressivament, esdevingué protagonista en diferents àmbits de creació.

Per comprendre aquests autors romàntics, és important entendre'ls a partir del mecanicisme al qual s'oposaren. Els primers referents teòrics en què apareix la figura del maniquí els trobem al segle XVII, moment en què apareix mencionat en relació amb la idea de mecanització de l'ésser humà. Tal com veiem en autors com Descartes i el seu *Tractat de l'home* (*Traité de l'homme*, 1664)¹⁰ o Thomas Hobbes (1588-1679) en obres com *De corpore* (1656)¹¹ o *De homine* (1658)¹², a causa de la fe i

Viatges materials i espirituals, tals com els somnis o contes fantàstics, que ens endinsen en un món de tenebres on el vell individu s'abandona per tal de retrobar la llum i iniciar una vida superior. Es tracta d'una trajectòria de la nit a la claror que és la que, segons l'autor, ha de seguir tot viatger místic. En aquest sentit ens trobem amb una obra en la qual, amb la voluntat de crear un nou ésser, Novalis anticipa allò que anys més tard clamarà Nietzsche a *Així parlà Zaratustra*.

8 Vegeu p.84-85.

9 Vegeu capítol I. *La crisi de la subjectivitat clàssica*

10 DESCARTES, René: *El tratado del hombre*. Madrid: Alianza, 1990.

11 HOBBS, Thomas: *De corpore: Elementorum philosophiae sectio prima*. Paris: Vrin, 1999.

12 HOBBS, Thomas: *De homine: Traité de l'homme*. Paris: Albert Blanchard, 1974.

l'esperança en el progrés, es descriu el cos humà com una màquina¹³. Imatge positiva de la creixent mecanització del cos que queda metaforitzada en el rellotge.

Descartes explica acuradament les funcions de l'home-màquina, descripció que hem d'entendre a partir de la premissa de l'autor segons la qual tot és matèria i es troba subjecta als principis de la física i la mecànica. Tanmateix, tot i considerar l'ésser humà com una màquina, adverteix una diferència fonamental entre aquesta i l'individu: el subjecte té ànima¹⁴, aspecte que el converteix en una màquina imperfecta i imprevisible. Així ho llegim en diferents fragments de l'obra:

“Supongo que el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra a la que Dios forma con el propósito de hacerla tan semejante a nosotros como sea posible, de modo que no sólo confiere al exterior de la misma el color y la forma de todos nuestros miembros, sino que también dispone en su interior de todas las piezas requeridas para lograr que se mueva, coma, respire y, en resumen, imite todas las funciones que nos son propias, así como cuantas podemos imaginar que tienen su origen en la materia y solo dependen de la disposición de los órganos”¹⁵.

D'aquesta manera observem com Descartes, malgrat considerar l'ésser humà com un ens imperfecte pel fet de tenir ànima, té una visió positiva d'aquest, el qual està constituït com una màquina. La concepció home-màquina que observem en Descartes es veu reflectida, alhora, en un episodi biogràfic. Se sap que Descartes el 1640, a fi de superar la soledat i la melancolia ocasionades per la mort de la seva filla, es va fer construir un autòmat a imatge seva¹⁶.

La concepció de l'home com a màquina serà una idea que es continuarà desenvolupant en autors posteriors. Així ho veiem en Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) i la seva obra *El hombre máquina* (*L'homme machine*, 1748)¹⁷. La Mettrie, portant les idees de Descartes fins a les últimes conseqüències, considera que l'home és la màquina més perfecta de totes i per tant l'única preocupació ha de ser obtenir el seu millor ús allunyant-se de qualsevol aspecte metafísic. L'ànima, que tant preocupava

13 Que la màquina és simulacre d'allò humà i que a la vegada allò humà és una màquina carnal i modelable, ja ho intuïren els teòrics del pensament materialista (Demòcrit i Lucreci a l'antiguitat clàssica; o els il·lustrats Descartes, Hobbes, Diderot y Helvétius). Vegeu: ALONSO BURGOS, Jesús. Op.cit. p.52.

14 Descartes concep l'individu com un ésser conformat per dues parts diferenciades (cos i ànima), tal com veiem en el capítol dedicat a la crisi del subjecte. Una idea similar l'observem en Blaise Pascal, el qual concep l'individu com a autòmat i com a esperit. Vegeu: PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. Traducció de J. Llansó. Madrid: Planeta, 1986.

15 DESCARTES, René: *El tratado del hombre*. Op.cit. p.22.

16 ALONSO BURGOS, Jesús. Op.cit. p.11.

17 LA METTRIE, Julien Offray de: *El hombre máquina; El arte de gozar*. Traducció d'Agustín Izquierdo i María Badiola. Madrid: Valdemar, 2000.

Descartes, es converteix així en una part més de la maquinària, i el cos, en un simple rellotge. En el seu conjunt les idees de La Mettrie són una mostra de com l'autòmat es convertí en una metàfora del progrés i de l'evolució tecnològica que havia experimentat l'ésser humà.

És en aquest moment d'eufòria davant el progrés i la mecanització que, en paral·lel a aquestes idees, la construcció d'autòmats visqué un dels seus moments daurats amb artífexs com Jacques de Vaucanson (1709-1782), Jaquet-Droz (1721-1790) o Wolfgang Von Kempelen (1734-1804). Vaucanson, per exemple, partint de Descartes i de les lleis del moviment de Newton, desitjava construir un home-màquina. Tal com el mateix autor expressà en una conferència a l'Acadèmia de les ciències de Lió, l'objectiu era construir un autòmat que imités les funcions animals de l'individu i reproduís el cos humà, criatura que mai arribà a construir. Tot i això, Vaucanson creà diferents autòmats com ara un flautista, una figura que tocava el tambor o un ànec amb aparell digestiu, que fou qui el llançà a la fama.

Malgrat tot, amb el temps, l'optimisme dipositat en l'home-màquina i el progrés, anà desapareixent i sorgiren les primeres veus discordants. És a Alemanya, a finals del segle XVIII, que en paral·lel al moviment romàntic, comencem a advertir una visió més obscura de l'autòmat i de la màquina. Tal com afirma Bernhild Boie en el seu llibre *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*¹⁸, a partir d'aquest moment els androïdes abandonaren el seu univers tècnic per endinsar-se en l'univers del somni. Aquest és un canvi que hem d'entendre en relació amb la crisi de la subjectivitat clàssica iniciada en el Romanticisme¹⁹. D'aquesta manera el sorgiment d'un autòmat o maniquí amb un caràcter obscur, monstruós i sinistre, sols s'entén tenint en compte l'evolució de la concepció del subjecte en un període marcat per una important crisi de fonaments i de valors. Els autòmats que trobarem a partir d'aquest moment, lluny dels artefactes construïts des de les més antigues civilitzacions, s'han d'entendre com un motiu representatiu dels monstres i fantasmes que acompanyen l'ésser humà. Tal com afirma José Alonso Burgos a *Teoría e historia del hombre artificial: De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*, “sin fantasma no hay autómata, sino juguete o máquina”²⁰. És doncs a partir d'aquesta penombra, d'aquest espectre, que hem d'entendre els autòmats que apareixeran al llarg del segle XIX i XX.

18 BOIE, Bernhild: *L'Homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*. Paris: Librairie José Corti, 1979.

19 Vegeu capítol I. *La crisi de la subjectivitat clàssica*

20 Ibidem. p.100.

És en autors com Jean Paul (1763-1825) que comença a aparèixer la idea d'un autòmat inquietant i angoixant. L'autor, des de la infància, estigué interessat pel món de les meravelles, pel sobrenatural, pel misteriós, així com per la música i el somni. Amb un caràcter molt romàntic, alhora, era conscient del desdoblament del subjecte i de la seva multiplicitat, aspectes que es reflecteixen en les seves obres i a partir dels quals hem d'entendre la seva concepció de les efigies de cera, vistes com una font de misteri i terror.

Així ho veiem a *Hesperus* (1795), obra en la qual les figures de cera, imatge del desdoblament de l'individu, causen temor²¹. D'aquesta manera en el moment en què Victor posa perquè l'immortalitzin en una estàtua de cera, recobra velles pors d'infantesa que acaben pertorbant les seves conviccions sobre la identitat. Així llegim:

*“Estaba sentado frente a la plancha y el cincelador, pero fijaba su mirada en un libro, para no ver, lejos de sí y desdoblado, el cuerpo en el que vivía. La razón por la que soportaba, sin embargo, el doble de su rostro en la distancia del espejo, sólo podía ser ésta: o bien que lo consideraba un retrato sin cuerpo, o bien como el modelo único con el que nosotros, dobles de nuestro ser, estamos aliados...”*²².

És a partir de l'autòmat, doncs, que Jean Paul projecta el desdoblament que ell observa en el subjecte. Ho veiem també en Leibgeber de *Siebenkäs* (1797), personatge presentat com un ésser en fuga. A l'obra *Siebenkäs* el desdoblament és present en diferents dels protagonistes, fet que pot ser vist com una sàtira al jo de Fichte²³. Alhora, junt amb el desdoblament, advertim diferents metamorfosis i una clara multiplicitat del subjecte, les quals no sols s'expressen a partir del maniquí sinó també de la màscara. De fet el tema de la disfressa i la màscara és molt present en l'obra de Jean Paul, essent aquesta última un indret en què s'esdevé el desdoblament de l'individu i a partir del qual es manifesten els trets més profunds i amagats del seu jo. Tal com les màscares, els autòmats o les figures de cera

21 *“Desde su infancia, y más que ninguna otra historia de aparecidos, la de las personas que se habían visto a ellos mismos siempre había deslizado su corazón una mano de hielo. Con frecuencia, antes de acostarse por la noche, contemplaba largamente su cuerpo palpitante, hasta abstraerlo de su yo, y lo veía vivir y gesticular a su lado como si se tratase de un extraño; entonces se acostaba temblando en la tumba del sueño, al lado del extraño, y su alma ensombrecida sentía crecer sobre ella, como sobre una hamadriada, la corteza flexible de la carne. También sentía profundamente la gran diferencia y el gran espacio que separaban su yo de esa corteza, cuando observaba durante mucho tiempo el cuerpo de otros, y más profundamente todavía cuando miraba el suyo”*. BRION, Marcel: *La Alemania romántica*. Vol.II. Op.cit. p.241.

22 *Ibidem*. p.241.

23 Malgrat que Jean Paul en un primer moment era admirador seu, més endavant ja no tenia gaire bones consideracions. Segurament, tal com adverteix Marcel Brion a *La Alemania romántica*, creia que la complexitat de l'ésser humà que ell advertia no podia concretar-se en un sol ésser i s'havia de projectar en diferents avatars.

(reveladores de diferents nivells de significats), en Jean Paul observem un joc d'ecos i miralls que contribueixen a crear una atmosfera de misteri i propicien l'estranyament del subjecte.

Alhora Jean Paul utilitza la figura de l'autòmat per desenvolupar una crítica a la situació social i política del moment. Així ho veiem a *L'home màquina i les seves característiques* (*Der Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften*, 1789), on presenta l'Estat com una gran màquina i els seus habitants com a dòcils autòmats sota el seu poder. D'aquesta manera l'autòmat és emprat com una metàfora de l'alienació política i social, aspecte que seguiren autors posteriors com veiem a *Las vigílies de Bonaventura* (*Die Nachtwachen des Bonaventura*, 1804)²⁴. L'autòmat acaba convertint-se, doncs, en una figura recurrent de la crítica social, al mateix temps que mostra les estructures de l'Estat i la relació que aquest manté amb el ciutadà. A l'obra, tal com passava en Jean Paul, la marioneta esdevé un ens ambivalent i és a través d'ella que es porta a terme una crítica a la mecanització de l'Estat i a la cosificació de l'ésser humà.

Molt pròxim a Jean Paul, un autor fonamental a tenir en compte en què apareixen autòmats banyats d'una aura obscura i intrigant és Heinrich von Kleist. Així ho veiem a la seva obra *Sobre el teatre de marionetes* (1810)²⁵, un elogi a la marioneta en què s'adverteix l'estètica kleistiana, mostra de l'afició de l'autor per aquest tipus d'espectacles. L'assaig, una conversació fictícia entre un poeta i un ballarí, evidencia com l'optimisme dipositat en la màquina anà desapareixent tot donant pas a una reflexió entorn les ombres que envolten l'home modern. L'autor, al llarg del relat, s'esforça a declarar la superioritat de la marioneta, la qual se situa més enllà de l'ambigüitat humana, ésser escindit en dues parts diferenciades²⁶.

El ballarí en parlar de les marionetes, destaca positivament la seva ingravidesa i la manca de consciència i d'afectació. Aquestes, amb gestos exactes i impecables, disposen d'una espontaneïtat ingènua que és negada a l'ésser humà. En aquest sentit l'individu, en tant que posseeix cos i consciència, és incapaç d'arribar a la mateixa bellesa que una marioneta, ingràvida i inconscient, mancada de tota mena de sentiments i d'afectació. Així doncs considera que la marioneta, pel fet de no tenir les ambigüitats de l'ésser humà, és superior al ballarí. En ella hi observem la superioritat creativa de l'inconscient sobre el conscient, de la intuïció i l'espontaneïtat sobre la raó. En conjunt, la marioneta es caracteritza per una extraordinària fluïdesa de moviment.

24 *Las vigílies de Bonaventura*. Traducció de Marisa Siguán i Eduardo Aznar. Barcelona: El Acantilado, 2001.

25 KLEIST, Heinrich von: *Sobre el teatre de marionetes y otros ensayos de arte y filosofía*. Traducció de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988.

26 Vegeu p.86-88.

En aquest sentit Kleist, mitjançant un assaig sobre la marioneta, evidencia la voluntat de fer prevaldre la part inconscient del subjecte respecte la conscient, la qual el converteix en un ésser amanerat i inferior. Segons l'autor l'ésser humà, conduït i animat per la raó, es troba mancat de la gràcia de la marioneta. El seu tractat de marionetes, doncs, es converteix en un elogi al somnambulisme, a la facultat inconscient de l'ésser, la qual li permet actuar més enllà d'allò realitzable conscientment. D'aquí se'n desprèn, alhora, la idea d'un ésser escindit, no unitari, que s'allunya del subjecte clàssic cartesià²⁷.

Kleist doncs, a partir de la marioneta, reflexiona entorn l'ésser humà i mostra un individu que, durant la infància, s'assimila al titella i a la seva inconsciència. No obstant això en créixer, subjecta a la reflexió i experimentant una presa de consciència de si mateix, perd allò que en ell hi ha d'original i es veu abocat a un amanerament. En aquest sentit Kleist considera que l'absència de l'ànima és la condició perquè l'home assoleixi l'harmonia d'un tot. I és que, segons l'autor, l'allunyament de l'ésser humà de la naturalesa comporta la seva alienació.

Al l'assaig, alhora, també apareix la figura del titellaire, que és presentada com l'ànima de les marionetes. Aquest, en accionar-les, assoleix els diferents moviments i paral·lelament es va transformant en un ninot vivent, marioneta que dansa tal com les accionades. En aquest punt el titellaire és presentat com un objecte i perd el caràcter humà que l'identifica. Al mateix temps, les marionetes es metamorfitzen per convertir-se en quelcom més que un objecte de fusta. Ens situem, per tant, entre l'animat i l'inanimat, frontera en què s'esborren els límits que separen la realitat i la ficció.

Així doncs Kleist a *Sobre el teatre de marionetes*, al mateix temps que dona a conèixer totes les debilitats i ombres que acompanyen el subjecte, utilitza la marioneta per exemplificar el seu model ideal d'ésser humà. Inaugura així la reflexió sobre la naturalesa complexa i conflictiva de l'individu, plena d'ombres i incerteses. Ens trobem davant d'un subjecte fragmentat i escindit en dues parts clarament diferenciades.

És en aquest terreny, en el qual s'inaugura una reflexió sobre la naturalesa de l'ésser humà, que naixeran les diferents nines i androides del segle XIX. N'és un exemple *Frankenstein* (1816)²⁸ de Mary Shelley (1797-1851), figura terrorífica que evidencia la por i el terror despertat en els individus

²⁷ Vegeu p.82.

²⁸ SHELLEY, Mary: *Frankenstein*. Traducció de Silvia Alemany. Barcelona: Mondadori, 2006.

davant les forces del progrés. A la novel·la, també anomenada *El Prometeu modern*, hi observem la diferenciació entre la humanitat i la naturalesa, així com el temor davant el coneixement científic i la tècnica. L'obra de Shelley, en aquest sentit, esdevé una al·legoria a la perversió que poden produir canvis com el desenvolupament científic o el capitalisme, els quals comporten una modificació de les relacions humanes i dels seus valors. Així la rebel·lió de Frankenstein contra el seu creador pot ser vista com una metàfora de les conseqüències que pot tenir el mal ús dels avenços tecnològics.

La figura de Frankenstein és sols un exemple de la gran quantitat d'autòmats monstruosos, sinistres i inquietants que apareixeran en la literatura romàntica a partir d'aquest moment. Qui millor exemplifica aquesta tendència és E.T.A. Hoffmann, un dels autors claus del segle XIX en l'obra del qual la presència de l'autòmat és fonamental. De la seva producció, influenciada en part per l'obra de Heinrich von Kleist, podem destacar *L'home de sorra* (*Der Sandmann*, 1816), *Els autòmats* (*Die Automaten*, 1814), *El trencanous i el rei dels ratolins* (*Derr Nussknacker und Mausekoning*, 1816), *La princesa Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*, 1820) o també *El magnetitzador* (*Der Magnetisierer*, 1814)²⁹, relats ambientats en la quotidianitat en què allò fantàstic és concebut com quelcom propi de la realitat.

Aspectes com els somnis, els deliris, la bogeria o el *Doppelgänger*³⁰, que ajuden a crear una atmosfera inquietant i d'estranyesa, són presents en bona part de les produccions hoffmanianes. Es tracta d'uns ingredients que porten el lector a l'abisme de l'irracional, d'allò desconegut que està adormit a les zones inexplorades de la ment humana. El fantàstic esdevé així una manifestació de les pors i les passions reprimides i ocultes, que converteixen la realitat en una amenaça de la qual l'individu no pot escapar. A causa de diferents factors i detonants, en els seus relats, com si per un moment ens situéssim en el món dels somnis o en la ment d'una persona amb desordres psíquics, defugim de qualsevol perspectiva racional.

L'autòmat, en aquesta atmosfera inquietant i misteriosa, es converteix en un dels protagonistes. Aquest és presentat en totes les seves variacions, des de l'androide que imita els gests humans a l'instrument musical mecànic. Hoffmann segurament havia vist els autòmats de l'Arsenal de Danzing, els ninots mecànics de Kauffmann, els autòmats de Vaucanson o fins i tot la reeixida creació de Wolfgang von Kempelen, el jugador d'escacs turc³¹. Aquests, portadors de forces ocultes i obscures que superaven

29 HOFFMANN, E.T.A.: *El magnetitzador*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Bambú, 2010.

30 Vegeu p.139-144.

31 El jugador d'escacs de Maelzel era un ninot mecànic que suposadament també estava dotat d'un esperit invisible. El Turco, creat pel baró Wolfgang von Kempelen, era un ninot de mida natural vestit de turc i assegut davant d'una

la seva condició de màquina, eren vistos com a éssers diabòlics que el fascinaven al mateix temps que li causaven temor. El mateix experimentava davant la música mecànica, instrumentistes automàtics que li semblaven quelcom exageradament desagradable en tant que suposaven un atac contra la personalitat humana. D'aquesta manera advertim com Hoffmann veia com un sacrilegi la substitució de l'home (de la seva inspiració, sentiments i passions), per un mecanisme sense intel·ligència ni sensibilitat. Una aversió que es materialitza en els seus dobles, és a dir, en els personatges dels seus contes.

Concretament és a *L'home de sorra* en què es reuneixen la major part dels elements comentats fins al moment. El relat s'inicia amb la carta de Nataniel, el jove protagonista, que escriu a un amic per explicar-li un espantós episodi que li ha ocasionat molt malestar, el qual derivarà en un procés gradual de demència. Es tracta de la visita d'un venedor de baròmetres, Giuseppe Coppola, l'aparició del qual sacseja alguns records de la seva infància com és l'home de sorra, *Sandmann*, una figura monstruosa de l'imaginari alemany. Així recorda com cada nit la seva mare l'espantava amb la seva visita, amenaça que coincidia amb l'arribada de Coppelius, un amic de la família. Nataniel, intrigat, un dia va decidir amagar-se per observar al misteriós visitant i així conèixer la seva identitat, idea que no sortí bé, ja que el descobriren i el seu pare morí poc temps després. Arran d'aquest fet i del retorn de tal record, Nataniel pensa que el venedor de baròmetres és Coppelius, que ara es fa dir Giuseppe Coppola³². A partir d'aquí el protagonista cau en una llarga crisi nerviosa i en la bogeria.

Nataniel, quan envia la carta, s'equivoca i erròniament la rep Clara, la seva parella, que buscant una explicació lògica vol allunyar-lo de les seves fantasies. Aquest personatge, a diferència de Nataniel, es caracteritza per ser racional, reflexiu i sensat, característiques que queden evidenciades en el seu nom. Tot i això Nataniel, des de l'aparició de Coppola, queda clarament pertorbat.

Un dia, de sobte, Nataniel descobreix un nou veí, el professor Spallanzani. Es tracta d'un personatge misteriós, tal com la seva filla Olímpia, que ben aviat desperta el seu interès. Obsessionat, mogut per una forta i incontrolable atracció cap a ella, Nataniel observa Olímpia amb les ulleres que li ha donat Coppola. La vigila dia i nit, sense advertir l'estranya rigidesa i immobilitat del seu rostre sota el qual

taula amb un tauler d'escacs que guanyava a tot aquell que hi jugava. Tot i l'espectacularitat de l'instrument, qui guanyava no era l'autòmat, sinó un jugador expert hàbilment amagat a sota l'artefacte. El frau no es descobrí fins setanta anys més tard. És molt probable que Hoffmann assistís a alguna de les exhibicions de l'autòmat i quedés impressionat. Hoffmann, de fet, era amic de Beethoven, i aquest tingué contacte amb l'autòmat i el seu creador, en tant que compongué la música que l'acompanyava.

32 En els noms dels protagonistes hi ha una similitud fonètica que no és gratuïta, ja que són la mateixa persona.

s'oculta un autòmat. El primer encontre amb Olímpia es produeix el dia que Spallanzani organitza un ball on presenta la seva filla. Mentre que els altres assistents la veuen clarament repulsiva, Nataniel, bojament enamorat, no adverteix la seva estranyesa.

A partir d'aquí les visites de Nataniel a Olímpia es converteixen en quelcom freqüent, fins al punt que, mogut per un amor incontrolable, decideix demanar la seva mà a Spallanzani. Tal decisió portarà a la revelació en tant que Nataniel, quan arriba a casa del professor, presència una baralla entre aquest i Coppola per evitar que s'emporti Olímpia. En aquest moment Nataniel descobreix que Coppelius i Coppola són la mateixa persona i que el seu gran amor és un autòmat, descobrint que comporta la pèrdua de raó del protagonista i el seu internament en un manicomi. Aquest fet, alhora, suposa un gran enrenou entre la població i porta a qüestionar la superficialitat de les relacions humanes i el paper passiu de la dona en la societat³³.

Finalment Nataniel, aparentment recuperat de l'incident, torna a casa. Tot i això una tarda, mentre passeja tranquil·lament amb Clara, la bogeria el torna a posseir. Els fets succeeixen quan Nataniel, des de dalt del campanar, observa Coppola i pres del deliri, tot cridant "balla, balla, nina de fusta", intenta matar la seva companya. L'escena, presenciada per una multitud entre la qual hi ha Coppelius, té un final tràgic profetitzat pel misteriós personatge, que els tranquil·litza dient que ja baixarà sol. És així com finalitza la història: Nataniel es precipita al buit cridant "*Bello oco, bello oco!*", mentre l'home de sorra s'esfuma misteriosament entre la multitud.

D'aquesta manera l'autòmat, a l'obra, se'ns presenta com un miratge d'allò real, com la projecció del desig del protagonista. En algun moment fins i tot ens plantejem que no sigui la pròpia mirada de Nataniel la que dóna vida a l'autòmat o si més no, els ulls de Coppola a través dels quals mira. No queda clar, per tant, si és un autòmat real o és fruit de la bogeria del protagonista. L'autòmat, així, esdevé la figuració de la realitat desitjada, la materialització de l'espectre que habita en els seus somnis. Potser no és més que la figuració d'alguna mancança, la materialització d'allò reprimit. Un conjunt d'ingredients que fan que l'*Unheimlich* freudià sigui un dels elements principals del relat³⁴.

33 Tal com relata Hoffmann, per comprovar la seva realitat, els amants demanaren proves a les seves enamorades, com seria la seva intervenció en les converses amb un pensament i personalitat pròpia. Aquest és un punt molt interessant en el qual Hoffmann es mofa dels convencionalismes socials i sella amb humor la crítica que fa de les representacions femenines al llarg del relat. A partir de l'autòmat qüestiona així el comportament passiu de la dona a l'època. En aquest punt, d'una manera molt romàntica, utilitza el maniquí per pertorbar les normes de conducta d'una societat amb la qual és crític. Aquesta idea també l'observem a una altra obra de l'autor, *Petit Zaches*, on apareixen personatges com Candida o Rosita que en el fons no s'allunyen tant d'Olímpia. Per la seva actitud passiva, similar a la dels autòmats, els seus marits no tardaran a avorrir-se al seu costat.

34 Vegeu p.139-144.

Aquests ingredients també són presents en altres obres d'E.T.A. Hoffmann, com ara *Els autòmats* (1814)³⁵, en la qual el protagonista, de nou, és un maniquí. El Turc, tal com s'anomena, és una creació d'extraordinària perfecció, el realisme del qual és tan sorprenent que qui relata la història fins i tot afirma que és possible tenir la sensació de sentir-ne l'alè. Tal com passava amb *L'home de sorra* ens trobem davant d'una figura enigmàtica capaç de penetrar a l'interior de qui l'observa i de difuminar els límits que separen allò real de l'imaginari.

Això ho veiem quan Ferdinand, qui en un principi tem el contacte amb aquest tipus d'éssers, coincideix amb el Turc, encontre que li desperta diferents sentiments. Després d'aquesta trobada, augmenta l'extraordinari realisme de la figura pels protagonistes. De fet aquest era un aspecte ja temut per ells abans de l'encontre. I és que, tal com podem llegir en el relat, Ferdinand i Ludwig evitaven la situació pel pànic que els ocasionaven aquest tipus de creacions. Uns éssers amb aparença de mort, horribles i sinistres, amb una similitud inquietant amb l'ésser humà, que els semblaven insuportables:

*“A mí me resultaban sumamente desagradables (...) todas estas figuras que no tienen aspecto humano, aunque, sin embargo, imitan a los hombres, y tienen toda la apariencia de una muerte viviente, o de una vida mortecina (...). Estoy convencido de que la mayoría de los hombres, participan de este mismo sentimiento, aunque no en tal alto grado como yo, no tenéis más que ver como la multitud desfila en silencio ante el gabinete de figuras de cera (...) debido al efecto siniestro y misterioso que reina allí. En resumen, me causan una impresión fatal los movimientos mecánicos de estas figuras muertas que imitan a los vivos, y estoy convencido de que vuestro extraordinario e ingenioso Turco me va a obsesionar como si fuera un monstruo nigromante, sobre todo en mis noches de insomnio”*³⁶.

També és a partir de la visita al Turc que advertim com els contorns que delimiten el món oníric de la realitat són borrosos i indefinits. Ho observem quan Ferdinand, a partir d'aquesta visita, reviu una història d'infantesa i recupera la imatge d'una estimada. Es tracta d'un record indefinit que no ens permet discernir si es tracta d'un somni o de la realitat. Tot i això ambdós diuen haver escoltat els acords d'una suau melodia en el moment que el Turc parlava. De fet, pensen que potser l'enigma del Turc no radica en la seva mecànica, sinó en la música. Aquesta idea queda més o menys confirmada quan visiten al professor X, creador del Turc, que viu rodejat d'autòmats musicals. El Turc es converteix així en un autòmat que més que accionat per la seva mecànica, sembla parlar per una mena de principi espiritual, aspecte que el converteix en un ésser completament inquietant.

35 HOFFMANN, E.T.A.: *Cuentos*. Vol. I i II. Traducció de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza, 1985-1986.

36 *Ibidem*. p.174.

La trobada amb el Turc també serveix com a punt de partida per diferents confidències autobiogràfiques. En aquest sentit Hoffmann, a partir dels protagonistes, confessa que durant la seva joventut solia allunyar-se plorant cada vegada que anava al museu de cera, on podia observar figures que fins i tot d'adult li despertaven malestar i horror. També són autobiogràfics alguns episodis de la història d'*El trencanous i el rei dels ratolins*, on novament l'autor mostra la seva antipatia pels autòmats. Així ho veiem quan els protagonistes del relat, dos nens, abandonen ràpidament els joguets que els han regalat perquè sols poden realitzar els moviments previstos per ells, essent mancats de llibertat i de fantasia. Alhora no els agrada el fet que no siguin éssers vius i que sols imitin la vida de manera sinistra. Aquests artefactes els semblen mediocres, tal com els éssers humans, convertits en mecanismes fins al punt de deshumanitzar-se irrevocablement.

Sumat a tot això, tal com vèiem en Jean Paul, en Hoffmann, junt amb el maniquí, també observem la importància de la màscara. Així ho veiem a *Princesa Brambilla*, on la màscara, burlesca i absurda, juga un paper important. Es tracta d'una obra on hi ha grans temes romàntics, com ara l'home a la recerca d'allò veritable a través del teatre i del carnaval. Hoffmann, de fet, se sentí molt atret per Carlo Gozzi (1720-1806) i la Commedia dell'arte, així com per Itàlia, la màscara i el carnaval.

D'aquesta manera els contes de Hoffmann, pel seu caràcter fascinant, captivaren a més d'un autor. Entre aquests cal destacar Jacques Offenbach (1819-1880) i l'òpera *Els contes de Hoffmann* (Hoffmanns Erzählungen, 1881), obra que pel fet que en ella es revela la falsa màgia del món de les coses fou qualificada per Adorno com a "gènere còsic"³⁷. Això remet, segons Josep Casals³⁸, a la visió que té Kraus (1874-1936) d'Offenbach, la idea que la imaginació posa en escena un món real d'autòmats sense nom, una galeria plena d'objectes que esdevé un paisatge on les nines, titelles i marionetes es converteixen en protagonistes.

La presència d'un ésser humà convertit en màquina o bé una màquina aparentment vivent també apareix a l'obra de Jules Verne (1828-1905) *El mestre Zacaries* (Maître Zacharius, 1854), en què es narra la història del millor rellotger de la ciutat de Ginebra, Zacaries, que un dia veu com els seus rellotges, malgrat la seva perfecció, comencen a fallar i deixen de funcionar. El motiu pel qual es produeix aquest fenomen es descobreix ben aviat: els rellotges de Zacaries, que també tenen cos i ànima, són una còpia de l'ésser humà i estan regulats amb les pulsacions vitals del seu creador.

37 CASALS, Josep: *Constel·lació de pasaje*. Op.cit. p.262.

38 Ibidem. p.262.

Per aquest motiu, malgrat que mai s'havien espatllat, els rellotges, en paral·lel al seu envelliment, comencen a fallar.

En el relat de Verne de sobte, tal com passava en els contes de Hoffmann, apareix un personatge estrany i desagradable, desconegut per tothom, que anuncia un mal auguri. És davant d'aquesta presència que Zacaries, tal com Nataniel davant Coppelius, cau en la bogeria i decideix fer un viatge al castell d'Andernatt per tal de retrobar la seva ànima perduda. En arribar al castell Zacaries es retroba amb el rellotge de ferro, l'únic creat pel mestre que encara funciona. També apareix Pittonaccio, el seu amo, que resulta ser el sinistre personatge desconegut que pocs dies abans havia aparegut a la ciutat. L'atmosfera del relat és cada vegada més tensa fins al punt que l'intrigant personatge, fent referència a una antiga promesa, li diu a Zacaries que si vol viure eternament, li entregará el rellotge a canvi de la seva filla. El relat acaba amb el rellotge trencat, Pittonaccio engolit per la terra i el mestre Zacaries, tal com Nataniel, mort. Així doncs l'autòmat de nou, o en aquest cas la màquina, condueix el protagonista a la bogeria i a la seva conseqüent desaparició.

Recursos similars també els observem a *La Eva futura* (L'Ève future, 1886)³⁹ d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, obra literària en què de nou un autòmat és el protagonista. En aquest cas el relat s'inicia quan Lord Ewald, un noble refinat i sensible, s'enamora bojament i no és correspost. L'objecte del seu amor és Alícia, una dona amb una bellesa inquietant i exuberant, falsa realitat que el porta a qüestionar-se si és real. Davant la seva desesperació demana ajuda a Thomas Alva Edison, també anomenat bruixot de Menlo Park, un famós científic que buscarà una solució a la situació dramàtica del senyor. El jove, disposat a suïcidar-se a causa de la seva desesperació, aconsegueix que Edison trobi una solució mitjançant els seus experiments que són una mostra de l'avenç i el progrés tecnològic esdevingut en el context. És per aquest motiu que construeix Hadaly, una androide a imatge humana que esdevé una còpia d'Alícia. La seva perfecció és tal, que resulta pràcticament impossible reconèixer que no es tracta d'un ésser humà. Així al llarg del relat sembla haver creat la dona ideal, perfecta. Això no obstant, un desastrós final, com és un tràgic viatge amb vaixell en què es produeix un incendi i Hadaly es crema, mostra la fragilitat inherent en el progrés tècnic.

En el relat, tal com passava a *L'home de sorra* de Hoffmann, els noms dels personatges són reveladors en el sentit que fan referència a alguns trets destacats dels protagonistes. Hadaly, per exemple, significa ideal, mentre que Alícia vol dir veritat en grec. Hadaly, al mateix temps, és un personatge ambivalent:

39 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste: *La Eva futura*. Traducció de Mauricio Bacarisse. Madrid: Valdemar, 1998.

un ésser obscur i alhora radiant que ens mostra els avenços de la tècnica moderna. Així, de la mateixa manera que és acer i superfície polida, és un ens amb els seus espais d'ombres, ambivalència que també trobem implícita en la mateixa idea de progrés. D'aquesta manera l'autòmat, a l'obra, és presentat com un àngel amb dons metafísics, una variant de l'androgin decadent. Un caràcter en certa manera monstruós que trobem en les quatre presències femenines que apareixen a l'obra: Alícia, Hadaly, Evelyn i Sowana.

Junt amb els límits de la ciència i el progrés, en el relat hi observem la idea de l'home-màquina i les seves limitacions. Això ho veiem en Hadaly, un autòmat que està tan ben executat que fins i tot sembla de carn vivent. És per aquest motiu que Edison demana que tinguin cura d'ella, no fos cas que *“al compararla con su modelo, no sea la viviente quien os parezca una muñeca”*⁴⁰.

La indistinció entre els autòmats i les figures vives és present al llarg del relat. En aquest sentit és molt interessant un diàleg en què Lord Ewald demana a Edison si l'autòmat respira, i aquest li contesta que sí, però sense oxigen, ja que *“no es una máquina de vapor como nosotros”*⁴¹. La comparació entre l'ésser humà i la màquina també l'observem quan Edison afirma que *“los medios locomotores expuestos no difieren de los naturales más que en APARENCIA!”*⁴². Una idea que queda clarament exposada en el següent paràgraf:

*“Acaso no repetimos todos unas mismas palabras, unos gestos que creemos improvisados y que son tan entumecidos como aquéllas? Quién no representa un papel? Nuestra identidad es más lábil de lo que pensamos, y lo que consideramos idiosincrático o trascendente es una comedia”*⁴³.

D'aquesta manera la similitud entre l'androide i la imatge de l'estimada del senyor Ewald és tan gran que ell mateix la confon amb la dona real. Fins i tot, en diferents moments, advertim com la passió que Ewald experimenta amb l'autòmat no l'havia sentit mai amb un ens vivent. És en punts com aquests que l'ésser creat per l'home sembla superar al seu propi creador.

Sumat a totes aquestes lectures, al llarg del relat observem com hi ha diferents fragments en què l'autor realitza una alabança al progrés. Així veiem com fa una comparació entre allò que realitza la ciència en el seu context i la creació de Déu. Ho veiem amb el nom de l'obra *La Eva futura*, mitjançant

40 Ibidem. p.109.

41 Ibidem. p.133.

42 Ibidem. p.221.

43 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.259.

el qual es fa un paral·lelisme amb l'Eva del Gènesi. Aquesta idea queda ratificada quan Edison afirma que “*en lugar de la Eva de la leyenda, olvidada y menospreciada por la ciencia, os ofrezco una Eva científica digna de vuestras vísceras marchitas que llamáis corazones. Sin suprimir el amor hacia las esposas, que tan necesarias son por ahora para la perpetuación de la raza...*”⁴⁴. Alhora ell, bruixot de Menlo Park, convida “*a los hombres de estos tiempos, (...) a preferir desde ahora la positiva, prestigiosa y siempre fiel ilusión, a la embustera, mediocre y voluble realidad*”⁴⁵.

D'aquesta manera veiem com l'exaltació d'allò artificial enfront de la naturalesa és present al llarg de la història. Així és en un altre fragment que Edison afirma que la ciència humana és capaç de fer un ésser a imatge nostre i que aquest es converteix, respecte als humans, en el mateix que ells són per Déu. L'obra de l'home es contraposa així a la de la divinitat. La dona natural, alhora, es converteix en la derrota de Déu, mentre que l'autòmat, Hadaly, esdevé la glòria de l'home. Aquesta oda al progrés també l'observem en altres fragments, en els quals alaba diferents invents com l'electricitat. Així Edison afirma que “*la Electricidad es una Sherazada milagrosa. (...) En la vida social no se sabe lo que adelanta cada día. Gracias a ella, pronto se acabarán los cañones, los monitores, la dinamita, los ejércitos... y las autocracias*”⁴⁶.

En contraposició a les alabances al progrés científic, tot i fer-se evident les seves fragilitats, en el relat també s'entreveu la complexitat de l'ésser humà, un tema que tractaren diversos autors en el context. Així, en un fragment, observem una reflexió interessant en el moment en què Lord Ewald qüestiona a Edison si Hadaly podrà saber en algun moment qui és ella mateixa, és a dir, adquirir consciència del seu jo. En aquest moment Edison li respon: “*sabemos nosotros quiénes somos y lo que somos? Vais a exigir de la copia lo que Dios no ha requerido del original?*”⁴⁷. Una reflexió, doncs, que esdevé una bona mostra dels dubtes i les ombres que, en la modernitat, nasqueren entorn l'ésser humà.

D'aquesta manera a l'obra d'August Villiers de l'Isle-Adam, Hadaly, l'autòmat, és presentat com un ésser obscur al mateix temps que radiant. La novel·la ens mostra així un món fascinat pel progrés mecànic i elèctric, tot i que ennuvolat per les seves pròpies ombres. Aquesta ambivalència es resumeix en la figura enigmàtica i fascinant de Hadaly, un bell autòmat que intenta sintetitzar l'ideal de perfecció femenina i suplantar així l'amor no correspost.

44 VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste. Op.cit. p.263.

45 Ibidem. p.263.

46 Ibidem. p.161.

47 Ibidem. p.113.

Un exemple similar és *La Vénus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée (1803-1870), relat en què una Venus escultòrica se'ns presenta de nou com un ésser bell i alhora aterridor. La història, envoltada d'una aura de misteri, té lloc a casa el senyor Peryhode, el qual té un ídol de bronze de gran qualitat que descobrí enterrat. La Venus de Tur, tal com s'anomena, sembla estar vinculada amb diferents infortunis relacionats amb la família i amb fets paranormals. El poder d'atracció de la figura és tal que, amb el seu magnetisme és difícil allunyar-se'n. La terrible bellesa que l'acompanya no passa desapercebuda a ningú. El convidat, que és qui narra la història, també es mostra fascinat per l'intrigant figura.

L'atmosfera de terror del relat s'accentua en el moment en què el fill del senyor Peryhode, abans del seu casament, posa l'anell a Venus. Sorprenentment, quan el vol treure, l'estranya figura ho fa impossible. La tensió i la inquietud augmenta en els fets que passen a continuació, fins al punt que l'endemà, el jove recent casat, apareix mort de manera violenta a la seva habitació. Malgrat no haver-hi rastre de sang, el seu cos evidencia una marca que l'envolta tal com si un cercle de ferro roent l'hagués asfixiat. Al costat de l'escena, l'anell de l'aliança rau a terra.

Encara que ningú s'explica què ha passat i no hi ha cap sospitós, la dona assegura que qui ha assassinat el seu marit és la Venus del jardí, testimoni que fa que sigui presa per boja. El lector però, imbuït pel clima de misteri, sap què ha passat. En aquest moment el narrador assegura que, fos com fos, el rostre de l'escultura, des d'aquell moment, es convertí en una imatge irònica de maldat. De fet, la maledicció de la Venus no acaba aquí. La història finalitza quan l'esposa del senyor Peryhode, en morir el seu marit, decideix desprendre's de l'estàtua i la cedeix per tal que sigui fosa per crear la campana de l'església del poble. És en aquest moment que la maledicció s'estén a tota la població: les vinyes de l'Ille es glacen en més d'una ocasió. Vida i mort, doncs, traspuen d'un ésser aparentment inert que no deixa d'atemptar contra la vida.

2.3. Maniquins, autòmats i robots. La pervivència del Romanticisme al segle XX

Com hem anat veient la gran presència d'exemples literaris en els quals apareix l'autòmat o maniquí és un fet que hem d'entendre, entre altres fenòmens, en relació amb la industrialització, la mecanització i l'automatització de les estructures productives, que al llarg del XIX i el XX es fa extensible a totes les estructures socials. A causa de tot un seguit de canvis, la idea que el món és una màquina i l'home una peça més de l'engranatge va prenent forma. S'evidencia, progressivament, que la industrialització

subjecta l'individu a una cadena de producció, eliminant la seva voluntat com a subjecte. Tal com advertiren Horkheimer i Adorno⁴⁸, ens trobem davant d'un procés que reïfica tota l'existència.

És en relació amb diferents fenòmens esdevinguts a la societat, que hem d'entendre el gran nombre d'exemples literaris en els quals es fa present la figura de l'autòmat o maniquí, sempre envoltada d'una aura de misteri i de quelcom inquietant. Aquests són éssers sinistres i misteriosos que, malgrat les seves ombres, revelen alguns dels aspectes més obscurs de la realitat. En la temàtica del doble i l'autòmat sempre hi observem una esclatxa que esdevé un mirall on es reflecteix aquell altre que hi ha en nosaltres mateixos i desconeixem.

Els autòmats, ninots i maniquins, ubicats en els límits entre el somni i la vigília, la il·lusió i la realitat, ens situen així en un terreny de contorns difuminats que, tal com la crisi que caracteritzà el període, tindrà continuïtat al segle XX. Aquestes, de fet, són unes figures que apareixen en obres banyades pel Romanticisme, el qual, com ja hem comentat, més que un moviment és una actitud davant la vida que tingué continuïtat en diferents moviments i artistes al llarg del segle XX. Així ho veiem en la fascinació per aquesta figura que trobem en autors com Walter Benjamin⁴⁹, marcat per aquest romanticisme, o bé en obres com el *Golem* (1915)⁵⁰ de Gustav Meyrink (1868-1932), conformada per un seguit d'ingredients romàntics i per una trama que pot resumir-se com un qüestionament de la identitat. Meyrink, de fet, de la mateixa manera que Hoffmann o Jean Paul, estava fascinat per aquest tipus de criatures, tal com veiem a *El gabinet de les figures de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1907).

En aquest sentit el *Golem* de Meyrink és una obra inspirada en velles llegendes centreeuropees segons les quals al segle XVI un cabalista del gueto de Praga⁵¹ va aconseguir desxifrar una clau oculta i donar vida a la matèria morta. El rabí Löw (Rabbi Jehuda Löw ben Becalel), tal com s'anomenava, construí un home de fang que podria ser vist com una rèplica del mite de la creació d'Adam, l'únic home creat

48 Vegeu p.106.

49 Vegeu p.104-106.

50 MEYRINK, Gustav: *El Golem*. Traducció d'Alberto Laurent. Barcelona: Abraxas, 2003.

51 El barri jueu de Praga, també anomenat Josefov (pel fet que l'emperador Josep II fou el primer a atenuar les discriminacions religioses al segle XVII), és encara avui un punt màgic de la ciutat. Tot i que avui dia es conserva poc del traçat original (sols en resten les sinagogues i el cementiri), encara té quelcom misteriós. Tanmateix, com que foren molts els artistes que se sentiren fascinats per aquest racó de la ciutat, el podem conèixer a través de diferents manifestacions artístiques. En són un exemple les descripcions de Gustav Meyrink, de Franz Kafka, la pel·lícula *Der Golem* (1920) de Paul Wegener, o les obres d'Adolf Hoffmeister o de Jindřich Štyrský. Alhora, és en l'obra de diferents visitants que quedaren meravellats per la màgia de la ciutat, que podem conèixer aquest barri desconegut. Així ho veiem, per exemple, a *Le Paysan de Prague* de Guillaume Apollinaire. Vegeu: RIPELLINO, Angelo Maria: *Praga màgica*. Traducció de Marisol Rodríguez. Barcelona: Seix Barral, 2003.

per Déu a partir d'una massa de fang. Tot i això, quelcom falla i el golem s'acaba convertint en un monstre que atemoreix els mateixos jueus.

El relat de Meyrink, per tant, l'hem d'entendre a partir de les diverses variants de la *Golemlegende* que apareixen a Europa vinculades a Praga, ciutat que, tal com veiem en la Praga de Rodolf II⁵², ha estat tradicionalment caracteritzada per una atmosfera demoníaca i per la construcció de tota mena de ninots i andròides. Conta la llegenda que una nit de 1580 el rabí, el seu gendre i el seu deixeble, després del ritual del micvé, havent recitat el salm 119 i llegint els fragments del Sefer Jezira, es van dirigir amb torxes a la vora del Moldava a on, del fang que hi havia, van modelar un golem que cobrà vida. Tal creació, segons les llegendes, es justifica per la necessitat de defensar els jueus de la persecució dels cristians. Tot i això la història acaba amb la revolta de l'autòmat contra el seu propi creador. Una revolta que, en molts casos, és motivada per la voluntat de l'ésser artificial d'adquirir ànima humana.

Una altra variant de la *Golemlegende* és la de les dones golem, tal com veiem a l'obra del romàntic Achim von Arnim (1781-1831) *Isabella von Ägypten* (1812). En aquesta el golem és una figura femenina feta a imatge de la gitana Isabel, estimada de Carles V, que se la fa construir per tal d'enganyar al seu rival, Alraun. Tot i això, en una novel·la on hi ha tot d'elements romàntics, com és la presència d'allò sobrenatural en la quotidianitat, ben aviat el mateix Carles no discerneix la realitat de la ficció. Així confon la Bella-golem amb la seva estimada, fet que evidencia el poder destructiu del doble.

Tot i partir d'aquestes llegendes el *Golem* de Meyrink, més que un maniquí de fang, és presentat com un espectre. Es tracta d'un fantasma, ubicat en l'atmosfera del Cinquè barri, en el qual cristal·litzen les pors i angoixes d'un poble jueu perseguit. Tal com observa Josep Casals a *Constelació de pasaje*, el narrador reconeix en el golem un doble obscur, allò que creix és l'altra cara de la reificació⁵³. El golem, que de nou és presentat com un desdoblament del narrador, es converteix així en un doble aterridor, en una creació que s'oposa al jo i a tota la substancialització davant de la qual el subjecte es veu confrontat⁵⁴.

52 Vegeu p.502-504.

53 CASALS, Josep: *Constelació de pasaje*. Op.cit. p.404.

54 La idea que en néixer l'autòmat mor l'home també la trobem a *Ganymedes* de Jiří Karásek, on crea una estàtua que va cobrant vida a mesura que ell la va perdent.

Al segle XX, totes aquelles figures inquietants, autòmats, andròides i altres éssers sinistres, protagonistes de la literatura del segle XIX, comencen a desfilar per la pantalla del cinema. Així ho veiem a la pel·lícula *Der Golem* (1920) de Paul Wegener (1874-1948) o en el film *Die Puppe* (1919) d'Ernst Lubitsch (1892-1947), obra mestra del cinema alemany en la qual Lancelot, que es veu obligat a contraure matrimoni per tal de quedar-se l'herència del seu tiet, acaba casant-se amb una nina, ja que cap dona li sembla prou pulcre i decent. Tanmateix, amb qui realment es casa és amb la filla d'Hilarius, creador de nines i autòmats, ja que la que havia de ser la seva nina es trenca sobtadament. L'engany es descobreix però Lancelot, enamorat, acaba casant-se amb la dona real i reconciliant-se, així, amb el sexe femení. Una obra, per tant, en què de nou la incapacitat de discernir la realitat de la ficció ens presenta l'autòmat com un ésser inquietant.

De fet, aquest és un dels elements comuns que apareix en bona part de les obres. Així ho veiem a *El gabinet del doctor Caligari* (*Das Kabinett Des Doktor Caligari*, 1919) de Robert Weine (1873-1938), on un ninot suplanta un ésser viu mentre aquest passeja per la ciutat semblant el pànic. El mateix passa a *Metropolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976), obra culminant de l'expressionisme alemany en la qual un autòmat suplanta Maria amb fins malèfics. En ambdós films, l'autòmat és emprat per fer una crítica a la societat del moment⁵⁵. D'aquesta manera a *Metropolis* Maria, la jove agitadora del submón on viuen els obrers que fan funcionar tota la ciutat, és suplantada per un robot amb la mateixa aparença. Tal com afirma Rotwang, l'autòmat és tan real que és impossible trobar cap diferència respecte al seu homòleg de carn i os. L'objectiu és que el robot, batejat com a Futura, Parodia i Engany, promogui disturbis entre els treballadors per tal de justificar una violenta repressió contra aquests. Així és i els obrers, que s'acaben amotinant i destrueixen la màquina-cor que fa funcionar tota la ciutat, sumeixen *Metropolis* en el caos. Enmig del conflicte Maria és alliberada, el seu simulacre cremat i l'instigador de tot, Rotwang, fuig per les teulades i es mata. Finalment, amb una abraçada simbòlica, s'acaba aconseguint la pau entre els amos i els treballadors. D'aquesta manera, tal com observa Josep Casals, ens trobem davant d'un conflicte entre les mans (els obrers) i el cervell (el patró), una violència que no obstant això està abocada a la derrota, és a dir, a l'encontre de nou amb allò mecànic⁵⁶. Allò mecànic i la deshumanització, de fet, és present en tot el film, tal com veiem per exemple, en una massa d'obers despersonalitzats que es rebel·len contra les màquines. Una massa que, mostrant-nos a partir de diferents formes⁵⁷, adquireix un important protagonisme.

55 Caligari és un boig hipnotitzador que esdevé una metàfora de l'Estat alemany el qual, tal com Caligari, ha hipnotitzat els seus súbdits per utilitzar-los amb fins criminals durant la Primera Guerra Mundial. Quant a *Metropolis*, és una reflexió sobre el destí de l'home modern en la societat de la tècnica.

56 CASALS, Josep: *Constel·lació de pasaje*. Op.cit. p.497.

57 Tal com diu Josep Casals, la massa es troba representada en: "*cortejos de pasos maquinales – los trabajadores de la*

És als anys vint que a *R.U.R. (Robots Univerales Rossum)* (1920) de Karel Čapek (1890-1938), l'autòmat rep una nova designació i passa a ser denominat robot⁵⁸. Tal com les obres que hem vist, assistim de nou a la creació de criatures mancades de vida que amb el temps aniran adquirint un caràcter més humà. El relat s'inicia quan Rossum, després d'anys d'investigació, descobreix una substància orgànica a partir de la qual es poden crear tot tipus d'éssers artificials. El seu intent fracassa i és el seu nebot qui, en lloc de fabricar homes, decideix crear éssers que se'ls assemblin però molt més senzills i sense ànima. Aquests éssers, que gaudeixen d'una racionalitat basada en la repetició d'allò programat, són molt més eficaços que els éssers humans. Es tracta de robots barats destinats a substituir els éssers humans, que en certa manera són una metàfora dels homes reduïts a mà d'obra. De fet, en diferents fragments del relat, observem un apropament d'allò humà a allò mecànic i a la inversa.

Un dia, però, a la fàbrica arriba Helena, una jove activista defensora dels drets dels robots, de la qual s'acaben enamorant els sis directius. Helena es casa amb un d'ells, Domin, i decideixen anar a viure en una illa. Al cap d'uns anys les notícies no són bones: com que no han de treballar ni fer res, els homes han deixat de procrear i la superabundància de productes sumeix la societat en el caos. A més cal sumar una violenta revolució dels robots, els quals, després d'apropiar-se de les fàbriques, estan assassinant tots els éssers humans. Hem d'entendre que els robots es barallen perquè Helena, defensora dels seus drets, va demanar que els inserissin una espècia d'ànima per tal que, com els humans, també poguessin estimar i enamorar-se. Els robots, per tant, a causa d'aquest canvi, ja no es diferencien dels homes. Com veiem, el caos i la mortaldat, de nou, són fruit d'una figura femenina, que torna a aparèixer com un element dislocant.

El relat evoluciona i la humanitat sencera acaba desapareixent, motiu pel qual Helena, amb la voluntat d'acabar amb els robots, vol deixar de fabricar éssers artificials i eliminar la fórmula secreta utilitzada per crear-los. Tot i això els robots de l'illa, cada vegada més humanitzats i davant la por de desaparèixer, també es rebel·len i reclamen la fórmula. El relat finalitza amb tots els éssers humans

ciudad subterránea – cabezas como agujas que confluyen en columnas – los extranjeros contratados para la Torre de Babel – apiñamiento triangular en una dirección – los niños camino de la catedral – danza de masa – al final, entre máquinas humeantes – y fusión de masas en movimiento – la escena en que se unen los obreros y los noctámbulos". Ibidem. p.511.

58 És a partir de R.U.R. que es forja el terme robot. Tal com explica Jesús Alonso Burgos a *Teoría e historia del hombre artificial: De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*: "El termino original utilizado por Karel Čapek es robota, que en idioma checo significa "servidumbre" o "trabajo forzado"; en la tradición inglesa de la obra, la palabra fue traducida como robot, término que desde entonces es de uso universal. En 1942, el escritor de ciencia-ficción norteamericano Isaac Asimov (con diferencia, el que más ficción ha escrito sobre robots) acuñó el término robótica en uno de sus cuentos, Runaround, para referirse a la ciencia que trata del diseño y de la construcción de robots. Desde entonces se conoce con tal nombre a esa rama de la investigación y la industria tecnológica". ALONSO BURGOS, Jesús. Op.cit. p.52.

morts, amb l'excepció d'Alquist, el qual, tal com un nou demiürg, envia els dos únics robots capaços d'estimar, un home i una dona, a una nova illa amb l'objectiu de procrear.

En aquest sentit els robots de *R.U.R.* poden ser entesos com una “*Golem-Marionetten-Komödie*”⁵⁹. De fet, la relació amb la llegenda del Golem és evident. En ambdues obres advertim el caràcter diabòlic i de sacrilegi que té el fet d'imitar la creació divina, acte que és castigat i que desemboca en un tràgic final. Alhora Čapek, mitjançant la figura del robot, evidencia la seva aversió a la racionalitat i a tot allò que esdevé massa i repetició, idees que també observem a *La guerra de les salamandres* (*Salemanderkrigen*, 1936). L'autor manifesta així la crisi d'allò humà, vist com quelcom degenerat⁶⁰. En aquest sentit RADIUS, un dels robots, al final del tercer acte segella el fi de la humanitat:

*“El poder del hombre ha caído. Al hacernos dueños de la fábrica nos hacemos dueños de todo lo demás. La era del hombre ha terminado. Se abre una nueva era, la de los robots”*⁶¹.

De fet, és a partir d'aquesta deshumanització, que hem de comprendre l'autòmat, el maniquí o el robot, i la important presència que tingué com un motiu representatiu de tota una crisi de fonaments i de valors. Els surrealistes, conscients d'aquesta realitat, no deixaren de sentir-se atrets per aquest tipus de figures. És més, se sentiren fascinats pels maniquins, éssers inquietants, ubicats en el món de les tenebres, del somni i de la meravella. Dobles tenebrosos els quals, al mateix temps que sintetitzen les pors de tot un període, són vistos com a possibles punts de fuga que, davant d'una realitat empobrida, possibiliten un retorn a la meravella perduda. Ens endinsem així en un moviment que, amb un caràcter molt romàntic, volgué reencantar el món sense oblidar, tanmateix, de mostrar les seves pròpies pors.

2.4. El *Doppelgänger* i l'*Unheimlich* de Sigmund Freud. Del maniquí en el Romanticisme al maniquí en el surrealisme

Després d'aquest recorregut panoràmic per la figura del maniquí en el Romanticisme, advertim com hi ha dos elements comuns que apareixen en les diferents figures: l'*unheimlich* i el *doppelgänger*,

59 RIPELLINO, Angelo Maria. Op.cit. p.258.

60 “*Nadie puede odiar al hombre tanto como otro hombre. Convierte a las piedras en hombre y te lapidarán (...) Hay que dominar y asesinar como Hombres*”; “*No hay nada más lejano al hombre que su propia imagen*”. ČAPEK, Karel; ČAPEK, Josef: *R.U.R.* Traducció de Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Alianza, 1966. p.95 i p.121.

61 *Ibidem*. p.114.

dues característiques immanents a l'autòmat que retrobarem al llarg del treball en estudiar el maniquí surrealista.

El concepte *unheimlich* és un terme alemany que podem traduir com a sinistre, ominós o inquietant. L'*unheimlich* es troba entre allò familiar i el desconegut, un indret on de forma imprecisa i indefinida es manifesten diferents temors. Es pot entendre, doncs, com tot allò que havia de restar ocult i inesperadament és desvelat.

L'*inquietant étrangeté*, tal com es tradueix en francès, ens parla de l'estranyesa experimentada davant de determinades situacions. Aquest fenomen el començaren a estudiar Ernst Jentsch (1867-1919) a *Sobre la psicologia de l'unheimlich* (*Zur Psychologie Des Unheimlichen*, 1906) i Otto Rank (1884-1939) en un estudi publicat el 1914 titulat *El doppelgänger. Estudi psicoanalític* (*Der doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, 1914). Tot i això és Sigmund Freud qui aprofundeix en l'estudi a *Das Unheimliche* el 1919, assaig on teoritza aquesta sensació i intenta desxifrar els motius pels quals es desenvolupa.

Freud, a *Das Unheimliche* (1919)⁶² per tal d'estudiar allò inquietant, sinistre o ominós, parteix de *L'home de sorra* d'E.T.A. Hoffmann. L'*unheimlich*, segons Freud, consisteix en l'experimentació d'un seguit de sensacions que, tal com la bellesa, percebem mitjançant l'experiència estètica. A l'obra, analitzant diferents situacions en què es desencadena l'*unheimlich*, l'autor busca el caràcter ocult, el fenomen que produeix que una determinada situació esdevingui sinistre. Freud acaba conclouent que l'*unheimlich* “*sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*”⁶³.

L'*unheimlich*, al mateix temps, és tot allò desconegut que causa espant. Tot i això no sols el desconegut és *unheimlich*. En determinades situacions allò íntim, *heimlich*, ens pot causar la mateixa impressió. Alhora, també s'experimenta el sinistre davant la incertesa intel·lectual despertada en determinades ocasions. El sentiment d'allò sinistre apareix així davant el temor a perdre els referents sobre el pla de la realitat i el pla de la ficció:

62 Ibidem. p.2483-2505.

63 FREUD, Sigmund: “Lo siniestro” A: *Obras completas*. Vol. XIII. Traducció de Luis López-Ballesteros y de Torres. Barcelona: Orbis, 1988. p.2487.

“Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente”⁶⁴.

En aquest sentit ens és ominós el dubte que creix en nosaltres quan quelcom sense vida sembla tenir-ne i a la inversa, tal com passa en observar la figura de l'autòmat o maniquí, davant la qual dubtem de si es tracta d'un ésser viu o inanimat. La confusió que es genera ens remet al món de la infància, moment en què l'individu no té uns límits molt precisos entre el vivent i l'inanimat. Així ho veiem en el nen, el qual tracta la nina com si fos un ésser de carn i ossos. Freud, parteix així de les teories de Jentsch, el qual a *Zur Psychologie Des Unheimlichen* reconeix la fascinació que exerceixen els museus de cera i els joguets mecànics per la dificultat de discernir el real de l'artificial:

“E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente, y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas”⁶⁵.

Segons Freud, tal com diu Jentsch, un dels procediments més segurs per evocar allò sinistre mitjançant les narracions consisteix a deixar que el lector dubti de si una determinada figura és una persona o un autòmat⁶⁶. Això, precisament, és el que fa E.T.A. Hoffmann en els seus contes fantàstics, tal com veiem en la incertesa experimentada per Nataniel quan contempla Olímpia.

L'*unheimlich*, doncs, es produeix en la incertesa. Es tracta d'una experiència que ens situa en la indefinició, en un espai mancat de límits on conflueixen aspectes contraris. En aquest sentit el maniquí també pot ser considerat un ésser sinistre, ja que és alhora bell i horrorós, ambivalència que ens submergeix en el buit, en una zona de traspàs que esdevé un passatge entre diferents mons, el de la vida i el de la mort. En el sinistre, per tant, s'esdevé la pèrdua de l'estabilitat, les referències s'absenten i ens movem en la confusió.

64 Ibidem. p.2500.

65 Ibidem. p.2488.

66 Ibidem. p.2488.

El maniquí, ahora, pot ser considerat un ésser sinistre en tant que sovint pot ser comprès com un doble. Un desdoblament (*Doppelgänger*), que segons Freud es troba íntimament vinculat a la idea d'allò sinistre:

“Nos hallamos así, ante todo, con el tema del doble o del otro yo, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que, a causa de su mismo aspecto, deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” – lo que nosotros llamaríamos telepatía –, de modo que uno participa en lo que sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea; duplicación del yo, subdivisión del yo, sustitución del yo”⁶⁷.

Per parlar d'aquest concepte l'autor traça una evolució del desdoblament de l'individu al llarg de la història. En un primer moment observa com el doble servia per assegurar la immortalitat del jo, idea que pren d'Otto Rank⁶⁸ pel qual, segons Freud, el doble fou una mesura de seguretat contra la destrucció del jo. En relació amb aquesta idea afirma que segurament va ser l'ànima immortal el primer doble del nostre cos. Així el doble s'ha d'entendre en relació amb la por que suposa per l'individu la seva possible desaparició.

El subjecte en aquest sentit experimenta el sinistre en el moment que pren consciència de la seva fragilitat. En contemplar el doble a la cara, adverteix amb temor la seva manca d'unitat i s'angoixa en descobrir-se múltiple i canviant. És en aquest moment que a partir del doble es materialitza el concepte de mort i de pèrdua. Una presència de l'absència i del buit que explica el motiu pel qual davant del *doppelgänger* s'experimenta allò sinistre⁶⁹.

Freud, continuant amb l'anàlisi, observa com allò sinistre també es desperta davant de repeticions de situacions i elements semblants, reiteració que ens recorda la sensació que experimentem en els somnis. Tal com passa en l'activitat psíquica inconscient, caracteritzada per un impuls de repetició,

67 Ibidem. p.2493.

68 Junt amb Freud un text fonamental per entendre la idea del doble és *Der Doppelgänger* (1925) d'Otto Rank, en què observem la idea que el subjecte es construeix a partir de la seva relació amb l'entorn i amb els altres. En aquest estudi Otto Rank estudia les relacions amb el doble, la imatge en el mirall o l'ombra.

69 El caràcter *unheimlich* experimentat davant l'observació del *doppelgänger* es desenvolupa amb més deteniment en el capítol 6. *El maniquí surrealista com un motiu de la crisi de la subjectivitat clàssica*. Vegeu p.324.

aquesta aparició adquireix un caràcter demoníac⁷⁰. Així passa davant la figura de Coppélius el qual, de sobte, desperta en Nataniel records terribles de la infància.

Freud, després d'estudiar diferents casos en què es produeix l'*unheimlich*, el defineix com quelcom familiar a l'individu reprimat amb anterioritat que sobtadament es manifesta a partir d'un mitjà aliè a allò reprimat. El que se'ns apareix, per tant, és quelcom que ens hi recorda. En aquest moment, en experimentar allò sinistre, s'esdevé un instant torbador en què el reprimat compleix la seva condició.

D'aquesta manera el sinistre el podem experimentar tant en el món real com en un món fictici. En el primer cas, l'*unheimlich* es produeix quan conviccions superades retroben en la vida real elements que permeten de nou la seva confirmació o també en el moment en què traumes infantils reprimats són reanimats per alguna expressió exterior. En el món fictici, en canvi, només experimentem el sinistre quan tenim la incertesa de si allò que se'ns està explicant és possible a la realitat. Alhora, en la ficció, sols adquireix sentit allò sinistre despertat per l'activació d'aspectes reprimats, en tant que les conviccions i creences superades, pel fet de ser possibles en un món irreal, no ens sorprenen.

Tots els aspectes analitzats per Freud en relació amb l'*unheimlich* es troben sintetitzats en la figura de l'autòmat o en el maniquí. Aquests, tal com les nines, esdevenen figures que malgrat ser éssers inanimats, provoquen incertesa per la seva falsa aparença de vida. Alhora són cossos que, com a dobles, materialitzen aspectes passats de l'individu amagats a l'inconscient, fan reviure aspectes que es creien oblidats. Adquireixen així un caràcter demoníac que fa que en observar-los, es despertin tot un seguit de sensacions equiparables a les que experimentem davant de quelcom monstruós.

Així ho hem vist, per exemple, en els dos protagonistes d'*El Turc* d'E.T.A. Hoffmann, que veuen l'autòmat com un monstre i que, davant la incertesa de si és real o imaginari i per la seva aparença de mort, experimenten un gran temor⁷¹. La mort, sovint vinculada amb l'amor, és alhora un element que

70 “Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuando sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior”. FREUD, Sigmund: “Lo siniestro” A: *Obras completas*. Vol.XIII. Op.cit. p.2496.

71 La duplicitat a la seva obra també l'observem en els seus personatges, en els quals, esdevenint una projecció d'ell mateix, s'hi desenvolupa plenament. D'aquesta manera és el mateix autor qui, a través dels seus personatges, confessa l'horror que li causen aquestes figures.

com hem vist acompanya moltes de les figures que han anat apareixent al llarg del capítol. Aquest és el cas de Hadaly, de la novel·la *La Eva futura* o de *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, éssers bells i monstruosos que causen fascinació i alhora repulsió.

Precisament és a *L'home de sorra* on es reuneixen tots aquests ingredients. Així Coppélius és la imatge d'allò sinistre que apareix de manera reiterada i que acaba desdibuixant la frontera entre la fantasia i la realitat, presència que esdevé torbadora i inquietant. El mateix passa amb Olímpia, un autòmat l'aparença real de la qual és confosa per Nataniel. En aquest cas allò sinistre rau en la incertesa despertada davant del seu caràcter real i alhora fictici. Similar és el que veiem a *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam on Hadaly, tot i la seva manca de vida, és presentada com un ésser viu. Alhora, pel fet de ser la imatge de l'estimada del protagonista, pot fer reviure en aquests aspectes del passat amagats a l'inconscient que en reparèixer causen allò sinistre.

En aquest sentit l'*unheimlich* i el *doppelgänger*, de la mateixa manera que esdevenen els ingredients principals de tot un seguit de novel·les romàntiques habitades per autòmats, golems i maniquins, ens aporten algunes de les claus que ens serviran per comprendre la figura del maniquí surrealista. De fet, tal com adverteix Hal Foster⁷², l'ominós i allò sinistre no deixen de ser dos aspectes immanents a la fotografia surrealista, mitjà a partir del qual se'ns presentaran bona part dels seus maniquins.

Ens submergim així en un món en què s'esvaeixen totes les fronteres i en què allò absent sempre és present. Un espai sense límits i indefinible en què els temors i els desigs hi tenen, per igual, un lloc privilegiat. L'estrany, el familiar, la vida o la mort se sintetitzen en el maniquí surrealista, una figura banyada d'allò *unheimlich* que no es pot entendre sense els seus precedents romàntics. El surrealisme, en aquest sentit, és una evidència més de la pervivència que tingué el Romanticisme al llarg del segle XX.

72 FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Traducció de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

3.

EL SURREALISME COM A ROMANTICISME

És en relació amb el Romanticisme i la importància que té l'autòmat en ell, que hem d'entendre el surrealisme i el protagonisme d'aquesta figura. De fet, tal com s'ha comentat a l'anterior apartat, en el surrealisme, que tal com el Romanticisme és una actitud davant la vida, hi tenen continuïtat molts dels aspectes que defineixen el Romanticisme. En aquest sentit, tal com afirma Arnold Hauser (1892-1978), no hi ha producte modern ni disposició de l'home en la modernitat que no degui el seu caràcter nerviós a aquest moviment. Tot el segle XX va dependre artísticament del Romanticisme¹.

La idea del surrealisme com un "modernisme romàntic", com la materialització d'un contínuum inacabat entre els segles XIX i XX, és advertida principalment per Michael Löwy en obres com *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad* o a *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*. Löwy, de la mateixa manera que autors com John Bayley (1925-2015) a *The Romantic Survival* (1957) estudiava allò que considerava que era un "renaixement" del romanticisme al segle XX, observa com hi ha diferents moviments i autors del segle XX que tenen com a matriu comuna el Romanticisme del segle precedent. Löwy, doncs, en aquesta línia, observa com certs corrents actuals de la cultura i de l'art perpetuen l'herència romàntica, tot i que transformant-la i desenvolupant-la.

D'aquesta manera Löwy, tot i no deixar de banda els trets que diferencien els romanticismes del segle XIX dels del segle XX, observa com en ambdós casos es reproduïx una mateixa estructura de pensament, que es manifesta en la repetició d'uns mateixos temes. En aquest sentit, al segle XX, retrobem de nou actituds i fenòmens que ja observàvem en l'anterior apartat com a característics del Romanticisme. Entre aquests, per exemple, trobem la consciència de viure en un món desencantat marcat per la quantificació, la mecanització, les conseqüències del racionalisme o la dissolució dels llaços socials². Uns aspectes que, tal com observen Löwy i Sayre a *Rebelión y melancolía: El romanticismo como contracorriente de la modernidad*, es troben en continuïtat amb el surrealisme. És en aquest sentit que afirmen que:

1 HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte II: Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Debate, 1998. p.181.

2 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolía*. Op.cit. p.175.

“De todos los movimientos de vanguardia del siglo XX, el surrealismo es sin duda el que llevó a su más alta expresión la aspiración romántica de reencantar el mundo. Es también el que encarnó de modo más radical la dimensión revolucionaria del romanticismo. La rebelión del espíritu y la revolución social, cambiar la Vida (Rimbaud) y transformar el mundo (Marx): he aquí dos estrellas polares que orientaron el movimiento desde sus orígenes, llevándolo a la búsqueda permanente de prácticas culturales y políticas subversivas”³.

D’aquesta manera, segons Löwy i Sayre, el surrealisme es troba dins del que consideren el Romanticisme revolucionari i utòpic, en tant que en ell se substitueix la nostàlgia del passat precapitalista per l’esperança d’un futur radicalment nou. Sense voluntat que hi hagi cap mena de retorn, es tracta d’un moviment que aspira a l’abolició del capitalisme o a l’adveniment d’una utopia igualitària, on es puguin retrobar valors de societats anteriors.

En aquest sentit els surrealistes experimenten un sentiment de nostàlgia que, com veurem, també els portà a buscar diferents punts de fuga de la realitat que els permetessin ubicar-se en l’àmbit de l’imaginari. Allò que fan els surrealistes és una estetització del present, la qual s’evidencia en una constant recerca de la poetització de la realitat. Una temptativa de reencantar el món, present en tota la història del surrealisme, que es visualitza en la importància que prenen aspectes com el somni, el fantàstic o el món de la infància en les seves obres. De fet els mateixos surrealistes mai varen ocultar la seva vinculació amb la tradició romàntica. Així ho llegim en un fragment del *Second manifeste du surréalisme* (1930):

“Mais, à l’heure où le pouvoirs publics, en France, s’apprêtent à célébrer grotesquement par des fêtes le centenaire du romantisme, nous disons, nous, que ce romantisme dont nous voulons bien, historiquement, passer aujourd’hui pour la queue, mais alors la queue tellement préhensile, de par son essence même en 1930 réside tout entier dans la négation de ces pouvoirs et de ces fêtes, qu’avoir cent ans d’existence pour lui c’est la jeunesse, que ce qu’on a appelé à tort son époque héroïque ne peut plus honnêtement passer que pour le vagissement d’un être qui commence seulement à faire connaître son désir à travers nous et qui, si l’on admet que ce qui a été pensé avant lui – classiquement – était le bien, veut incontestablement tout le mal”⁴.

3 Ibidem. p.177.

4 BRETON, André: “Second manifeste du surréalisme” (1930). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Paris: Gallimard, 1988-1992. p.803.

Tot i això, abans d'endinsar-nos en el caràcter romàntic dels surrealistes, és important subratllar que aquests varen fer una lectura selectiva del Romanticisme. Així, mentre que comparteixen amb els seus precedents el gust pel meravellós, la voluntat d'emancipació de l'home i la recerca d'un mite perdut, s'allunyen de diferents aspectes, com és el caràcter religiós d'alguns autors romàntics. En aquest sentit, malgrat que en alguns aspectes el surrealisme és hereu del programa anunciat un segle i mig abans pel *Frühromantik*⁵, en altres es troba completament allunyat⁶.

D'aquesta manera procedirem a estudiar el surrealisme com a Romanticisme, sempre tenint present allò que observa Michael Löwy a *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*, és a dir, la falsedat que suposaria comprendre el surrealisme com una rèplica de les manifestacions culturals esdevingudes al segle XIX:

*“Nada sería más falso que concluir, a partir de esta explícita declaración de fidelidad, que el romanticismo de los surrealistas es el mismo que el de los poetas o pensadores del siglo XIX. Se trata, por el contrario, a través de sus métodos, sus elecciones artísticas o políticas y sus conductas sensibles, de algo radicalmente nuevo, que pertenece plenamente, en todas sus dimensiones, a la cultura del siglo XX y que no podría en ningún modo ser considerado como una simple reedición y, menos aún, una copia del primer romanticismo”*⁷.

3.1. El surrealisme com a crítica al sistema polític, econòmic i social

Així doncs el surrealisme, tal com el Romanticisme, l'hem d'entendre com un moviment artístic influenciat per la crisi cultural del context, al mateix temps que per l'horror i l'absurd d'una realitat marcada per l'experiència bèl·lica i pel naixement dels totalitarismes del segle XX. Entre els diferents esdeveniments que tingueren un impacte important en el grup trobem l'entrada de França a la guerra d'Espanya al Marroc (desembarcament conjunt a Alhucemas, 1925), la crisi econòmica de 1929, l'extensió del feixisme arreu d'Europa o la passivitat i la política de no-intervenció de França i en general de tot Europa davant la Guerra Civil Espanyola.

5 Terme que, en l'àmbit de la literatura, designa al primer romanticisme alemany vinculat a la revista *Athenäum* (1789-1900) on trobem autors com Novalis, Friedrich i Wilhelm Schlegel o Ludwig Tieck. Un grup la sensibilitat romàntica del qual, tal com observa Löwy, no impedi una certa simpatia per la Revolució francesa i les idees republicanes. LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.140.

6 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolía*. Op.cit. p.182.

7 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.29.

Tot i mostrar-se sensibles davant d'aquests fenòmens, un dels episodis que més els condicionà fou la Primera Guerra Mundial i les seves conseqüències. El mateix Breton a *La situation du surréalisme entre les deux guerres* (1945) insisteix en el fet que el surrealisme no es pot entendre sense la guerra. Els integrants del grup, que eren joves durant el conflicte bèl·lic, quedaren profundament marcats per l'experiència⁸.

Al mateix temps que se sentien impactats pels diferents episodis viscuts, els surrealistes observaven críticament la societat en què els havia tocat viure. Qüestionaven els governs existents, el capitalisme o el diner, vist com un tirà esclavitzant⁹ i com una metxa de bomba. En molts dels seus escrits, tal com veiem en el *Segon manifest del surrealisme* (1930), Breton es qüestiona el règim social cruel i diabòlic sota el qual vivien.

L'oposició del surrealisme vers la societat capitalista ja l'observem en un dels seus primers escrits com és *La révolution d'abord et toujours* (1925), on es critiquen algunes de les conseqüències de la civilització occidental. Així ho veiem en la pèrdua dels vincles humans, que han passat a estar basats en l'interès, o en la substitució de la dignitat humana pel valor de canvi:

*“En todas las partes donde reina la civilización occidental, todos los vínculos humanos cesaron, con excepción de los que tenían por razón de ser el interés, el duro pago al contado. Después de más de un siglo, la dignidad humana fue rebajada al rango de valor de cambio [...] No aceptamos las leyes de la Economía y del Cambio, no aceptamos la esclavitud del trabajo...”*¹⁰.

El clima social i intel·lectual que els tocà viure també és retratat a *Avertissement pour la réédition du Second Manifeste* (1946), situat entorn 1930, moment en què es començava a apercebre la pròxima i inevitable catàstrofe mundial. És per aquest motiu que, segons Breton, les pàgines dels seus escrits ofereixen traces de nerviosisme. Les obres dels surrealistes són sobretot confessions d'èssers enfollits i dubitatius¹¹.

8 Tal com diu André Breton a *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934): “Le développement du surréalisme est bien entendu fonction du déroulement des réalités historiques telles qu'elles peuvent se précipiter des jours de soulagement qui suivent la conclusion d'une paix à une nouvelle instance de guerre”. BRETON, André: “Qu'est-ce que le surréalisme?” (1934) A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.234.

9 “Un tirano que escalviza a unos y a otros” A: BRETON, André: “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no” (1942). A: *Manifiestos del surrealismo*. Op.cit. p.313-314.

10 LÖWY, Michael: *Rebelión y melancolía*. Op.cit. p.177-178.

11 “Les ouvrages de surréalistes sont surtout des confessions d'obsédés et de douteurs”. BRETON, André: “Second manifeste du surréalisme” (1930). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.779.

D'aquesta manera és en el si d'aquesta societat, en el món occidental de principis del segle XX, que hem d'entendre la desesperació de la generació de Breton per la condició a què s'havia vist reduït l'ésser humà. Breton expressa així la seva decepció, dia rere dia, en la confiança i les esperances dipositades en la humanitat. Segons l'autor, l'individu havia d'acabar de conformar-se a si mateix si volia ser considerat com a tal.

En aquest sentit a Breton li resulta difícil trobar algú amb qui establir un diàleg, amb qui intercanviar un signe d'intel·ligència. Considera que la rutina ha socavat la capacitat humana del pensament, la qual no s'ha perdut, sinó que està infinitament infravalorada i paralyzada per la rutina. Segons Breton la capacitat de pensar ha estat substituïda per la de no pensar per un mateix o per la de pensar malament. Els homes, que no saben distingir l'èfimer de l'etern, el racional o l'irracional, estan obstinats a enganyar-se a si mateixos. Entre altres, Breton atribueix la passivitat adquirida per l'individu i la seva despersonificació a la multitud¹². Considera que els éssers humans, en quedar engolits per aquesta, no han pres consciència de la seva condició. Els homes, tal com llegim en el text *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no* (Prolégomènes à un troisième manifeste surréaliste ou non, 1942):

“...no hayan tomado conciencia de su condición, y no me refiero solamente a su condición social sino a su condición en cuanto a hombres, y de la extremada precariedad de ésta, es decir, lapso de vida irrisorio en comparación con el campo de acción que el espíritu cree que puede abarcar, sumisión más o menos disimulada del yo a unos instintos muy simples y escasos...”¹³.

Tanmateix, malgrat el cert pessimisme que traspua de les seves paraules, el líder dels surrealistes confia en l'individu i considera que aquest encara gaudeix de llibertat per aspirar a aquesta. Tal com llegim a *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*, és necessari que l'ésser humà, que malgrat tot continua sent amo de si mateix, passi amb armes i bagatges, al bàndol de l'home¹⁴.

12 Tal com llegim a *Poisson soluble*: “La foule allait et venait sur le boulevard sans rien connaître. De temps à autre elle se coupait les ponts, ou bien elle prenait à témoin les grands lieux géométriques de perle. Elle foulait une étendue qui pourrait être évaluée à celle des fraîcheurs autour des fontaines ou encore à ce que couvre d'illusions le manteau de la jeunesse, ce manteau de part en part troué par l'épée du rêve”. BRETON, André: “Poisson soluble” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.372.

13 BRETON, André: “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no” (1942). A: *Manifestos del surrealismo*. Op.cit. p.313.

14 “Pase, con armas y bagajes, al bando del hombre”. Ibidem. p.315.

Així doncs, davant d'un home mancat de mitjans per desenvolupar-se com a tal¹⁵, cercaven l'alliberació de l'ésser humà. Des del punt de vista intel·lectual, volien atacar tot allò que impedia qualsevol inquietud humana. Segons Breton s'havia de combatre:

*“L'épouvantail de la mort, les cafés chantants de l'au-delà, le naufrage de la plus belles raison dans le sommeil, l'écrasant rideau de l'avenir, les tours de Babel, les miroirs d'inconsistance, l'infranchissable mur d'argent éclaboussé de cervelle, ces images trop saisissantes de la catastrophe humaine ne sont peut-être que des images”*¹⁶.

L'objectiu final dels surrealistes era provocar una crisi de consciència. Davant d'aquesta situació, cercaren la provocació fins i tot en allò més quotidià. Com observa el mateix Breton en el *Segon manifest del surrealisme* (1930), el surrealisme volia provocar per sobre de tot, tant en l'intel·lectual com en el moral, una greu crisi de la consciència¹⁷. Es tractava d'atacar per tots els mitjans i procurar que es conegués el caràcter enganyós de tots aquells contrasentits que impediien tota inquietud humana¹⁸.

Els surrealistes, amb la voluntat de modificar i subvertir tots els àmbits, lluitaven per fer tremolar les bases d'una societat decadent. Tal com diu Breton en el *Segon manifest del surrealisme*, davant la debilitació de l'esperit, combatien la indiferència poètica, la limitació de l'art, la investigació erudita i l'especulació pura, sota totes les seves formes¹⁹. Breton volia que ningú pogués dir que no havia fet tots els possibles per aniquilar el que ell considerava una estúpida il·lusió de felicitat. Tal com deien els mateixos surrealistes tot estava per fer, tot era vàlid per aconseguir una societat alliberada de la preocupació esclavitzant per aconseguir el pa de cada dia, d'antics valors com la idea de família, pàtria o religió²⁰. L'objectiu era molt clar: obligar els seus contemporanis a trencar les cadenes que els empresonaven. És en aquest sentit que hem d'entendre les paraules de Breton:

15 Tal com es defineix en el *Segon manifest del surrealisme* (1930).

16 BRETON, André: “Second manifeste du surréalisme” (1930). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.781.

17 “... on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique”. Ibidem p.781.

18 “... le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme...” Ibidem. p.781.

19 “Nous combattons sous toutes leurs formes l'indifférence poétique, la distraction d'art, la recherche érudite, la spéculation pure, nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnants de l'esprit”. Ibidem. p.785.

20 Volen trencar: “D'un côté le renforcement du mécanisme d'oppression basé sur la famille, la religion et la patrie, la reconnaissance pour une nécessité de l'asservissement de l'homme par l'homme, le souci d'exploiter d'une manière inavouée le besoin impérieux de transformation sociale au profit de la seule oligarchie financière et industrielle”. BRETON, André: “Position politique de l'art d'aujourd'hui” (1930). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.416-417.

“L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule. Qui n’a pas eu, au moins une fois, envie d’en finir de la sorte avec le petit système d’avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon”²¹.

3.2. El mite, la màgia, la infància i la meravella. Punts de fuga d’una realitat desencantada

Junt amb una societat decadent i un món modern en crisi, els surrealistes advertien un gran desencantament del món. En aquest sentit la realitat, mancada de bellesa, era lletja per definició. Segons Breton, la bellesa, que era fruit de la creació humana²², sols existia més enllà d’allò real. D’aquesta manera en tota la història del surrealisme assistim a la recerca d’una alternativa a la civilització occidental. De la mateixa manera que autors com Schlegel, Schiller, Schelling o Novalis cercaren en la poesia, en el somni, en la nit, en el mite, en la música, en la infància o en la naturalesa, escletxes per escapar d’una realitat que no els agradava, els surrealistes buscaren diferents punts de fuga davant d’una realitat empobrida i banal amb l’objectiu de recuperar la meravella perduda.

El seu domini, tal com el dels romàntics, fou el de la natura, la folia, la nit o l’inconscient. Alhora, però, també fou en la ciutat que es retrobaren amb el meravellós. Va ser a partir d’aquesta voluntat que cercaren objectes o indrets que es convertiren en passatges, vies d’escapament davant d’una realitat empobrida. Així doncs la poesia, el mite, la meravella perduda o fins i tot la figura del maniquí, els permetien reencantar el món o, si més no, experimentar per uns moments allò màgic del qual estaven privats en una societat completament desencantada.

La poesia, pels surrealistes, era un instrument capaç de transportar l’individu a les més grans profunditats²³. Present tant en els textos com en les imatges, la poesia, espontània i directa, havia de sacsejar l’home, donar valor a la seva vida. L’acte poètic havia d’alterar per complet el mode de sentir de l’individu, ensenyant-lo a posseir-se per dins tot mantenint l’estat d’anarquia dels seus anhels. D’aquesta manera, enderrocant la barrera que s’alçava en l’home civilitzat, mur ignorat pels nens

21 BRETON, André: “Second manifeste du surréalisme” (1930). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.782-783.

22 “... la beauté n’existe que dans ce qui n’est pas réel. C’est l’homme qui a introduit la beauté dans le monde. Pour produire du beau, il faut s’écarter le plus possible de la réalité”. Ibidem. p.779.

23 Michael Löwy considera que els surrealistes, tot i no aconseguir crear un mite, descendiren a “las profundidades más íntimas del espíritu (Schlegel) o, según palabras de Breton, en la emoción más profunda del ser”. LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.22.

i pels “primitius”, la poesia possibilitava l’alliberació del subjecte. És en aquest sentit que Breton exclamava: “*Qu’on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie*”²⁴.

La poesia, alhora, havia de subvertir totes les lleis i estructures que organitzaven una societat decadent. Havia de permetre trencar les cadenes i volar més enllà de tot allò coercitiu. L’acte poètic, doncs, havia de contribuir a aniquilar alguns aspectes d’una societat canviant. Tal com afirma Breton en el *Premier manifeste du surréalisme* (1924):

“*Le temps vienne où elle décrète la fin de l’argent et rompe seule le pain du ciel pour la terre! Il y aura encore des assemblées sur les places publiques, et des mouvements auxquelles vous n’avez pas espéré prendre part. Adieu les sélections absurdes, les rêves de gouffre, les rivalités, les longues patiences, la fuite des saisons, l’ordre artificiel des idées, la rampe du danger, le temps pour tout!*”²⁵.

S’havia de crear, per tant, una poesia que commoguéssim, que suposés una alliberació per la humanitat. L’única poesia vàlida era aquella que era totalment lliure i que estava desvinculada de tota finalitat pràctica. L’instrument del poeta, segons Breton, havia de ser la imatge, la metàfora. Els poetes i els artistes, amb les seves creacions, havien de canviar el món. Així Breton exclamava: “«*Transformer le monde*», a dit Marx; «*changer la vie, a dit Rimbaud*»: ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un!”²⁶.

Amb la mateixa voluntat els surrealistes, buscant una alternativa profana a la religió, volien crear un nou mite amb el qual abolir les fronteres entre la filosofia, la religió i la màgia²⁷. És en escrits com *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942)²⁸ o *Limites non-frontières du surréalisme* (1937) que es fa palesa aquesta necessitat. Tal com observa Michael Löwy²⁹ el mite que incansablement cercaren els surrealistes, s’inspirava en el valor profètic d’autors com Rimbaud, Nietzsche, Kierkegaard, Sade o Lautréamont. També foren importants els mites romàntics, el món

24 BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.322.

25 Ibidem. p.322.

26 BRETON, André: “Discours au Congrès des écrivains”. A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.459.

27 Sobre el mite en el surrealisme vegeu: “La estrella de la mañana. El mito nuevo: del romanticismo al surrealismo”. A: LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit.

28 “*Qué cabe pensar del postulado no hay sociedad sin mito social, y hasta qué punto podemos elegir o adoptar e imponer un mito, refiriéndolo a la sociedad que nosotros juzgamos deseable?*”. BRETON, André: “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no” (1942). A: *Manifiestos del surrealismo*. Op.cit. p.318. O també, en un punt es pregunta: “*Un mito nuevo? Es preciso convencer a estos seres de que son el resultado de un espejismo o bien darles la ocasión de manifestarse?*”. Ibidem. p.326.

29 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolía*. Op.cit. p.181.

celta o les antigues llegendes indígenes dels pobles que habitaven el que actualment coneixem com a Amèrica central i Amèrica del nord.

Malgrat que els surrealistes no aconseguiren imposar un mite col·lectiu, la seva recerca sempre anà destinada a despertar l'emoció més profunda en l'ésser, allò que restava invisible en el marc d'un món real. Segons Michael Löwy l'obra més mitològica dels surrealistes és *Arcano 17* (1944) d'André Breton, text en què l'autor indaga en l'amor i la guerra, diferents sentits que animen l'ésser humà. Breton, en una obra que és en part realitat, somni i poesia, agafant com a metàfora central el mite, reflexionava sobre l'amor, la pèrdua, la guerra, el pacifisme o allò ocult. *Arcano 17* se'ns presenta com un conte de prosa lírica on apareixen mites com el d'Isis i Osiris o els misteris d'Eleusis. En ell la figura de la dona, mostrant el seu potencial per la inspiració poètica, esdevé un motiu cabdal. La dona-nena, la nit o la poesia apareixen així en un relat en què Breton, com a surrealista, reclama una llibertat en tots els sentits. Segons l'autor, els timons de l'individu havien de ser la poesia, la llibertat i l'amor, elements que apareixen en el mite bretonià. De fet, tal com observa Michael Löwy a *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*, és el surrealisme en si mateix el nou mite que cercaren els surrealistes. En ell s'uneixen, sense jerarquies, la rebel·lió, la poesia, la llibertat i l'amor. Es tracta d'un mite modern, hereu de la *Frühromantik* i, tal com observa Löwy, un mite en constant moviment que sempre resta incomplet.

Els surrealistes, junt amb la poesia i el mite, trobaren en el meravellós un mitjà per reencantar el món. Breton veia en la meravella allò que a vegades es negava a la realitat. En aquest sentit en el *Primer manifest del surrealisme* (1924) Breton afirmava haver escrit amb el propòsit de fer justícia a allò meravellós. Considerava que el meravellós era sempre bell. De fet, segons Breton, sols allò meravellós era bell³⁰. Una meravella que, malgrat no ser igual en totes les èpoques, era una inclinació natural inherent a l'ésser humà. Així afirmava:

*“Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps”*³¹.

30 *“Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau”*. BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.319.

31 *Ibidem*. p.321.

El maniquí, doncs, és presentat com un detall d'allò meravellós, un element susceptible de commoure l'individu, de despertar la seva sensibilitat i de fer-li retrobar la meravella perduda. Aquesta, per Breton, no sols es trobava en allò fantàstic, sinó en la simple quotidianitat. Així ho veiem a *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) o *L'Amour fou* (1937), en què Breton, en la màgia esdevinguda en circumstàncies i encontres inesperats, cerca una explicació davant de tota casualitat. Una màgia que, tal com diu Freud a *Totem i Tabú* (1913), era capaç de satisfer necessitats psíquiques de diferent ordre.

Així doncs els surrealistes, gràcies a allò que Benjamin descriu com “*una òptica dialèctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano*”³², saberen extreure el misteri delectant-se en el més quotidià. Amb aquesta voluntat substituïren la realitat existent per una realitat nova, ampliada, on l'ordinari era l'extraordinari i en la qual tenia lloc el meravellós. La realitat es presentava així com un indret de confusió entre el real i el meravellós. En aquest sentit, tal com expressa Breton en el *Primer manifest del surrealisme*: “*Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a plus que le réel*”³³.

El meravellós, però, segons els surrealistes, no s'ubicava ni en la naturalesa ni fora d'aquesta, sinó en el mateix individu. El meravellós, doncs, no era res més que un palpitant ubicat en el cor de l'home, la llum imaginària d'allò absolut extreta de la seva essència. Així ho llegim en un article de Michel Leiris, “A propos du Musée des sorciers” publicat en el segon número de *Documents*:

“... *ce n'est ni dans la nature, ni au-delà de la nature que le Merveilleux existe, mais intérieurement à l'homme, dans la région la plus lointaine en apparence, mais sans doute en réalité la plus proche de lui-même, celle dont les territoires échappent à cette atroce féodalité des causes qui décime ses fiefs humains à grands coups d'édits rationnels et de potences pragmatiques. Car le Merveilleux n'est autre que le feu brûlant au cœur de l'homme, la lueur imaginaire d'absolu qu'il tire de son essence et projette sur les ternes événements dont les effluves se font jour jusqu'à ce qu'il est convenu d'appeler son esprit, par les pores de son corps*”³⁴.

32 BENJAMIN, Walter: “El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea”. A: BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro II / Vol.2: Ensayos estéticos y literarios* (cont.). *Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*. Traducció de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009. p.314.

33 BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.320.

34 LEIRIS, Michael: “A propos du Musée des sorciers” (1929). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.I. Núm.2. p.109-116. ISSN: 1144-1151.

Així doncs, davant un món marcat per la racionalitat, aquell món monòton i miserable³⁵, els surrealistes veieren en el meravellós una manera de rebutjar tota lògica estúpida. Denegaren així la versió racionalista de la realitat, per tal de recuperar el que consideraven que era la realitat veritable: la de l'amor, l'inconscient, el somni, el desig o la poesia. La surrealitat, pels surrealistes, esdevingué la realitat absoluta³⁶. Tal com diu Breton a *Le surréalisme et la peinture* (1928) sobre la primera exposició de Hans Arp (1886-1966) que tingué lloc a París el 1927, la surrealitat es trobaria continguda en la realitat mateixa, no seria ni superior ni exterior:

*“Tout ce que j’aime, tout ce que je pense et ressens, m’incline à une philosophie particulière de l’immanence d’après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s’agirait presque d’un vase communicant entre le contenant et le contenu”*³⁷.

D’aquesta manera buscaren en la quotidianitat la màgia i la meravella que els havia estat robada. Alhora, amb la mateixa voluntat, recuperaren el món de la infància, allò “primitiu” o la naturalesa, àmbits en què, segons els surrealistes, la meravella era sempre present. En aquest sentit Breton en el *Primer manifest del surrealisme* considerava que la infància era allò que més s’aproximava a una vida veritable, indret caracteritzat per la indefinició i l’absència de lleis constrictives que oferia a l’home la perspectiva de múltiples vides viscudes al mateix temps³⁸. Així doncs, captivats per tot allò que s’allunyava de “l’imperi de la lògica” i del racionalisme, cercaren indrets on la distinció entre el natural i el sobrenatural o el visible i l’invisible fos inaprehensible.

35 “... quel monde monotone, misérable, infâmant que celui-là, où toutes choses sont soigneusement repérées et étiquetées, rangées comme dans les tiroirs d’un négociant”. Ibidem. p.109.

36 “Il faut entendre du réel, qu’il n’est qu’un rapport comme un autre, que l’essence des choses n’est aucunement liée à leur réalité, qu’il y a d’autres rapports que le réel que l’esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l’illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité... La surréalité, rapport dans lequel l’esprit englobe les notions, est l’horizon commun des religions, des images, de la poésie, des ivresses et de la chétive vie, ce chèvrefeuille tremblant que vous croyez suffire à nous peupler le ciel”. BRETON, André: “Qu’est-ce que le surréalisme?” (1934). A : *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.243-244.

37 BRETON, André: *Le surréalisme et la peinture* (1928). Paris: Gallimard, 1979. p.46.

38 Així en diferents fragments llegim: “S’il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu’elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l’absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s’enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses”. BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A : *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.311. “L’esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance (...) C’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la «vraie vie»; l’enfance au-delà de laquelle l’homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l’enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ses chances reviennent”. Ibidem. p.340.

3.3. El surrealisme i la política

La crítica al marc social, econòmic i intel·lectual que caracteritza els surrealistes, també es reflecteix en els seus vincles amb la política. Els surrealistes buscaren sempre pràctiques culturals i polítiques subversives que evidenciaven el seu rebuig cap a allò establert socialment, moralment i políticament. N'és un exemple el seu rebuig a la burgesia, visible en bona part de les seves produccions. D'aquesta manera, tal com observa Walter Benjamin a *Das Passagen-Werk*, “Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero solo el surrealismo las ha hecho visibles”³⁹.

Walter Benjamin, de fet, en el seu article *El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea* (1929), observa com el surrealisme no es pot considerar un simple moviment artístic, sinó un intent de fer esclatar, mitjançant la poesia, diferents aspectes de la realitat. Les seves obres, que veu com a dinamita, evidencien un sentiment profundament llibertari. Segons Benjamin, els surrealistes recuperen la idea de llibertat que faltava a Europa després de Bakunin. Una càrrega i compromís que no és contrària a la seva màgia i a l'omnipresent llibertat que traspua de les seves obres. Aspectes que, segons Benjamin, li permeten tenir un paper únic en el moviment revolucionari⁴⁰.

El compromís revolucionari dels surrealistes l'observem en els seus vincles amb la política. Els surrealistes, tot i que sempre mantingueren la seva autonomia, simpatitzaren amb diferents moviments com el comunisme, el trotskisme o l'anarquisme. No obstant això, aquests vincles sempre els hem d'entendre des d'una posició crítica i independent, marcada per una actitud llibertària. La llibertat, pels surrealistes, era un dels aspectes més importants. Sense aquesta no era possible l'alliberació de l'esperit, aspecte que tant cercaren.

L'aproximació dels surrealistes al comunisme es produeix durant els primers anys del moviment, tal com s'evidencia, entre altres, en el text *La révolution d'abord et toujours* (1925), en l'entrada d'André Breton al Partit Comunista Francès el 1927 o en el *Segon manifest del surrealisme* (1930). Alhora, mostra del seu vincle amb el comunisme, és la seva participació a A.E.A.R. (*Association des écrivains et artistes révolutionnaires*), associació nascuda amb la voluntat de federar els intel·lectuals en la lluita antifeixista, que apostava pel canvi social i per promoure una cultura revolucionària. Des del grup es convidava a tothom a lluitar contra el terror nazi i contra el Tractat de Versalles (1919).

39 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.49.

40 Vegeu el capítol “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”. A: LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.41-56.

Així ho veiem en escrits com *Protestez!* o a *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français!*, en els quals participaren els surrealistes.

En el text *Protestez!*, publicat en el segon número de la revista *Feuille Rouge* el 1933, es recollien diferents protestes contra les provocacions feixistes a Alemanya, com fou l'incendi del Reichstag de Berlín el 27 de febrer del mateix any. També es feia una crítica a l'imperialisme, vist com l'enemic i contrari a la pau, i als assassinats comesos pels règims de Iugoslàvia, Romania i Polònia. Al llarg del text, alhora, es definia el feixisme com una expressió caduca de la burgesia, el qual era vist com un abandonament de tota idea progressista, com la regressió de la civilització i com un retorn a l'antisemitisme de l'edat mitjana. Enfront d'aquesta realitat, consideraven que era competència del proletariat posar fi a aquesta situació. Així doncs finalitzaven el text proclamant: “*C'est sur le prolétariat seul que repose l'avenir de la civilisation*”⁴¹. Una crítica a l'imperialisme i al capitalisme que continuaren desenvolupant en el text *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français!*, on al mateix temps que es criticaven les guerres i les intervencions de l'Estat francès en aquestes, es culpabilitzava i s'acusava tot el món capitalista de ser còmplice del feixisme alemany.

No obstant això la vinculació amb A.E.A.R., tot i compartir bona part del seu ideari, arribà a la seva fi. Aquest fet passà quan els surrealistes, davant la repercussió que tingué un article de Ferdinand Alquié (1906-1985) publicat en el primer número de *Le surréalisme au service de la révolution* (1933), en el qual criticava obertament la Unió Soviètica, es veieren obligats a abandonar l'associació⁴². Un episodi que és sols una petita mostra de la complexa relació que tenia el surrealisme amb el comunisme, el qual esdevingué cada vegada més monolític, fet que comportà una relació marcada pels conflictes i les desavinences⁴³.

De fet, fou per aquesta disconformitat amb l'estalinisme que el 1935, després dels fets succeïts en el *Congrès International des écrivains pour la défense de la culture*, els surrealistes trencaren definitivament amb el Partit Comunista. El fet que precipità els esdeveniments fou la forta baralla que s'esdevingué entre Breton i un dels membres de la delegació soviètica del congrés, Ilya Ehrenburg

41 “Protestez!”. A: CAHUN, Claude: *Écrits*. Op.cit. p.546.

42 Breton es veié obligat a condemnar l'article davant d'una comissió de control de l'A.E.A.R. Com que s'hi negà, fou exclòs de l'organització i la resta de companys, en excepció de René Crevel, presentaren la seva dimissió.

43 La relació amb el comunisme generà diferents conflictes en el si del moviment surrealista. N'és un exemple la polèmica amb Pierre Naville o l'afer Aragon, els quals s'allunyaren de Breton per entregar-se a l'acció política comunista. Aragon, per exemple, després d'un viatge a la U.R.S.S. el 1932, abandonà el surrealisme i ingressà en el Partit Comunista Francès. Unes tensions que també queden exemplificades en el text *Un cadavre* (1924-1930), pamflets escrits per artistes com Desnos, Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Limbour o Baron com una crítica a Breton.

(1891-1967), fet que comportà que als surrealistes els fos retirada la paraula. El trencament definitiu amb l'estalinisme fou anunciat per Breton a *Du temps que les surréalistes avaient raison* (1935), on respongué a la marginació rebuda en el congrés tot informant de la seva ruptura.

Tot i això, tal com observa Michael Löwy a *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*, el trencament amb l'estalinisme no suposà una ruptura amb el marxisme, aquest continuà inspirant-los. La ruptura sols s'ha d'entendre en relació amb la posició adquirida per Stalin (1878-1953), el qual havia perdut el seu caràcter revolucionari. Una postura que era contraposada a la dels surrealistes, que sempre mantingueren les seves ànsies de revolució.

És en aquest sentit que Löwy parla de “marxisme gòtic” o “marxisme romàntic”, terme que utilitza per diferenciar el marxisme dels surrealistes d'aquell del Comitern. Segons Löwy el caràcter marxista del surrealisme s'ha de veure com un materialisme històric sensible a allò meravellós, influenciat per autors com Rimbaud o Lautréamont⁴⁴. Un marxisme que s'ha d'entendre en la seva particularitat. És a dir, com una temptativa “romàntico-revolucionària” de reencantament del món:

“Forma de pensamiento fascinada por ciertas formas culturales del pasado precapitalista, que rechaza la racionalidad fría y abstracta de la civilización industrial moderna pero que transforma esa nostalgia en fuerza para el combate por la transformación revolucionaria del presente. Todos los marxistas románticos se rebelan contra el desencantamiento capitalista del mundo - resultado lógico y necesario de la cuantificación, mercantilización y cosificación de las relaciones sociales -, pero es en André Breton y el surrealismo donde la tentativa romántico-revolucionaria de reencantamiento del mundo por medio de la imaginación alcanza su expresión más iluminadora”⁴⁵.

Una actitud, doncs, que mantingueren al llarg de la seva vida, tal com veiem en el fet que, tot i allunyar-se del Partit Comunista, continuaren sent políticament actius. En aquest moment, per exemple, s'uniren al *Cercle Communiste Démocratique*⁴⁶, dirigit per Boris Souvarine (1895-1984), compost per exmilitants comunistes i trotskistes. Un entorn en què restabliren el contacte amb Bataille, amb qui havien tingut conflictes anteriorment.

44 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.36.

45 Ibidem. p.37.

46 El *Cercle Communiste Démocratique* era un grup d'oposició comunista fundat per l'exlíder del Partit Comunista Boris Souvarine, el qual fou expulsat el 1924 després de la mort de Lenin (1870-1924) i la seva substitució per Stalin. En aquest grup es desenvolupà una anàlisi marxista radicalment oposada a l'estalinisme. La U.R.S.S. era vista com un Estat no socialista que establia noves divisions de classe. Alhora es denunciaven els crims estalinistes i defensaven aquells socialistes perseguits per Stalin.

També és en aquest moment que entraren a formar part de *Contre-attaque*, grup dirigit per Bataille que comptà, entre altres, amb la presència d'artistes com Claude Cahun, André Breton, Paul Éluard, Dora Maar (1907-1997), Suzanne Malherbe, Benjamin Péret (1899-1959), Yves Tanguy (1900-1955), Jacques Brunius (1906-1967), Pierre Klossowski (1905-2001) o Léo Malet (1909-1996). Participaren així en la publicació del manifest inaugural titulat *Union de lutte des intellectuels révolutionnaires* (1935), on expressaren la voluntat de crear un moviment polític estructurat. En aquest, junt amb certes al·lusions contràries al capitalisme i a les seves institucions polítiques, reclamaven un govern del poble. Atacant la cúpula burgesa que governava el món, volien donar un impuls a la lluita revolucionària. La seva voluntat era superar l'estalinisme i reclamaven una estructura social nova que fes innecessària tota autoritat, ja que per ells la revolució sols tenia sentit si era permanent⁴⁷. Tot i estar influenciats per Hegel, Nietzsche i Freud, volien situar-se més enllà de la teoria i impulsar actuacions pràctiques. El seu desig era eliminar físicament l'autoritat capitalista i les seves institucions, ja que en el cas de no ser així, els homes “*resteraient condamnés à la production désordonnée, à la guerre et à la misère*”. És per aquest motiu, que proclamaven la “*mort à tous les esclaves du capitalisme!*”⁴⁸.

A causa de la diversitat ideològica que conformava el grup, *Contre-attaque* es dissolgué després de sis mesos d'intensa activitat. No obstant això, la seva ruptura no dispersà el nucli agrupat entorn André Breton, que continuà en una mateixa línia. Així ho veiem a *Il n'y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté* (1936) o a *Neutralité? Non-Sens, Crime et Trahison* (1936) on es critica la política de no-intervenció del govern francès i la neutralitat europea davant la Guerra Civil Espanyola.

A aquestes iniciatives les seguí F.I.A.R.I. (*Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant*), creada el 1938 a Mèxic després de l'encontre entre Breton i Trotski. Tal com s'anuncià a *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938)⁴⁹, davant les infàmies produïdes en el context, i com a denúncia de tots els règims autoritaris del moment, la seva voluntat era unir aquells artistes que volguessin fer la revolució mitjançant l'art i la poesia. L'objectiu era mantenir, malgrat els obstacles, un pensament crític i independent que permetés assolir l'alliberació en tots els àmbits.

47 “... C'est encourager les militants à se maintenir dans la pleine disponibilité d'adaptation aux étapes d'une révolution qui sera permanente ou ne sera pas viable, ne sera qu'une forme bientôt ressentie, bientôt reconnue d'oppression - ou qui sera faite par les homes qui tendent à une libération morale complète, à la conscience plus Générale d'une réalité non expurgée à l'usage de peuple et de l'innocence”. “Réunion de Contre-attaque du 9 avril 1936”. A : CAHUN, Claude: *Écrits*. Op.cit. p.564.

48 “Union de lutte des intellectuels révolutionnaires”. A : CAHUN, Claude: *Écrits*. Op.cit. p.549.

49 Vegeu p.454.

Per fer-ho, Breton i Diego Rivera (1886-1957), els firmants del manifest, proposen un art lliure allunyat de tota constricció. Es mostren contraris a l'art estalinista, vist com una expressió mercenària al servei d'un estat que segons ells ja no representa el comunisme. El veritable art, que és aquell que expressa directament les necessitats més íntimes de l'individu, ha de contribuir al desprestigi i a la ruïna dels règims. A més de restablir l'equilibri en el jo, ha d'aspirar a un món millor i a la dignitat humana. L'art, tal com expressen en el manifest, no ha de sotmetre's a cap directriu externa ni tampoc a cap fi pragmàtic. Ha de volar en plena llibertat, ser fruit d'una imaginació que s'exerceixi més enllà de tota coacció.



Fig.1. Fotomuntatge sobre Germaine Berton. *La Révolution surréaliste*. Núm.1, 1924.

És en aquest sentit que sota la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant*, volien unir milers de veus disperses per tot el món que apostaven per un art revolucionari, que defensaven la llibertat de l'expressió artística davant els usurpadors de la revolució. Més enllà de diferències estètiques, polítiques i filosòfiques, l'objectiu

era reagrupar gent diferent que compartissin un mateix objectiu: “*L'indépendance de l'art - pour la révolution; La révolution - pour la libération définitive de l'art*”. Una última temptativa que finalitzà, inevitablement, amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial i l'assassinat de Trotski el 21 d'agost de 1940.

Després d'aquest contacte amb el comunisme i amb el trotskisme, en els últims anys, els surrealistes, s'aproximaren a l'anarquisme, tal com veiem en les seves col·laboracions amb el periòdic *Le Libertaire* (òrgan de la Federació Anarquista) o fins i tot en algun fragment d'*Arcano 17* (1944), en el qual Breton recorda amb emoció una tomba d'un cementiri on es podia llegir la inscripció “Ni dios, ni amo”⁵⁰. Una simpatia cap a l'anarquisme que, no obstant això, ja veiem des dels seus orígens, com es desprèn de la publicació de *La Révolution surréaliste* on es rendeix culte a accions anarquistes com la de Germaine Berton⁵¹.

50 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit.p.38.

51 Així ho veiem en una composició publicada en el primer número de *La Révolution surréaliste* el desembre de 1924.

3.4. La crisi de la subjectivitat clàssica en els surrealistes

La concepció que tenen els surrealistes del subjecte, tal com passa en altres aspectes, és ambivalent. En aquest sentit convé destacar que tot i que el surrealisme és antiidealista, i per tant trenca amb la concepció clàssica del subjecte, d'altra banda és hereu del Romanticisme, el qual té components idealistes. És en aquesta paradoxa, doncs, que hem d'entendre el subjecte surrealista. En aquest sentit, tot i que com veurem concebien un subjecte conformat per l'alteritat i marcat per la força de l'inconscient, també volien recuperar la unitat perduda, aspecte que ens remet, tot i salvant les distàncies, a autors com Hegel.

Quant al caràcter antiidealista dels surrealistes, aquest l'advertim en el seu rebuig a una concepció substancial i idealista de la realitat. Posant en dubte l'existència de les coses en si mateixes, tenien una visió relativista i sensitiva del seu entorn, que era vist com un indret conformat per diferents objectes de plaer. Un lloc en el qual, tal com adverteix Louis Aragon a *Le paysan de Paris* (1926), les realitats absolutes i el mateix subjecte entès com a entitat aviat deixarien d'existir:

*“Es el mundo moderno el que abraza mi forma de ser. Se está gestando una gran crisis, un inmenso desconocimiento empieza a adquirir forma. Lo bello, lo justo, lo verdadero, lo real... éstas y otras tantas palabras se están haciendo añicos en este cabal instante. Sus contrarias, una vez aceptadas, pronto se confunden con ellas mismas. (...) Lo que, como un relámpago, me viene a la cabeza es mi propio ser. Y desaparece”*⁵².

Per entendre la concepció del subjecte que tenien els surrealistes, és important partir de la seva posició respecte a la figura de Déu. Malgrat el seu misticisme, els surrealistes rebutjaven la religió. Influenciats per Nietzsche entenien Déu com una invenció humana, tal com llegim, per exemple, en el tercer número de la revista *Documents* del juny de 1929:

*“Il est certain que l'homme a inventé Dieu, afin que sa misère soit défendue par quelqu'un de plus grand que lui: Dieu est l'antithèse dialectique des imperfections humaines”*⁵³.

Es tracta d'una composició de retrats fotogràfics que mostren la solidaritat amb Germaine Berton (1902-1942), la jove anarquista que el 22 de gener de 1923 entrà a les oficines de l'Action Française (el partit nacionalista d'extrema dreta) i tirotejà Marius Plateau (1886-1923), el cap dels Camelots du Roi. A la composició es pot llegir una cita de Baudelaire: *“La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves”*.

52 ARAGON, Louis: *El aldeano de París*. Traducció de Vanesa García Cazorla. Madrid: Errata Naturae, 2016. p.131.

53 “Chronique” (1929). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.I. Núm.3. Op.cit. p.169-170.

Alhora, tal com es desprèn de diferents afirmacions, Breton volia acabar amb la religió i amb Déu, el qual veia com un ésser venjatiu i agressiu que atemptava contra les il·lusions de l'home, privant-lo de conformar-se a si mateix. Així, tal com diu a *Le surréalisme et la peinture* (1928):

“Parle de Dieu, penser à Dieu, c’est à tous égards donner sa mesure, et quand je dis cela il est certain que cette idée je ne la fais pas mienne, même pour la combattre. J’ai toujours parié contre Dieu et le peu que j’ai l’enjeu (ma vie) j’ai conscience d’avoir pleinement gagné. Tout ce qu’il y a de chancelant, de louche, d’infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi, dans ce seul mot: Dieu. Dieu! Chacun a vu un papillon, une grappe de raisin, une de ces écailles de fer-blanc en forme de rectangle curviligne comme les ressemblent à des hosties retournées, retournées contre elles-mêmes, il a vu aussi des ovales de Braque et des pages comme celles que j’écris qui ne sont damnâtes ni pour lui ni pour moi, on peut être sûr. Quelqu’un se proposait dernièrement de décrire Dieu «comme un arbre» et moi une fois de plus je voyais la chenille et je ne voyais pas l’arbre. Je passais sans m’en apercevoir entre les racines de l’arbre, comme sur une route des environs de Ceylan. Du reste on ne décrit pas un arbre, on ne décrit pas l’informe. On décrit un porc et c’est tout. Dieu, qu’on ne décrit pas, est un porc”⁵⁴.

No obstant això, Breton era conscient de la necessitat espiritual de l'home. En aquest sentit allò que rebutjaven els surrealistes eren els dogmes, però no l'aspiració mística de l'individu. Aquesta idea l'observem en la novel·la de Louis Aragon *Le paysan de Paris* (1926), en diferents fragments de la qual apareix la idea de Déu. Aragon pensa que la concepció divina de l'univers en la qual ha cregut l'individu durant tant temps és quelcom vulgar, una mostra més de la mandra de l'esperit humà. Considera que les religions han estat derrotades i de les seves cendres ha emergit un món amb obsessions completament noves. No obstant això, malgrat que els homes ja no adoren els Déus en les altures, hi ha altres indrets on les persones es consagren i experimenten el despertar d'una profunda religiositat. D'aquesta manera, Aragon, tal com Breton, creu en la mort de Déu però no en la desaparició de la necessitat mística de l'ésser humà, la qual es manté intacta.

En aquest sentit Aragon parla d'una metafísica dels indrets, similar a la que trobem en els somnis. La necessitat humana de tenir una creença o un misticisme, sigui en relació amb una divinitat o a partir d'una mitologia, l'adverteix en l'encantament que experimenta com a *flâneur*. Així passa en el seu passeig nocturn pel parc de Buttes-Chaumont o també en la necessitat que sorgeix davant de formes concretes, com poden ser les figures de cera dels aparadors o les estàtues, vistes com a ídols sense Déu

54 BRETON, André: *Le surréalisme et la peinture* (1928). Op.cit. p.10.

ni llei, vagabunds de la metafísica que desperten la set de misticisme en el transeünt. En aquest sentit l'autor considera que els simulacres són imatges de la presentització d'allò diví en l'espai:

“... los simulacros de los tiempos modernos extraen incluso de lo anodino de este atavío una fuerza mágica desconocida en Éfeso o en Angkor. Y todo esto es tan cierto que religiones secretas acaban estableciéndose en honor de nuevos ídolos”⁵⁵.

Nines de cera, estàtues o maniquins esdevenen així ídols moderns que exciten l'ombra estranya dels cossos i produeixen, segons Aragon, la fusió entre l'inanimat i el més subtil de la vida humana. És en aquest moment que el jo, en alliberar-se de la idea i retrobar-se en si mateix, experimenta la metafísica. Aragon cerca així una nova mitologia a la qual es pugui accedir sense necessitat de la lògica. Una metafísica que, segons l'autor, sols s'experimenta quan no és buscada ni mitjançada.

Alhora els surrealistes, de la mateixa manera que pensaven que Déu no existia, consideraven que el vell subjecte cartesià havia desaparegut. Els surrealistes, per tant, eren conscients d'un aïllament del subjecte i de la pèrdua de realitat en el jo. En aquest sentit Aragon veia el subjecte com una duplicació fantasmagòrica d'un jo que ja no era amo de la seva pròpia casa ni centre del coneixement. Tal com llegim a *Le paysan de Paris*, l'home ja no era vist com quelcom essencial, sinó accidental, un ésser continuat que escapava dels seus propis límits.

El jo, segons surrealistes, se situava en una temporalitat fragmentària. La mateixa naturalesa del subjecte, de fet, era fragmentària. Per la importància que tenia l'inconscient pels surrealistes, s'alterava la noció del jo com a lloc de veritat. Els surrealistes concebien un subjecte fragmentat en diferents realitats irreconciliables que ja no era amo del coneixement. Es tractava d'un jo que es configurava en gran part fora de si mateix. Influenciats per Sigmund Freud, el subjecte, pels surrealistes, deixà de ser un santuari i esdevingué el resultat de diferents tensions. El jo era presentat així en un procés de configuració constant en el qual l'alteritat jugava un paper fonamental.

Davant d'un subjecte no unitari, escindit en múltiples parts, els surrealistes revaloraren el somni i la imaginació davant d'allò racional. El món oníric, pels surrealistes, suposava un retorn profund de l'ànima a si mateixa, un indret on observar el doble tenebrós a la cara, és a dir, l'inconscient. El somni,

55 ARAGON, Louis: *El aldeano de Paris*. Op.cit. p.184.

per tant, permetia trobar el que els surrealistes consideraven la part més important de l'individu. Per aquest motiu, tal com adverteix Walter Benjamin, sols els semblava digne viure “*allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa*”⁵⁶.

Alhora consideraven que la vigília es conformava per moments de realitat en què l'home somniava, mentre que el somni era un retorn a l'estat irreal on la imaginació actuava. Pels surrealistes, el subjecte era alhora somni i vigília, dues parts aparentment diferenciades que conformaven una realitat que se'ls presentava com a fragmentària. Així ho advertien tenint en compte l'estructura del somni la qual, a causa de la memòria del subjecte, es perdia quan interferia la raó. És per aquest motiu que els surrealistes consideraven que els somnis no tenien continuïtat una vegada desperts. Tot i això, a vegades, fragments de somni irrompien en l'individu aprofitant una part que no estava subjecta a la consciència. Un retorn que suposava un despertar dels seus desigs més ocults.

Pel fet de ser un gran desconegut i per tot el que implicava el somni, pels surrealistes, es convertí en un dels principals objectes d'estudi. La importància del somni ja s'expressa en el *Primer manifest del surrealisme* (1924) en el qual Breton, davant l'horitzó cultural estèril, anuncia la seva fe en el somni. El mateix passa a *Les vases communicants* (1932), obra construïda prenent el somni com a fil conductor. De fet és a *Les vases communicants*, escrit que revela moltes de les claus del surrealisme, que es dedica un extens apartat a explicar les vicissituds a les quals ha estat condemnat el somni des de l'antiguitat fins als seus dies, breu recorregut que evidencia la manca d'estudis rigorosos sobre el tema. Una indiferència prolongada que segons Breton respon al temor de molts autors a enfrontar-se a una part tan desconeguda i desorganitzada, buit que finalitza amb la publicació de *La interpretació dels somnis* (1899) de Sigmund Freud.

Breton, a partir dels pocs estudis realitzats sobre els somnis, adverteix diferents problemes, com és el fet que cap dels autors s'ha preguntat mai la funció del temps, de l'espai o del principi de causalitat en els somnis, aspecte que ell considera fonamental. Alhora, adverteix com molts autors no han sabut diferenciar l'activitat onírica de l'estat de vigília, o han considerat l'experiència viscuda en el somni com una degradació de la vida “real”, aspecte que segons l'autor és clarament qüestionable. En aquest sentit Breton pensa que els moments en què l'ésser humà dorm no poden ser considerats instants inferiors als experimentats durant la vigília. Segons Breton, el fet de despertar i tenir la falsa

56 BENJAMIN, Walter: “El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea”. Op.cit. p.314.

impressió de reprendre quelcom important, forma part de la visió errònia de l'ésser humà segons la qual el somni és un simple parèntesi.

Tot i aquestes consideracions, *Les vases communicants* és una obra en què evidenciem la voluntat d'André Breton de superar la fragmentarietat de l'individu i de situar-se més enllà d'un subjecte conformat per diferents realitats irreconciliables. Els vasos comunicants, de fet, són aquells que restableixen la unitat entre el món de la vigília i el del somni. Així doncs el que vol mostrar Breton al llarg de l'obra és la idea que el món "real" i el del somni sols en són un. Així diu:

*"... je pensé, admis que le monde réel et le monde du rêve ne font qu'un, autrement dit que le second ne fait, pour se constituer, que puiser dans le «torrent du donné»"*⁵⁷.

Breton, a la recerca d'aquesta harmonia i unitat, adverteix com tant en el món real com en el del somni apareixen processos similars, com és la condensació, els desplaçaments, les substitucions o els retocs. Això s'evidencia principalment en aquells somnis en què s'experimenten sensacions molt similars a les viscudes en la vigília, els quals, davant l'extraordinària impressió de realitat que transmeten, generen una gran confusió. És per aquest motiu, que segons Breton, hi ha vegades en què és molt difícil discernir en quin dels dos mons ens movem. Així citant a Pascal diu:

*"Personne n'a d'assurance hors la foi s'il veille ou s'il dort; vu que durant le sommeil on ne croit moins fermement veiller qu'en veillant effectivement... De sorte que la moitié de la vie se passant en sommeil par notre propre aveu... qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir?"*⁵⁸.

Junt amb el fet que el món del somni i el de la vigília gaudeixen d'una temporalitat i d'uns processos similars, Breton adverteix com són dos mons igual d'inquietants i desconeguts per l'individu⁵⁹. Tot i això, l'autor situa el somni en un indret privilegiat en el qual la idea d'unitat que ell cerca en el conjunt de l'existència es fa evident. Segons Breton el somni és un món en què s'adverteix el sentit total que té la continuïtat entre el passat, el present i el futur. El somni, per diferents aspectes, és presentat com un terreny de l'experiència que guareix l'individu del debilitament constant experimentat en la vigília:

57 BRETON, André: "Les vases communicants" (1932). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.142.

58 Ibidem. p.179.

59 Citant Freud diu: "*la nature intime de l'inconscient (essentielle réalité du psychique) nous est aussi inconnue que la réalité du monde extérieur*". Ibidem. p.109.

“Puisque l’activité pratique de veille entraîne chez l’homme un affaiblissement constant de la substance vitale qui ne trouve à se compenser partiellement que dans le sommeil, l’activité de réparation qui est la fonction de celui-ci ne mériterait-elle pas mieux que cette disgrâce faisant de presque tout homme un dormeur honteux?”⁶⁰.

En aquest sentit Breton vol prioritzar les forces constitutives del somni allunyant-les de l’estat de vigília. Vol retenir a la vida desperta allò que, procedent del món del somni, mereix ser retingut. I és que el somni, tal com s’adverteix al llarg del relat, sobrepassa la realitat i restitueix en el món de la vigília la presència d’éssers absents estimats. En definitiva, allò que cerca Breton, és la unió en el jo, establir uns vasos que comuniquin els diferents mons que el conformen. Per aquest motiu, vol que el surrealisme sigui recordat com aquell que establí un fil conductor entre el món del somni i el de la vigília⁶¹. Una unió que, segons Breton, ha de venir en mans del poeta, el qual ha de superar el divorci entre l’acció i el somni, ha de vèncer l’oposició completament formal entre ambdós termes. El poeta, per Breton, ha de ser aquell que suprimeixi una aparent desproporció que és tan sols fruit d’una idea imperfecte i infantil que tenim de la naturalesa, de l’exterioritat del temps i de l’espai:

“C’est des poètes, malgré tout, dans la suite des siècles, qu’il est possible de recevoir et permis d’attendre les impulsions susceptibles de replacer l’homme au cœur de l’univers, de l’abstraire une seconde de son aventure dissolvante, de lui rappeler qu’il est pour toute douleur et toute joie extérieures à lui un lieu indéfiniment perfectible de résolution et d’écho”⁶².

Així doncs els surrealistes, com veiem, tot i ser educats en una tradició filosòfica cartesiana i positivista⁶³, s’allunyaren del subjecte proposat per Descartes i projectaren un subjecte plantejat a partir d’un monisme dialèctic. Tal com llegim en *Els vasos comunicants*, cercaven un nou home conformat per un teixit capil·lar en el qual tingués lloc un intercanvi entre el pensament del somni i el de la vigília. Circulació que requeria una interpretació continuada de les activitats desenvolupades en

60 Ibidem. p.205.

61 *“Le surréalisme, tel qu’à plusieurs nous l’aurons conçu durant des années, n’aura dû d’être considéré comme existant qu’à la non-spécialisation a priori de son effort. Je souhaite qu’il passe pour n’avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l’amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc”.* Ibidem. p.164. Aquesta idea la llegim en diferents escrits de Breton com *Qu’est-ce que le surréalisme* (1934): *“Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire. C’est à sa conquête que je vais, certain de n’y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d’une telle possession”.* BRETON, André: *“Qu’est-ce que le surréalisme?”*(1934) A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.243.

62 BRETON, André: *“Les vases communicants”* (1932). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.208.

63 Vegeu p.171-174.

ambdós mons⁶⁴. Una capil·laritat entre món interior i món exterior que, segons Breton, és la que treu sentit a la vella diferenciació entre idealisme i materialisme en sentit doctrinari.

En aquest sentit Breton i Aragon volien trobar un punt de l'esperit que fos un mediador de diferents pols oposats, on la realitat i el desig es fonguessin. En aquest punt el real i l'irreal, el cos i l'esperit o la realitat i el desig, hi havien de ser presents per igual. D'aquesta manera, anant més enllà d'allò racional i positivista de la tradició filosòfica occidental, els surrealistes volien aconseguir un nou subjecte conformat per l'oposició dialèctica inherent a la realitat. Un subjecte en què totes les oposicions de l'existència i sobre les quals es fonamentava la cultura occidental fossin igual de vàlides i reals.

Així doncs l'objectiu final dels surrealistes era superar la fragmentarietat de l'individu i trobar en ell una unitat. La bellesa, pels surrealistes, es trobava en la reconciliació de l'home en si mateix. Breton, més enllà del dualisme cartesià, buscava una síntesi. Superant la distinció clàssica entre forma i contingut, entre raó i sentiments, somniava amb un ésser unificat. Recuperant la unitat de l'home, que estava dissociada, Breton volia restaurar la consciència total, la puresa original. En l'individu, doncs, s'havia d'esdevenir la conjunció entre el real i l'imaginari. Breton, tal com afirma Ferdinand Alquié a *Philosophie du surréalisme*, volia “*découvrir l'unité fondamentale de l'homme, qui est leur commune source, et la terre natale de leur opposition*”⁶⁵.

L'oposició dialèctica com un element constitutiu de la realitat l'advertí André Breton en el *Segon manifest del surrealisme*, en el qual, com hem vist, afirma voler superar les contradiccions que limitaven qualsevol inquietud humana. En aquest sentit la voluntat de Breton era que aspectes contradictoris com el de vida i mort, real i imaginari, passat i futur o alt i baix, deixessin de ser considerats a partir de la seva contradictorietat i s'unissin en igualtat en un punt mediador. La voluntat de reconciliar diferents pols fins al moment considerats extrems, també la veiem en un fragment de *Qu'est-ce que le surréalisme* (1934) d'André Breton:

“*À la limite, et cela depuis des années, exactement depuis qu'a pris fin ce qu'on pourrait appeler l'époque purement intuitive du surréalisme (1919-1925), à la limite, dis-je, nous avons tendu à donner*

64 La idea d'un teixit capil·lar també apareix en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) a l'entrada “Capillaire”: “*En examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, il est possible de mettre à jour un tissu capillaire dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. Le rôle de ce tissu est d'assurer l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur; échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil*”. BRETON, André: “*Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.797.

65 ALQUIÉ, Ferdinand: *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955. p.49.

la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir commun. Cette unification finale est le but suprême de l'activité surréaliste: la réalité intérieure et la réalité extérieure étant, dans la société actuelle, en contradiction - nous voyons dans une telle contradiction la cause même du malheur de l'homme mais nous y voyons aussi la source de son mouvement - nous nous sommes assigné pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence, de refuser en nous la prééminence à l'une sur l'autre, d'agir sur l'une et sur l'autre non à la fois car cela supposerait qu'elles sont moins éloignées (et je crois que ceux qui prétendent agir simultanément sur elles ou bien nous trompent ou bien sont l'objet d'une inquiétante illusion), d'agir sur ces deux réalités non à la fois mais tour à tour, d'une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de leur interpénétration réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre"⁶⁶.

Una unió de contraris, però, que tal com observa Löwy a *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*, no s'ha de considerar com una simple síntesi, sinó com una operació de la qual la dialèctica hegeliana designa com a *Aufhebung*, és a dir, la negació/conservació de contraris i la seva incorporació a un nivell superior. De fet, tal com digué el mateix Breton en el *Segon manifest del surrealisme*, la dialèctica hegeliana s'ubica en el cor de la filosofia del surrealisme⁶⁷.

Els surrealistes, amb aquesta voluntat, volien aconseguir un canvi intern i profund en la consciència, que al seu temps havia de permetre aconseguir la vida autèntica, el model de la qual era el món de la infància, el mite o la meravella. Tot i això, en el moment que els surrealistes manifesten la voluntat de trobar la vida autèntica i veritable, ens trobem amb un dels aspectes més subversius i paradoxals del surrealisme. I és que la seva condemna a la metafísica i a tot allò transcendent entra en contradicció amb la seva voluntat d'assolir aspectes metafísics i idealistes com el de *veritat*, *essència* o *absolut*, molt presents en els surrealistes. Breton, per exemple, en el *Primer manifest del surrealisme* definia la surrealitat com "*une sorte de réalité absolue*". Així doncs, tot i condemnar l'idealisme⁶⁸, sembla

66 BRETON, Andre: "Qu'est-ce que le surréalisme?"(1934) A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Paris: Gallimard, 1988-1992. p.231.

67 LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana*. Op.cit. p.13.

68 La condemna a l'idealisme la trobem en el *Second manifeste du surréalisme* (1930): "*Or, je ne crains pas de dire qu'avant le surréalisme, rien de systématique n'avait été fait dans ce sens, et qu'au point où nous l'avons trouvée, pour nous aussi, sous sa forme hégélienne la méthode dialectique était inapplicable. Il y allait, pour nous aussi, de la nécessité d'en finir avec l'idéalisme proprement dit, la création du mot « surréalisme » seule nous en serait garante, et, pour reprendre l'exemple d'Engels, de la nécessité de ne pas nous en tenir au développement enfantin : « La rose est une rose. La rose n'est pas une rose. Et pourtant la rose est une rose » mais, qu'on me passe cette parenthèse, d'entraîner « la rose » dans un mouvement profitable de contradictions moins bénignes où elle soit successivement celle qui vient du jardin, celle impossible à distraire du « bouquet optique », celle qui peut changer totalement de propriétés en passant dans l'écriture automatique, celle qui n'a plus que ce que le peintre a bien voulu qu'elle*

que participà inevitablement d'aquest. Tal com diu Ferdinand Alquié “*Breton apparaît, malgré lui, comme un messenger de la transcendance. Il s'inspire de Engels, mais il retrouve Platon*”⁶⁹.

La contradictorietat entre la postura antiidealista i antimetafísica del surrealisme, i la recerca que desenvoluparen amb l'objectiu de trobar la vida autèntica i una realitat veritable, també és advertida per Luis Puelles a *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*⁷⁰. És en aquest sentit que Puelles, davant la creença dels surrealistes en realitats essencials pròximes a l'idealisme (com és el concepte de veritat, la creença en allò invisible o en la idea d'una realitat autèntica ocultada pels falsejaments de l'existència), parla d'una *metafísica postidealista*.

3.5. Una aproximació a la filosofia del surrealisme

D'aquesta manera la ideologia del surrealisme, com veiem, parteix d'una important base filosòfica. Influenciats per autors com Marx, Freud, Nietzsche o Hegel els surrealistes, que s'autoconsideraven filòsofs, redefiniren les relacions entre l'home i el món que s'havien anat plantejant en la tradició filosòfica occidental. En aquest sentit Walter Benjamin veia el surrealisme com un intent de superar una crisi intel·lectual i filosòfica, la crisi del positivisme i del racionalisme.

Breton i els surrealistes francesos foren educats en el classicisme del racionalisme cartesià, basat en el dualisme entre matèria (*res extensa*) i esperit (*res cogitans*). Aquesta concepció tingué conseqüències en la seva visió de la relació entre l'home i el món i de l'home en si mateix. En aquest sentit Breton, educat en la tradició racionalista, s'allunyà de les tesis plantejades per Plató i l'idealisme i se situà en contra de la simplificació que ell veia en la lògica i la raó. El coneixement de Descartes, però, tal com

*grade de la rose dans un tableau surréaliste, et enfin celle, toute différente d'elle-même, qui retourne au jardin. Il y a loin, de là, à une vue idéaliste quelconque et nous ne nous en défendrons même pas si nous pouvions cesse d'être en butte aux attaques du matérialisme primaire, attaque qui émanent à la fois de ceux qui, par bas conservatisme, n'ont aucun désir de tirer au clair les relations de la pensée et de la matière et de ceux qui, par un sectarisme révolutionnaire mal compris, confondent, au mépris de ce qui leur est demandé, ce matérialisme avec celui qu'Engels en distingue essentiellement et qu'il définit avant toute comme une intuition du monde appelée à s'éprouver et à se réaliser : Au cours du développement de la philosophie, l'idéalisme devint intenable et fut nié par le matérialisme moderne. Ce dernier, qui est la négation de la négation, n'est pas la simple restauration de l'ancien matérialisme : aux fondements durables de celui-ci il ajoute toute la pensée de la philosophie et des sciences de la nature au cours d'une évolution de deux mille ans, et le produit de cette longue histoire elle-même”. BRETON, André: “Second manifeste du surréalisme” (1930). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.793-794.*

69 ALQUIÉ, Ferdinand. Op.cit. p.212.

70 PUELLES ROMERO, Luis: *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.

llegim a la tesi doctoral de Jorge Pulla *Filosofia y fotografía del surrealismo. La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental*⁷¹, li serví per fer un gir als arguments del racionalisme:

*“En el Descartes metódico y en el cientificismo del XIX buscaron en parte los elementos que les permitieran dar la vuelta al racionalismo. Los surrealistas produjeron un cálculo casi cartesiano de lo irracional al buscar metódicamente lo espontáneo y, sin duda, la importancia epistemológica que Descartes da al sujeto influyó en el papel que el surrealismo le confirió como vía de acceso al conocimiento”*⁷².

La crítica al racionalisme l’observem, per exemple, en el *Primer manifest del surrealisme*, on Breton advertia com vivien sota l’imperi de la lògica, en una societat basada en la utilitat immediata. En aquesta, tal com observa, l’experiència personal s’havia vist sotmesa a certes limitacions, havia quedat confinada en una gàbia:

*“Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l’esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n’est pas conforme à l’usage”*⁷³.

L’home per Breton, tot i ser essencialment irracional, s’havia vist limitat per la raó. Tal com llegim a *Nadja*, el racionalisme havia empresonat l’home fent-lo passar *“entre les barreaux ainsi écartés de la logique, c’est-à-dire de la plus haïssable des prisons”*⁷⁴. Per aquest motiu, el que en un primer moment era un rebuig al realisme s’acabà convertint en un atac filosòfic a la raó. Els surrealistes es negaven a acceptar un univers amb una estructura racional, un món intel·ligible per la raó, que era vista com l’expressió d’una realitat velada, part més profunda que Nietzsche anomenava voluntat i Breton desig. Aquesta realitat velada, de la qual la raó sols n’era una de les seves modalitats, constituïa, pels surrealistes, l’ésser més profund i era inaccessible a la intel·ligència. Allò que volia Breton era escapar de la tirania de les lleis del món sensible i trobar la llibertat total de l’home.

71 PULLA GONZÁLEZ, Jorge: *Filosofia y fotografía del surrealismo. La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental*. (Tesi doctoral). Universitat d’Alacant, 2016. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59420>

72 Ibidem. p.53.

73 BRETON, André: BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.316.

74 BRETON, André: “Nadja” (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.741.

De fet, la visió que tenen els surrealistes sobre la irracionalitat de l'ésser i la tradició filosòfica occidental, el seu atac a la raó i a la baixesa del pensament, evidencia una clara influència nietzscheana. Ho veiem, per exemple, en textos com “Lettre aux recteurs universités européens” (1925)⁷⁵ o “Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous” (1925)⁷⁶ on critiquen diferents institucions de la civilització occidental, com és la universitat o el psiquiàtric.

Alhora, el surrealisme estigué influenciat per la dialèctica hegeliana⁷⁷, tal com mostra la reconciliació que cercaven en l'individu, la qual hem de relacionar directament amb Hegel. Tal com veiem en el subjecte ideal dels surrealistes, Breton admirava la resolució dialèctica hegeliana, la solució de la qual era la síntesi, la unió en un punt espiritual. En aquest sentit el subjecte com a totalitat o síntesi, utopia que cercaren els surrealistes davant un subjecte escindit, el podem entendre a partir del jo immanent hegelianà.

Així doncs, tot i salvant les distàncies, els surrealistes s'inspiraren en la concepció hegeliana del subjecte, el qual reduí el jo transcendent que requeria una divinitat a un jo immanent basat en la raó humana. Hegel, que a diferència dels surrealistes confiava il·limitadament en les idees innates de la raó, considerava que l'individu podia conèixer amb profunditat allò que hi havia fora de si. En aquest sentit el subjecte, superant les diferents fases d'estranyament i el dualisme, podia adquirir una absoluta unitat monàdica. El resultat de l'activitat de l'esperit, el qual mitjançant la dialèctica superava els contraris, era la unitat que es trobava en ell mateix, en la raó. Segons Hegel, prescindint d'una divinitat autònoma, considerava que tot residia en el pensament i quedava inscrit en el jo, en la subjectivitat. És en aquest punt que veiem el vincle entre el jo hegelianà i el subjecte que cercaven els surrealistes el qual, tot i que allunyat de la raó, havia de suposar una síntesi en si mateix. D'aquesta manera és en la culminació del procés immanentista hegelianà i en la superació del dualisme cartesià i kantianà de la dialèctica hegeliana (base del seu sistema d'oposicions), que trobem el punt d'encontre amb els surrealistes, els quals també volgueren superar aquesta dualitat. Tot i això, els surrealistes, a diferència de Hegel, rebutjaven la totalitat substancial i la identitat atemporal i compacta. El que realment els fascinà de Hegel fou la negació de tot allò transcendent i la superioritat amb què havia concebut el concret per sobre l'abstracte.

75 “Lettre aux recteurs universités européens”. A: *La Révolution surréaliste*. Paris: Jean Michael Place, 1975. Núm.3, 1925. ISSN: 0398-3501.

76 “Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous”. A: *La Révolution surréaliste*. Ibidem.

77 Jorge Pulla a la seva tesi *Filosofia y fotografía del surrealismo. La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental* atribueix aquesta influència hegeliana al fet que Breton degué llegir amb atenció Hegel el 1912. Creu que Breton coneixia profundament a Hegel. Aragon, en canvi, el pogué conèixer d'una manera més superficial a través d'un text de Maurice Barrès en què plantejava el socialisme de Pierre-Joseph Proudhon com una superació de Marx i Bakunin. PULLA GONZÁLEZ, Jorge: *Filosofia y fotografía del surrealismo*. Op.cit. p.59. Tot i això per aquesta relació, sobretot per a Bataille, convé destacar la influència d'Alexandre Kojève (1902-1968).

De la mateixa manera que el coneixement que tenien els surrealistes de Descartes l'hem d'atribuir a l'educació imperant en aquell moment a França, l'aproximació a Hegel l'hem d'entendre a partir del seu posicionament en contra de l'educació de la Tercera República i del positivisme. Segons Ferdinand Alquié⁷⁸ la fascinació del jove Breton cap a Hegel fou una reacció al sarcasme antihegelià del seu professor de filosofia, el positivista André Cresson (1869-1950). D'aquesta manera la recuperació de Hegel, totalment proscrit en l'educació francesa del moment, esdevingué una manera d'atacar el sistema educatiu i d'allunyar-se'n. Una actitud de rebuig que de nou evidencia l'esperit romàntic que caracteritzà el moviment.

78 ALQUIÉ, Ferdinand. Op.cit.

4. LA RELACIÓ ENTRE EL MANIQUÍ I L'ARTISTA

De tots els objectes surrealistes, un dels més inquietants, i entorn del qual es desenvolupa la present investigació, és la figura del maniquí. Es tracta d'un objecte que trobem des d'antic i que d'una manera o altra ha estat vinculat amb el món de l'art. Així doncs, ja sigui com a model per l'artista o com un element més del decorat de les modernes capitals europees, el maniquí adquireix un rol destacat.

És per aquest motiu que, abans d'endinsar-nos en l'estudi de la figura del maniquí en el surrealisme, s'ha volgut traçar un breu recorregut que ens ajudarà a entendre i contextualitzar la fascinació que sentiren els surrealistes per aquesta figura. Des dels seus precedents a figures coetànies, transitarem així per diferents maniquins que evidencien el vincle entre l'ésser artificial i l'artista. Un viatge que, alhora, ens transporta al París dels surrealistes.



Fig.1. Robert Doisneau: Pierre Imans treballant al seu taller, 1945.

4.1. Del maniquí de taller al maniquí d'aparador

La relació entre el maniquí i l'artista, malgrat que els maniquins són uns objectes efímers, la trobem documentada des de finals de l'edat mitjana. Així sabem que a l'Europa al segle XV era habitual que

en els estudis dels artistes hi hagués un maniquí articulad. Aquesta informació ens l'aporta Giorgio Vasari (1511-1574) a *Vite de'più eccellenti pittori scultori et architettori* (1568), on també menciona els primers testimonis de la relació entre l'ésser artificial i l'artista.

És a partir del Renaixement que trobem documents que certifiquen l'existència de maniquins en els tallers d'artista. Segons Vasari va ser Fra Bartolomeo (1472-1517) qui inventà el maniquí de mida natural¹. Malgrat que d'aquests primers vestigis no en resti pràcticament cap testimoni material, si que conservem documentació com són tractats, manuals i correspondències, on els maniquins queden ben documentats. És així com, entre el segle XVI i XVII, coneixem l'existència de les *Gliederpuppen*,



Fig.2.
Gliederpuppe,
s.XVIII.

nines articulades amb la voluntat d'assimilarse a la figura humana, fabricades principalment a Alemanya i Àustria. La perfecció d'aquestes nines era tal que fins i tot alguns autors s'han qüestionat si, més enllà d'habitar tallers d'artistes, també podien formar part de les *Wunderkammern*². Alhora, pel detallisme en l'execució dels genitals i per la seva tactilitat, no es descarta alguna funció eròtica. Dos aspectes, l'atracció i el desig sexual, que sempre han estat vinculats a aquest tipus de creacions.

Alhora, tal com deduïm llegint el capítol dedicat als maniquins del *Traité complet de la peinture* (1829) de M. Paillot de Montabert, la major part d'artistes entre el segle XVIII i XIX tenien un maniquí en el seu taller. Així les “grandes

1 “Aveva opinione fra' Bartolomeo quando lavorava tenere le cose vive innanzi, e per poter ritrar panni et arme et altre simil cose fece fare un modello di legno grande quanto il vivo che si snodava nelle congiunture, e quello vestiva con panni naturali dove egli fece di bellissime cose, potendo egli a beneplacito suo tenerle ferme fino che egli avesse condotto l'opera sua a perfezzione, il quale modello, così intarlato e guasto come è, è apresso di noi per memoria sua”. VASARI, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

2 Ho llegim en el catàleg de Jane Munro *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* (MUNRO, Jane: *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris: Paris-Musées, 2015); i a la tesi doctoral de Pablo García Calvente *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte* (GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. (Tesi doctoral). Universidad de Granada, 2015. Disponible a: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41748>).

*poupées mouvantes*³, tal com les anomena, es convertiren en la companya ideal per tot artista. No obstant això, la voluntat d'aconseguir capturar una representació de la figura humana el més real possible, va fer que alguns artistes es comencessin a plantejar si una creació inerta i artificial era prou vàlida. És així com models vius començaren a entrar als tallers i a convida amb els maniquins. D'aquesta manera, a finals del segle XIX, els maniquins cada vegada tingueren menys pes en els tallers d'artista i foren substituïts per models de carn i os. N'és una evidència la fundació, el 1887, de l'*Agence des modèles vivants*, empresa que oferia models vivents de diferents edats, orígens i especificitats anatòmiques⁴. Així doncs la dona, tal com un maniquí, era tractada com una mercaderia més, perpetuant-se l'ambivalència entre el model real i l'artificial.

El maniquí d'artista, de fet, en el moment en què començà a habitar els aparadors de les botigues de les grans ciutats, també quedà relegat en l'àmbit comercial. Pel seu caràcter inquietant, ombrívol i perturbador, a més d'esdevenir un fetitxe comercial, es convertí en una gran atracció urbana. Continuà així la relació entre el maniquí i l'artista, tal com mostra la fascinació que sentiren alguns artistes cap a aquestes figures.

4.2. París. De la capital de la moda a la ciutat dels transeünts, autòmats i maniquins

Entre les ciutats que acolliren aquests nous inquilins, París fou una de les més destacades, esdevenint, a finals del segle XIX, la capital del maniquí. Abans d'endinsar-nos en els carrerons i en les grans avingudes habitades per aquestes figures, és important destacar el paper que tingué la capital francesa al llarg de la història com a centre creador de maniquins. Des del segle XIV, París havia estat un nucli important pel que fa a la fabricació d'objectes substitutius de l'ésser humà (maniquins de costura, de vitrina, nines i nines sexuals). Éssers, sovint andrògins, que eren enviats arreu de França, Itàlia i Holanda, centres de moda europeus més importants del moment. D'aquesta manera París, ja al segle XIV, era la ciutat de la moda. Tal com llegim en un document de 1396 de Robert de Varennes reproduït en el catàleg *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*⁵, des de París, per exemple, es creaven "*poupées et leur garde-robe destinées à la reine d'Angleterre*"⁶.

3 PAILLOT DE MONTABERT, M.: *Traité complet de la peinture*. Paris: J.F.Delion, 1829-51. p.637. Extret de: MUNRO, Jane: *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Op.cit. p.36.

4 L'aparició de models vius a l'alta costura a partir de 1870, va coincidir amb les primeres desfilades de moda, les quals tingueren lloc entorn el 1900.

5 MUNRO, Jane. Op.cit. p.38.

6 *Ibidem*. p.38.



Fig.3. Taller de pintura i maquillatge
Pierre Imans, 1920.

La importància de França en relació amb la fabricació de maniquins també l'advertim a l'obra *Le Mannequin* (El maniquí, 1900) de Léon Riotor (1865-1946), treball que parla de la indústria parisenca. Tal com explica Octave Uzanne (1851-1931) en el prefaci, París fou el bressol del maniquí de bust. Per aquest motiu, tan sols en aquesta ciutat, ja observem tot de models de maniquins d'allò més enginyosos:

“Dans l'étude de l'heure présente, à lie regarder que la France seule, l'industrie parisienne uniquement, que d'ingénieux mannequins nous sont révélés: mannequins de confections, d'atelier, de musée; mannequins de galeries de cire, d'enseignes, de théâtre, poupées phénoménales et innocents jouets d'enfants, cartonnages de cirque, figures anatomiques et combien d'autres représentants de notre vie active dont les vitrines des grandes villes s'emplissent confusément!”

París, a causa de la gran demanda, des del segle XVIII s'havia convertit en la més gran creadora de maniquins. Aquest augment de la producció anà acompanyat de l'evolució de les figures⁸, les quals, gràcies a les innovacions tècniques, cada vegada gaudien de més realisme. El primer maniquí modern, de fet, fou fabricat a França per Alexis Lavigne (1812-1884), sastre de l'emperadriu Eugènia de Montijo (1826-1920). El bust, presentat a l'*Exposition Nationale des Produits de l'Industrie Agricole et Manufacturière* el 1849, volia ser una còpia de l'ésser humà. El seu realisme era fruit d'una tècnica

7 RIOTOR, Léon: *Le Mannequin*. Paris: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1900.

8 Léon Riotor, en el capítol “Une industrie parisienne” del llibre *Le Mannequin* (1900), fa un breu repàs sobre l'evolució del maniquí de moda parisenc des del segle XVIII al XIX. Centrant-se en el segle XIX, adverteix l'evolució que experimenta aquesta figura des del maniquí de filferro de Boiché (1835), passant pels maniquins de vímet de Lagrange (1858) i Oualle (1860), als maniquins de cartó de Fessart (1862) i Pelletier (1864). Aquests evolucionaren fins al maniquí de vímet encoixinat de Maison Piau (1866) i als maniquins moderns de Lavigne i de Stockman.

concreta que consistia a cobrir la model viva amb una cera artificial realitzada a base de guix i estearina la qual, en assecar-se, reproduïa exactament la morfologia del client. S’aconseguia així un maniquí fidel a l’anatomia humana que permetia reproduir, a partir de motlles, les diferents parts del cos. La frontera entre el real i l’artificial quedava d’aquesta manera atenuada: mentre que el maniquí havia de simular l’èsser viu, aquest últim s’havia de desprendre de la seva personalitat i adquirir un caràcter inanimat.



Fig.4. Maniquí francès, c.1750-1762.

Fig.5. Nina de moda anglesa, c.1755-1760.

Fig.6. Paul Huot: Maniquí femení c.1816.

Fig.7. Maniquí italià neoclàssic, s.XIX.

La creació de maniquins cresqué progressivament fins a arribar al seu punt àlgid entre finals del segle XIX i principis del segle XX. En aquest període, el nombre d’autòmats, nines, figures de cera i maniquins que hi havia a la ciutat de París augmentà considerablement. Els maniquins passaren a protagonitzar portades de revistes i esdevingueren elements destacats d’algunes de les exposicions que tingueren lloc a la ciutat. En aquest sentit no és excepcional el fragment reproduït a *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin, en el qual detalla com en l’Exposició Universal de París del 1900, “*había un Palacio del Vestido, donde figuras de cera sobre distintos decorados representaban los trajes de los distintos pueblos y las modas de otros tiempos*”⁹. Una presència que tingué continuïtat en diferents exposicions que la seguiren, com veiem en els pavellons dedicats a la moda de l’*Exposition*

9 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Traducció de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera i Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. p.101.

Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925 o de l'*Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne* de 1937, ubicada entre el Trocadero i el Champ-de-Mars.

En el Pavelló de l'Elegància de l'exposició del 1925 els protagonistes foren els maniquins de Pierre Imans i Victor-Napoléon Siégel. Per la seva banda, en el mateix pavelló de la mostra de 1937 (concebut pels arquitectes Émile Aillaud, Étienne Kohlmann i pel decorador Max Viber), es mostraven els maniquins de Robert Couturier (1905-2008). Tal com descriu el mateix escultor, aquest era un espai en què s'evocava una ciutat laberíntica amb dones fantàstiques¹⁰, el qual no deixà indiferent els mitjans. Mentre que alguns parlaven de la galeria dels monstres, la majoria es mostraren entusiasmats. L'espai era vist com una caverna dels tresors en la qual els maniquins sense rostre es conformaven a partir dels somnis de cadascú. Entre les fonts d'inspiració, els crítics apuntaven al surrealisme o a les efigies misterioses de De Chirico¹¹. El caràcter dels maniquins de Couturier queda testimoniats en les fotografies oficials realitzades per Wols o en fotografies de Denise Bellon, on veiem figures estilitzades que barregen el caràcter mitològic i nostàlgic de l'escultura antiga amb la modernitat dels maniquins dels grans magatzems. L'impacte de l'obra de Couturier fou destacable, tal com veiem en alguns maniquins que es realitzaren posteriorment, els quals en són clarament deutors.



Fig.8. Denise Bellon: Maniquins de Robert Couturier. Pavelló de la Moda de l'Exposició Internacional de les Arts i les Tècniques aplicades a la Vida Moderna, 1937.

10 “Imaginé un largo y serpenteante túnel con la atmósfera de una ciudad mediterránea de tonos ocre. Dispersas aquí y allá, en completa armonía con la decoración, una fantásticas figuras gigantescas de barro cocido – hechas en realidad con una mezcla de escayola y estopa – de más de 1,80 metros de altura, representaban al público una nueva silueta: una cintura esbelta y poderosos músculos. Quería unas siluetas trágicas que estuvieran intencionadamente vacías de todo el garbo, de toda la delicadeza que normalmente acompañan la elegancia. Sus gestos defensivos y asustados, sus rostros sin rasos, sus cuerpos mal equilibrados, recordaban a los habitantes de Pompeya sorprendidos por una nube de cenizas, más que a los habitués de Faubourg Saint-Honoré o de la avenida Montaigne. No me esperaba unas reacciones tan violentas. Hubo un enorme escándalo y una manifestación pública”. MAHON, Alyce: *Surrealismo, Eros y política: 1938-1968*. Traducció d'Alejandro Pradera Sánchez. Madrid: Alianza, 2009. p.33-34.

11 PARROT, Nicole: *Mannequins*. Traducció de Sheila de Vallée. New York: St. Martin's Press, 1982. p.147-150.

Bona mostra de la importància que havia adquirit la figura del maniquí també l'advertim en la creació de diferents museus de cera, els quals aparegueren a les principals ciutats europees. N'és un exemple el museu de Madame Tussaud de Londres, fundat el 1835, en el qual s'exhibien figures de cera de l'escultor-modulador Philippe Curtius, avi de Marie Grosholtz (Madame Tussaud) i un dels creadors de figures de cera més populars, les quals representaven grans celebritats de l'època. A aquest museu el seguí el Musée Grévin (1827-1892) de París, creat el 1882 per l'il·lustrador Alfred Grévin en col·laboració amb el periodista Arthur Meyer (1844-1942), director de *Le Gaulois*. En ell, com si fossin quadres de grans dimensions, apareixien personatges de gran actualitat com Dreyfus o Zola.

També a París, en el bulevard des Capucines, hi havia el Musée français, espai creat pel metge Jules Talrich (1826-1904), modelador de figures de cera que reproduïen l'anatomia humana. Talrich, partint de l'obra de Guillaume Duchenne *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (1862), creà dones fragmentades inspirades en cadàvers, sants o fins i tot nens de cera que servien per a l'educació de les futures mares. L'anomenada *Chambre de la question*, molt similar a la cambra dels horrors del Museu de Madame Tussaud, evidenciava com una de les seves principals fonts d'inspiració havia estat el museu anglès. Tot i que el Musée français tancà, aquest tingué continuïtat en un museu de figures de cera que s'obrí a la rue Rougemont.

Paral·lelament les figures de cera, a més d'habitar en alguns museus, començaren a aparèixer a la via pública. El seu lloc predilecte foren els aparadors de les principals botigues de les grans capitals, els quals atragueren a tothom que passejava i gaudia de les novetats que oferien les ciutats modernes¹². Tal aparició, que es correspon amb l'edat d'or de l'autòmat, la nina i el maniquí, coincideix amb la multiplicació d'atraccions i divertiments populars en el si de la vida urbana. De fet fou en aquest moment que París, junt amb les grans capitals europees, es lliurà a l'espectacle i a tot tipus de divertiments.

Algunes d'aquestes atraccions, tal com adverteix Walter Benjamin a *Das Passagen-Werk*, foren la moda, les exposicions universals o els panorames. Segons Benjamin, de la mateixa manera que el passejant es divertia observant els maniquins de moda, fetitxes que connectaven el cos viu amb allò

12 Així doncs l'aparició dels maniquins a la via pública de les grans ciutats l'hem de relacionar amb el fenomen dels grans magatzems i la multiplicació que experimentaren aquests a les grans ciutats. Així ho llegim en el llibre *Mannequins* de Nicole Parrot: "Parisians set out to visit the brand new department stores and fancy goods shops that were sprouting like mushrooms in the new Paris. In 1860, the Cicerone Guide in Paris Illustré listed more than five hundred of them among the sights of Paris. They were called «Le Pauvre Diable», «Les Deux Magots», «Aux Colonnes d'Hercule», «Au Colosse de Rhodes», and, a few years later, the pride of Baron Haussmann's broad boulevards, «Au Printemps», «La Belle Jardinière», «Le Bon Marché», «La Samaritaine». Their doors were open to all woman whether they were duchesses or factory girls. For the first time they presented in large shop-windows at street level ready-to-wear clothes at reasonable prices, all carefully labelled". Ibidem. p.41.

inert, es podia delectar a les exposicions universals, llocs de peregrinació cap al fetitxe anomenat mercaderia. En paral·lel amb l'aparició dels passatges també sorgiren els panorames¹³, que anticiparen el camí de la fotografia i el cinema.



Fig.9. Eugène Atget: *Salón de la métempsychose*, Festa dels Invàlids, 1898.

És aquest espectacle de la vida moderna del París de finals de segle el qual immortalitza Joris-Karl Huysmans (1848-1907) a *Croquis parisiens* (1886). Entre altres aspectes, Huysmans destaca la presència de nines, maniquins i bustos de cera en els aparadors els quals, segons l'autor, alimentaven les fantasies eròtiques de tot aquell qui en podia gaudir. Menciona així l'aparador ubicat en el número 150 de la rue Legendre, on s'exposaven i es venien els maniquins del prestigiós fabricant Frédéric Stockman¹⁴. Aquest és descrit com un veritable “*musée Curtius des seins*”, fent referència al prestigiós museu anglès:

“Dans une boutique, rue Legendre, aux Batignolles, toute une série de bustes de femmes, sans têtes et sans jambes, avec des patères de rideaux à la place des bras et une peau de percaline d'une couleur

13 “*Había panoramas, dioramas, cosmoramas, diafanoramas, navaloramas, pleoramas (...) fantoscopio, fantasmoparastias, experiencias fanstamagóricas y fantasmapáticas, viajes pintorescos por la habitación, georamas; pintorescopios ópticos, cineoramas, fanoramas, esteroramas, cicloramas, panoramas dramáticos*”. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.541.

14 El belga Frédéric Stockman, deixeble d'Alexis Lavigne, fou un dels principals fabricants de maniquins de finals del segle XIX. Gràcies a la seva formació artística, utilitzava nous materials com el *cartonnage*, el qual li permetia confeccionar models amb una major precisió anatòmica. Fou així com realitzà maniquins de diferents sexes i edats, alguns dels quals es mostraren a les exposicions universals. Entre les seves creacions hi havia des de cames fins a altres parts del cos. També hi havia models mecanitzats, com un maniquí sencer articulats sobre una bicicleta. Per tal de promocionar les seves obres i que aquestes arribessin a un públic ampli, Stockman utilitzava catàlegs, alguns dels quals de ben segur arribaren a mans dels artistes surrealistes. D'aquesta manera hem de considerar Frédéric Stockman com un dels grans constructors de maniquins europeu, tal com Charles Roberson, Pierre Imans o Victor-Napoleón Siégel.

absolue, bis sec, rose cru, noir dru, s'aligne en rang d'oignons, empalée sur des tiges ou posée sur des tables. On songe tout d'abord à une morgue où des torsos de cadavres décapités seraient debout ; mais bientôt l'horreur de ces corps amputés s'efface et de suggestives réflexions vous viennent, car ce charme subsidiaire de la femme, la gorge, s'étale fidèlement reproduit par les parfaits couturiers qui ont bâti ces bustes. (...)

À regarder cet étiage des gorges, ce musée Curtius des seins, l'on songe vaguement à ces caves où reposent les sculptures antiques du Louvre, où le même torse éternellement répété fait la joie apprise des gens qui le contemplent, en bâillant, les jours de pluie. Mais, combien grande est la différence qui existe entre ces marbres inhumains et la percaline rebondie de ces terribles pièces. Les poitrines grecques, taillées suivant une formule stipulée par le goût des siècles, sont désormais mortes; aucune suggestion ne peut plus maintenant émaner pour nous de ces formes convenues, sculptées dans une froide matière dont nos yeux sont las. - Puis, disons-le, quel dégoût ce serait si la Parisienne étalait au déshabillage d'impeccables appas et s'il nous fallait baladiner, les jours de fautes, des gorges monotones et des seins pareils.

Combien supérieurs aux mornes statues des Vénus, ces mannequins si vivants des couturiers; combien plus insinuants ces bustes capitonnés dont la vue évoque de longues rêveries: - rêveries libertines en face des tétons éphébiques et des pis talés - rêveries charitables, en face des mamelles vieillies, recroquevillées par la chlorose ou bouffies par la graisse; car on pense aux douleurs des malheureuses qui désespérément regardent leurs formes se sécher ou s'accroître, et sentent l'indifférence prochaine du mari, l'imminente désertion de l'entreteneur, le désarmement final des charmes qui leur permettaient de vaincre, dans ces nécessaires batailles qu'elles livrent au portemonnaie contracté de l'homme”¹⁵.

La mateixa atmosfera és la que es captura a *Le peinture de la vie moderne* (1863) de Charles Baudelaire (1821-1867), la primera obra en què París se'ns presenta com un objecte de poesia lírica. En el relat el protagonista, el Sr. G (Constantin Guys) (1802-1892), es perd en una ciutat conformada per bulevards, aparadors, cafès, jardins i prostitutes. Un seguit de racons que queden immortalitzats en els dibuixos del protagonista, el qual, més que un artista, és un dandi, un *flâneur* que en la immediatesa de les seves il·lustracions tradueix els temes de la ciutat moderna¹⁶. Guys, perdent-se en la multitud,

15 HUYSMANS, Joris-Karl: *Croquis parisiens; À vau-l'eau; Un dilemme*. Paris: P.V.Stock, 1905. p.130-133.

16 “Entiendan aquí, se lo ruego, la palabra artista en un sentido muy restringido, y la palabra hombre de mundo en un sentido muy amplio. Hombre de mundo, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas legítimas de todas sus costumbres; artista, es decir especialista, hombre atado a su paleta como

s'ubica en la modernitat, és a dir, en allò transitori, fugitiu i contingent de la ciutat. Embriagat com un nen, contempla el seu entorn com si tot fos novetat. És així com Baudelaire, posant-se en els ulls del *flâneur*, retrata la societat parisenca del Segon Imperi capturant-ne els seus detalls. Entre aquests, és interessant la descripció que fa de dos transeünts d'un cafè, els quals han quedat deshumanitzats i engolits per la gran ciutat:

“En la puerta de un café, apoyado en los cristales iluminados por delante y por detrás, se exhibió uno de esos imbéciles, cuya elegancia es hecha por su sastre y la cabeza por su peluquero. A su lado, los pies apoyados en el indispensable taburete, está sentada su amante (...). Como su guapo compañero, tiene todo el orificio de su pequeña boca ocupado por un cigarro desproporcionado. Estos dos seres no piensan. Pero es seguro que miran? A menos que, narcisos de la imbecilidad, contemplen la multitud como un río que les devuelve su imagen. En realidad, existen más para el placer del observador que para el suyo propio”¹⁷.



Fig.10. Eugène Atget: Rue du Maure. Entrada del Passage de la Réunion, 1909.

Aquests individus, presentats com si fossin éssers inerts, atreien el *flâneur* tal com les nines de cera i els maniquins. El passejant de la ciutat de París, doncs, estava captivat per les imatges d'amor i de mort que aquesta li oferia, una urbs idíl·lica i a la vegada fúnebre. La ciutat de la modernitat, ambigua, dialèctica i onírica, es caracteritzava per la seva inhumanitat. Un decorat urbà en el qual, tal com

el siervo a la gleba”. BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Traducció d'Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia, 1995. p.83.

¹⁷ Ibidem. p.128.

descriu Walter Benjamin, hi havia una gran quantitat de botigues¹⁸, indrets màgics en què destacaven inquietants maniquins. Aquests, no sols habitaven els aparadors, sinó que apareixien en els indrets més inesperats:

*“Levante la cabeza cuando atraviere la calle Notre-Dame-de-Lorette y fije su mirada en alguna de las azoteas que coronan las casas, según la moda italiana. Es imposible que no vea destacarse a siete pisos del nivel de calle algo parecido a esos maniqués que se ponen en los campos para servir de espantapájaros...”*¹⁹.

Així ho veiem, per exemple, en una fotografia d'Eugène Atget del 1909, en la qual, a l'entrada del passage de la Réunion, apareix un maniquí de manera inquietant per una de les finestres. En l'estranyesa del més quotidià, el *flâneur*, envoltat de tants objectes, es convertia en una mercaderia més. Viatger i “ociós somniador”²⁰, transitava per la ciutat com si fos un paisatge, el qual l'acollia, ja que enlloc es trobava com a casa. De fet, tal com adverteix Benjamin, és en la multitud on el passejant trobava el seu asil.

Alhora, en el si del paisatge urbà el *flâneur*, per no sucumbir a l'agitació de la ciutat contemporània, es perdia en els passatges, indrets destinats a desaparèixer en el pla Haussmann²¹. Llocs on, en contraposició amb la resta de la ciutat, era possible un recorregut lent i pausat, idoni per fantasiejar i ubicar-se més enllà de la realitat. Els passatges, tal com descriu Walter Benjamin a partir d'un fragment d'una *Guia il·lustrada de París*, eren galeries cobertes de vidre i revestides de marbre, il·luminades per tots els cantons. Esdevenien així ciutats en si mateixes o, fins i tot, un món de petites dimensions²². El conjunt de comerços que en ells s'hi ubicaven, es trobaven units però sense cap mena de connexió. Aquest espai, segons Benjamin, era el cor de l'experiència urbana. Un pou del món oníric²³ en què, essent tan casa com carrer, les nines i els maniquins eren els seus habitants.

18 *“En aquellas partes de la Ciudad donde se encuentran los teatros y paseos públicos... donde viven y se desenvuelven la mayoría de los extranjeros, apenas hay un edificio sin tiendas”*. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.90.

19 Ibidem. p.438.

20 Ibidem. p.422.

21 L'objectiu del Pla Haussmann era remodelar la ciutat de París per tal d'evitar revoltes. Les àmplies avingudes estaven pensades per evitar l'aixecament de barricades. Alhora, era una organització urbana que pretenia relegar el proletariat als suburbis. Per aconseguir-ho, molts dels barris perderen la seva pròpia fisonomia.

22 *“Son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño. Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas”*. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.37-38.

23 Ibidem. p.49.



Fig.11. Eugène Atget: Entrada del Passage de Singes, nº 6 rue des Guillemites, 1911.

Fig.12. Eugène Atget: Passage, nº 38 rue des Francs-Bourgeois, c.1910.

Fig.13. Eugène Atget: Passage de la Sorbonne, nº 15 rue Champollion, 1909.

Fig.14. Eugène Atget: Passage de Choiseul, 1907.

El gust per la ciutat i pels misteris que aquesta amagava continuà a les primeres dècades del segle XX. En aquest moment, els aparadors havien esdevingut un dels millors passatemps pels habitants de les grans ciutats. Aquest canvi el podem relacionar amb l'evolució que havien experimentat els maniquins, tal com veiem en autors com Pierre Imans i Victor-Napoleón Siégel. Imans, un jove artista holandès, perfeccionà fins a tal punt la tècnica del maniquí de cera, que aconseguí crear figures amb una pell tan perfecta que captivà a tots els seus observadors. Tal com llegim a *Mannequins* de Nicole Parrot:

“This inventive artist knew how to rivet the attention of elegant men and women of the world but also of the man in the street, who could amuse himself by trying to recognize the celebrities of the day. For some of Iman’s mannequins had the features of well-known actresses and politicians. The idea of annexing such likenesses was attractive to the public at a time when Cappiello’s publicity posters used the caricatures of Sarah Bernhardt, Mounet-Sully and Jean Garnier that had appeared in the magazine La Rampe”²⁴.

Per la seva banda Siégel, davant una societat completament modificada després de la Primera Guerra Mundial, desenvolupà la figura del maniquí cap a noves vies, adaptant-lo a la nova silueta de la dona parisenc, alliberada de la cotilla i dels incòmodes vestits del segle anterior. Fou així com els éssers artificials de Siégel, mostra d'una nova generació de maniquins, es començaren a aproximar a l'obra d'art²⁵.



Fig.15. Aparador “L’infermeria” de Pierre Imans, 1922.

24 PARROT, Nicole. Op.cit. p.44.

25 Vegeu p.204.

Junt amb l'evolució experimentada pels maniquins, la moda de l'aparadorisme també contribuï a la fascinació que exercien aquests espais públics, els quals es convertiren en el museu del poble²⁶. Al *Daily Chronicle* de l'any 1909, per exemple, es parlava de l'atracció que causaven els aparadors de les grans ciutats en els espectadors, els quals quedaven captivats per un escenari cada vegada més proper al món teatral. En són un exemple els aparadors ideats per Pierre Imans o Victor-Napoleón Siégel, decorats amb atractius diorames i amb escenografies inspirades en les obres d'art que s'exposaven en els principals museus.

París esdevingué així un espectacle permanent on els comerciants jugaven amb la seva inventiva per tal d'atreure clientela. D'aquesta manera s'organitzaven sessions teatrals en les quals els actors, tal com autòmats, deambulaven entre els maniquins, causant una sensació d'inquietud en els observadors. Alhora, amb la voluntat de sorprendre el públic, s'introduïren maniquins que reproduïen el rostre d'alguna celebritat²⁷. Els quadres canviants dels aparadors de París, tal com esmenta Colette (1873-1954), s'acabaren convertint en autèntiques exposicions populars que suplien el caràcter monòton i uniforme dels museus:

“Every day, in all weathers, I go for a walk whether it's raining or sunny. I often take the same route, but Paris is never the same. My museums prevent any monotony. My museums are your shop-windows, dear Paris! There I find out what women like, what they demand from artists and craftsmen, their slaves and tempters. A beautiful, changing spectacle, feminine magic... A celebration such as this has its evil spirits; that is what I call the mannequins. Stiff, lifeless eyes, curved noses like carp; they have less life than their clothes. I have often wished that the devil would melt them in his crucible, these mummies with their stiff hair; their Chinese smiles and their bodies without breasts.(...)Exasperated by these dressed up corpses, Siégel is creating new mannequins full of living colour and worthy of

26 Així ho digué el crític d'art Gaston Derys el 1927 en la introducció d'un dels catàlegs de la firma Pierre Imans consagrats a l'art de l'aparador. Extret de: GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Op.cit. p.46.

27 Així ho explica Nicole Parrot a *Mannequins*: *“The street with its fluid traffic was a theatre that never closed. Shopkeepers rivalled each other in ingenuity to attract the attention of passers-by. At time someone would slip into the back of a window among the mannequins. Wearing, like them, gloves and a hat and brand new clothes he would walk in like an automaton and then remain completely immobile for a few minutes. The startled passers-by stopped dead when a mannequin suddenly began to move. Amateurs in the know stood in wait for the inevitable quivering of the eyelids. The show sometimes lasted several hours. Another game was to discover new mannequins with the features of people in the news. Film stars, artists and politicians thus gained their tickets to fame in the spotlight of the shop-window. Saint-Exupéry, Mermoz, Jackie Cogan, the painter Foujita, the Duke of Windsor, Michel Simon, Jean-Gabriel Domergue, Charles Lindbergh, Maurice Chevalier, Fernandel, Charles Boyer, Saint-Garnier, Léon Blum, Edouard Herriot and all the frontline politicians were thus honoured. The actresses Yvonne Printemps, Jean Harlow, Greta Garbo, Josephine Baker, Michèle Morgan, Vivian Leigh rubbed shoulders with elegant unknowns. The mannequins had taken over the headlines and their stars. They displayed dresses and suits with a smile. The public was appreciative”*. PARROT, Nicole. Op.cit. p.121.

my exorcised museums. The creator of these creatures calls them «Sex-appeal» but their grace makes them French, desirable, and so feminine that one stops because it seems that their lustrous hair has moved or their mouth smiled, and I'm not at all certain that their alluring breasts are not breathing under the silk...”²⁸.

Aquesta ciutat també queda retratada a l'obra *París*²⁹ de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), text on l'artista narra la seva visita a la capital francesa que tingué lloc l'any 1930. En ell parla de París com un dels indrets on hi ha més ulls artificials observant darrere dels vidres dels aparadors, en els quals les dentadures postisses somriuen incansablement. Gómez de la Serna, que s'autodefinia com un “*mirón de maniqués*”, quedà impressionat amb el que pogué veure a París, un gran espectacle de botigues amb aparadors luxosos on arribà a comptabilitzar més de dos-cents mil maniquins:

“La policía francesa, que tan sobre aviso está de todo lo que pueda pasar, creo que se descuida al no vigilar y empadronar los maniqués. Seguramente habrá más de doscientos mil maniqués en París, unos de cera y muchísimos de cartón, y yo confieso que tienen muy mala catadura y que su tipo es cada vez más sospechoso, sobre todo los que en el extrarradio sufren la afrenta del guardapolvo y el mono azul. Los veo cansados de esperar al comprador, cada vez con más cara de rusos; irritados con ver pasar tanto tranvía y tanta tesis, que no los llevan, y presiento que pronto van a hacer una revolución: la revolución de las suplantaciones. Son el proletariado aburrido, que ni siquiera va los sábados al cinematógrafo”³⁰.



Fig.16. Una multitud admirant els aparadors de Pierre Imans, 1927.

28 Ibidem. p.129.

29 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *París*. Valencia: Pre-Textos, 1986.

30 Ibidem. p.115.

4.2.1. Els testimonis fotogràfics. Eugène Atget i Brassai

En aquesta ciutat, entre la multitud, els artistes se sentiren atrets pels éssers inerts que havien conquerit la via pública atrapant a tothom qui els observava. Un testimoni d'aquesta fascinació són les fotografies d'Eugène Atget (1857-1927), instantànies que començà a capturar entre 1910 i 1920. Es tracta de més de 8.500 fotografies que conformen un ampli treball que durà pràcticament trenta anys, període de temps en què realitzà un exhaustiu inventari del “vell París” i de la perifèria. El París capturat a les seves imatges esdevé un retrat nostàlgic de la ciutat. La solitud i la buidor inunden l'espai. Lluny de la ciutat moderna, immortalitza una urbs idíl·lica, solitària i màgica. Les fotografies, buides i sòrdides, es presenten com a captures misterioses i prosaiques. Les imatges d'Atget no sols descriuen, són suggestives i al·ludeixen quelcom ubicat més enllà d'allò immortalitzat.

Per aconseguir la quietud d'una ciutat moderna agitada i conquerida per les masses, Atget realitzava les seves fotografies de matinada. Amb una tècnica més pròpia del segle XIX, creà un inventari fotogràfic on destaquen els carrers deserts, els parcs, els jardins, les fonts i les atraccions populars que animaven la vida urbana. També cal destacar els cementiris i els edificis pràcticament en runa, decadència molt típica del Romanticisme que caracteritza unes imatges on sembla que el temps s'hagi aturat. La seva fascinació principal, però, foren els aparadors de les botigues i els seus reflexos, entre els quals s'entreveuen intrigants figures de maniquins.



Fig.17. Eugène Atget: *Coiffeur*, Palais-Royal, 1926-1927.



Fig.18. Eugène Atget: Comerç d'articles masculins, nº 16 de la rue Dupetit-Thouars, 1910.



Fig.19. Eugène Atget: Cotilles, boulevard de Strasbourg, 1921.

Fig.20. Eugène Atget: Comerç, boulevard de Strasbourg, 1921.

Fig.21. Eugène Atget: Botiga de roba infantil, avinguda Goobelins, 1925.

Fig.22. Eugène Atget: Botiga de roba masculina, avinguda Goobelins, 1926.

Fig.23. Eugène Atget: Perruqueria, avinguda de l'Observatoire, 1926.



Fig.24. Eugène Atget: *Avant l'éclipse, place de la Bastille*, 1912. *La Révolution surréaliste*. Núm.7, 1926.

Malgrat el gust per la quietud i la manca de vida, Atget no sols capturà motius inanimats, també realitzà retrats dels habitants d'aquell París que tant l'atreia. No obstant això, fins i tot quan els éssers vius són els protagonistes, apareixen com si estiguessin mancats de vida. Tal com estàtues, es converteixen en un objecte més del decorat urbà. En aquest sentit, de la mateixa manera que els maniquins, el cos humà és presentat com un fetitxe més de la gran ciutat.

Pel fet de capturar l'encontre fortuït d'allò meravellós en la gran ciutat, és a dir, el meravellós en el quotidià, els surrealistes es veieren fascinats per les seves fotografies. Va ser a partir de Man Ray (1890-1976), que vivia al mateix carrer que Atget i li comprà una trentena d'imatges, que Breton pogué conèixer la seva obra. Mostra d'aquest contacte són les fotografies que publicaren en el setè número de *La Révolution surréaliste* (1926). A la portada, per exemple, es podia veure la fotografia d'Atget *Avant l'éclipse, place de la Bastille* (1912), que anomenaren *Les dernières conversions*. A l'interior, il·lustrant un somni de Marcel Noll, hi havia la fotografia *Boulevard de Strasbourg*. Alhora, acompanyant una història de René Crevel (1900-1935) sobre una prostituta, es podia veure la imatge *Versailles, maison close* (1921)³¹.

31 Tal com llegim en el catàleg de l'exposició *Eugène Atget: El París de 1900*, malgrat la fascinació que sentiren els surrealistes pel treball d'Atget, a aquest no li queien en gràcia. Una mostra d'això és el fet que no els permetés esmentar el seu nom com a autor de les fotografies.

El punt d'encontre entre les fotografies d'Atget i les dels surrealistes també el veiem, entre altres aspectes, en el rebuig per la ciutat moderna i en el seu gust pel vell París, ciutat màgica destruïda amb el Pla Hausmann de la qual havien sobreviscut alguns racons. D'aquesta manera els surrealistes se sentiren atrets per les representacions deshumanitzades de diferents racons de la ciutat, per les misterioses escenes urbanes o pels reflexos dels aparadors de les fotografies d'Atget, representatives de la creació artística pura que cercaven. Tal com traspua de les paraules de Robert Desnos (1900-1945) Atget, més poeta que fotògraf, els atragué profundament:

“Al llarg de trenta anys Atget va fotografiar tot París, amb l'objectiu meravellós de crear un somni i una sorpresa. Aquests no són els àlbums d'un artista dipositats a les biblioteques, sinó les visions d'un poeta llegades als poetes... La ciutat es mor. Les cendres s'escampen. Però el somni capital, creat per Atget, assoleix els seus parapets inassequibles sota un cel de gelatina. El laberint dels carrers segueix el seu curs com si fos un riu. I les cruïlles es fan servir sempre per a patètiques cites”³².

El París captat per Atget també atragué artistes com Brassai (Gyula Halász) (1899-1984), fotògraf hongarès fascinat per imatges nocturnes carregades de misteri, que entrà en contacte amb els cercles surrealistes parisencs³³. De la mateixa manera que París fou el gran fetitxe dels surrealistes, la capital francesa es convertí en el tema central de les seves fotografies. Tal com Atget, Brassai no buscava capturar els grans monuments parisencs, sinó racons desconeguts com ara botigues, cafès i carrers deserts. Capturant el meravellós en allò més banal, Brassai a *Paris de nuit* (1933) o a *Le Paris secret des années trente* (1934) ens mostra aquella ciutat que tant l'atragué.

Brassai és conegut principalment per la sèrie de fotografies nocturnes de la ciutat de París, anomenada *Paris de nuit* (1933). Es tracta d'un recull fotogràfic de diferents instantànies nocturnes, en les quals el somni, l'intriga i allò meravellós hi són presents. Les imatges de *Paris de nuit* suposen un canvi en la percepció de l'entorn: Brassai, aprofitant la feble il·luminació nocturna, sols mostra alguns aspectes de la ciutat, deixant-ne d'altres en la penombra. Aconsegueix així capturar l'*unheimlich* de la nocturnitat parisenca.

32 *Eugène Atget: El París de 1900*. València: Institut Valencià d'Art Modern; Barcelona: Fundació “La Caixa”: Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 1991. p.50.

33 Brassai mai va pertànyer oficialment als surrealistes, però estigué directament vinculat al grup. Tot i això ell sempre negà la seva pertinença a un moviment que considerava excessivament allunyat del món exterior.

En relació amb les fotografies de *Paris de nuit* Brassai publicà *Voluptés de Paris* (1934), un recull de quaranta-sis instantànies realitzades entre 1931 i 1934. Tot i això, si a *Paris de nuit* es mostrava el París nocturn i laberíntic, en aquestes retratava aspectes socials, com ara sectors marginals, aparentment exclosos de la ciutat moderna, però que també en formaven part. Va ser el 1976 que Brassai publicà una recopilació tardana dels seus treballs, titulada *Le Paris secret des années trente* (1976).

El conjunt de fotografies que realitzà Brassai les hem d'entendre a partir d'un text que el mateix artista escrigué el 1949, *Camera in Paris*, publicat a *The Focal Press* de Londres³⁴. Tal com es desprèn del text, com que per Brassai el més emocionant es trobava en la quotidianitat, el bon cronista no era aquell que cercava la millor imatge, sinó qui era assaltat per les fotografies. Brassai, mogut per la curiositat, volia que tot fotògraf actués com l'infant, és a dir, s'interessés per tot el que l'envoltava. Tal com Baudelaire, desitjava convertir-se en un home-nen el qual, tenint com a medi la multitud, havia de capturar tot allò que la vida li regalés.

Per tots aquests aspectes, i pel fet de cercar el meravellós en la quotidianitat, les fotografies de Brassai es troben molt pròximes al surrealisme. Un vincle que uneix l'artista amb el grup liderat per André Breton, que també veiem en la seva fascinació per les nines i els maniquins, els quals apareixen dins i fora dels aparadors. En aquest sentit és interessant mencionar la sèrie fotogràfica de Brassai titulada *La tourterelle et la poupée* (1937)³⁵, en la qual una tórtora arrenca els ulls d'una nina i s'acaba fusionant amb ella.



Fig.25. Brassai: “La tourterelle et la poupée” publicat en el vuitè número de *Labyrinthe*, 1945.

34 *Camera in Paris*. Londres: The Focal Press, 1949. Extret de: BORJA-VILLEL, Manuel (dir.): *Brassai: del surrealisme al informalisme*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1993. p.115-119.

35 Brassai: “La tourterelle et la poupée” A: *Labyrinthe*, Núm.8 (15 maig de 1945).

Els surrealistes, i en concret Breton, se sentiren fascinats per les seves fotografies. Bona mostra d'això és el fet que Breton inclogué algunes de les instantànies nocturnes del fotògraf a “La nuit du tournesol” (1935)³⁶, escrit publicat en el setè número de *Minotaure* en què explica l'encontre amb la seva futura dona, Jacqueline Lamba. Entre aquestes trobem *Les Halles de nuit* (c.1932) i *La tour Saint-Jacques* (c.1932).

4.2.2. El París dels surrealistes

Les nines de cera, els maniquins i en general el París capturat per Eugène Atget i Brassai, fou aquell que fascinà els surrealistes, ciutat en la qual es perderen deixant que l'atzar els mostrés allò meravellós. Atrets per la dimensió anònima de la ciutat els surrealistes, de la mateixa manera que els seus precedents³⁷, esdevingueren passejants ubicats en un procés sense fi. Perdent-se en la seva immensitat, buscaren la desorientació per tal de submergir-se en els seus racons més amagats.

La ciutat, pels surrealistes, esdevingué un poema col·lectiu, una obra d'art de la qual el caminant n'era l'autor. Entre el passeig i l'experiència estètica, en les seves obres emergeix una nova ciutat que fascinà aquells que cercaren en la quotidianitat el meravellós. Els surrealistes, alhora, se sentiren atrets per la condició d'espectacle que havia adquirit la ciutat moderna. De fet, era l'espectacular allò que buscaven en aquesta. Tal com llegim en el capítol “La Ciudad surrealista” del llibre *El surrealismo*, en les obres dels surrealistes:

*“Vemos emerger una Ciudad nueva, superpuesta como un palimpsesto a la que creíamos ya conocer. Los anuncios callejeros, los ambiguos maniquies de los escaparates, los grafitis de las paredes y de los árboles, en suma, todo lo efimero, todo lo subjetivo, lo intrascendente y lo barato cobra vida y especial significación”*³⁸.

Els surrealistes cercaren així en la ciutat una llibertat oposada als antics tabús del segle XIX. La ciutat era vista com un indret de transgressió, de metamorfosi, en el qual l'individu s'alliberava de tota

36 BRETON, André: “La nuit du tournesol”. A: *Minotaure*. (1933-1939). Vol. III, Núm.7, 1935. p.48-55. Text que s'acabà convertint en un capítol de *L'Amour fou* de Breton.

37 Entre aquestes trobem *Les nuits d'octobre* (1852) o a *Les Filles du feu* (1854) de Gérard de Nerval, *Le peintre de la vie moderne* (1863) de Baudelaire o *Zone* (1913) de Guillaume Apollinaire. També el trobem en la generació de 1870, en autors com Rimbaud, que recuperaren Baudelaire i la seva visió sobre la ciutat.

38 RAMIREZ, J.A.: “La Ciudad surrealista” A: BONET, Antonio (ed.): *El surrealismo*. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo: Cátedra, 1983. p.76.

constricció. Segons Victoria Combalia, “el que van fer els surrealistes va ser descobrir el París ocult, un París romàntic, un París insòlit, una ciutat entesa com un bosc de prodigis i lloc privilegiat pel desig”³⁹. Pels surrealistes, París no sols va ser la seva ciutat d’acollida, sinó la gran ciutat surrealista.

La ciutat dels surrealistes és la que veiem en obres com *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon (1897-1982), *Les dernières nuits de Paris* (1928) de Philippe Soupault (1897-1990) o a *Nadja* (1928) i *L’Amour fou* (1937) d’André Breton, relats que esdevenen autèntiques guies de la ciutat. A *Le Paysan de Paris*, per exemple, Aragon ens submergeix en un viatge pels passatges parisencs i pel parc de Buttes-Chaumont, un trajecte oníric que ens permet experimentar l’encontre amb el meravellós. Tot i descriure detingudament diferents racons dels passatges (les perruqueries, els lavabos de senyores, els banys, els bordells o els aparadors amb els seus bustos de cera) Aragon, més que parlar d’allò què veu, plasma allò que sent. Aquesta idea és evident a la segona part del relat, en el seu passeig nocturn per Buttes-Chaumont, al llarg del qual, més enllà de les característiques essencials del parc, explica allò que experimenta i les reflexions sorgides al llarg del passeig⁴⁰. El relat, doncs, esdevé encantament i meravella en si mateix. Fent esclatar la realitat per fer néixer la poesia, permet viatjar al París oníric de la seva ment.



Fig.26. Eugène Atget: Cabaret L’Enfer, nº 53 boulevard de Clichy, 1911.

39 Catàleg de l’exposició *París i els surrealistes*, mostra que tingué lloc al CCCB del 17 de febrer al 22 de maig del 2005 i al Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 20 de juny i el 18 de setembre del 2005. COMBALIA, Victòria (dir.): *París i els surrealistes*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Institut d’Edicions de la Diputació de Barcelona, 2005.

40 Ell mateix es pregunta: “*Que le voy a hacer si mi relato tiene un aspecto inacabado, o si el paseante, recorriendo el Buttes con mi libro en la mano, se da cuenta de que apenas si he hablado de este jardín, de que he dejado de lado sus características esenciales?*”. ARAGON, Louis: *El aldeano de París*. Traducció de Vanesa García Cazorla. Madrid: Errata Naturae, 2016. p.221.

Aquest París també fou el que captivà André Breton, tal com veiem en obres com *Les champs magnétiques* (1920), *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) o *L'Amour fou* (1937), en les quals la ciutat és presentada com un indret idoni per la recerca mística, un lloc màgic on el poeta retroba i lliure el seu propi secret. La ciutat, per Breton, es converteix en un espai orgànic apte per un estat superior en el qual el subjecte deixa d'estar escindit. El carrer, tal com llegim a *La confession dédaigneuse* (1923), és vist com un indret on el transeünt pot lliurar-se als seus propis revolts.

Precisament és entorn d'aquesta idea que es desenvolupa *Nadja*, en la qual Breton es converteix en un passejant errant que experimenta diferents revelacions produïdes per l'atzar. Al llarg de l'obra apareixen racons degradats de la ciutat, que es presenten com a indrets propicis perquè hi tinguin lloc esdeveniments reveladors i torbadors⁴¹. Aquests indrets no sols apareixen descrits, també s'acompanyen de diferents fotografies. La ciutat és presentada així com un indret màgic i prohibit⁴².

Entre els diferents fets inesperats i de naturalesa sospitosa que tenen lloc en l'obra, el més destacat és l'encontre amb la protagonista, Nadja, amb qui coincideix mentre camina sense rumb per la ciutat⁴³. Aquest encontre és sols el primer de molts altres, que també tindran com a taló de fons els carrers de París. En aquests passeigs apareixen indrets com la rue Faubourg-Poissonnière, la porta de Saint-Denis, la place Dauphine, el passatge de l'Opera o la rue Fontaine. Es tracta de diferents punts als quals arriba sense saber-ne el motiu. I és que Breton, mentre passeja, no té un centre d'atenció concret, sinó que es deixa sorprendre per aquells fets que l'assalten de manera atzarosa. Com veiem, allò que l'atreu no són els punts neuràlgics de la ciutat com podria ser Notre-Dame o el Louvre, sinó espais com la place Dauphine. És a dir, indrets torbadors i ambigus que li causen fascinació i al mateix temps terror. Així, tal com llegim a *Nadja*:

“Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une

41 “... sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonné que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation”. BRETON, André: “Nadja” (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.652.

42 “...elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir; mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres”. *Ibidem*. p.651.

43 Concretament, l'encontre té lloc el quatre d'octubre al carrer Lafayette després que Breton hagi contemplat l'aparador de la llibreria *L'Humanité* i comprat l'última obra de Trotsky. És en aquest moment que veu Nadja, una noia pobrament vestida, fràgil, els ulls de la qual l'impacten profundament.

étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante. De plus, j'ai habité quelque temps un hôtel jouxtant cette place..."⁴⁴.

Així doncs Breton és atret per aquells elements que li permeten experimentar l'*unheimlich*, com és l'estàtua d'Étienne Dolet ubicada a la place Maubert, la qual, tal com confessa, sempre l'ha atret i li ha provocat alhora un gran malestar⁴⁵. Breton transita així per una ciutat en què s'esdevé la unió perfecta amb el meravellós, una urbs constantment canviant en la qual, tal com llegim, esdevé una ànima errant⁴⁶.

La ciutat de París també és l'escenari en què hi tenen lloc alguns dels episodis narrats a *L'Amour fou*, en els quals la ciutat juga un rol catalitzador. En aquests, París és presentat com un indret en el qual Breton troba el seu propi reflex. Així doncs, tal com passa a *Le Paysan de Paris* d'Aragon, la ciutat és modelada en l'inconscient de l'artista. Evidència, doncs, la visió que tenen els surrealistes de la ciutat, entesa com un indret en el qual s'esdevé la projecció d'un estat mental.

De fet, és a la ciutat que els surrealistes volgueren restablir la unitat entre el món de la vigília i el del somni. Així ho veiem en *Les vases communicants*, obra en què París és presentat com un camp lliure del somni on és possible experimentar una sensació similar a la viscuda en el món oníric. Breton, a l'obra, compara les sensacions experimentades en un passeig per la ciutat de París, amb les que es poden viure en el somni. En fer-ho, se sent impressionat per l'analogia existent entre ambdós estats, dos àmbits en què experimenta el mateix favor i desfavor. Tot i això, tal com explica Breton, aquesta similitud també pot estar condicionada per l'etapa de la vida en què es troba, moment en què està subjugat a l'angoixa i la irracionalitat causada per la manca de l'ésser estimat. Una etapa que viu com en un somniar despert i en què el contingut de la vigília amb prou feines és més explícit que el del somni.

En aquest sentit Breton a *Les vases communicants*, transita de nou per un París ple de sorpreses i marcat per l'atzar, en el qual, tal com fan els somnàmbuls en el món oníric, passeja com un transeünt. París és presentada així com una ciutat plena de poders ocults equiparables als que habiten en els somnis:

44 BRETON, André: "Nadja" (1928).A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.695.

45 "... m'a toujours tout ensemble attiré et causé un insupportable malaise". Ibidem. p.656.

46 "Je suis l'âme errante". Ibidem. p.688.

“Paris, tes réserves monstrueuses de beauté, de jeunesse et de vigueur, - comme je voudrais savoir extraire de ta nuit de quelques heures ce qu’elle contient de plus que la nuit polaire! Comme je voudrais qu’une méditation profonde sur les puissances inconscientes, éternelles que tu recèles soit au pouvoir de tout homme, pour qu’il se garde de reculer et de subir!”⁴⁷.

D’aquesta manera, en el París oníric capturat a l’obra, s’evidencia un equilibri entre el real i l’imaginari. Alhora, el París dels cafès, dels encontres i de les dones fascinants que irrompen inesperadament en el passatge urbà, conviu amb el París obrer, el qual porta l’autor a parlar de la necessària revolució social. Una dimensió revolucionària que s’ha d’entendre en relació amb el moment en què s’escrigué el relat, període en què els surrealistes mantenien certs vincles amb el Partit Comunista Francès⁴⁸.

És en aquest París que els artistes se sentiren fascinats pels passatges, els aparadors i també per les nines de cera i maniquins que en aquests habitaven. En aquest sentit Aragon a *Le Paysan de Paris* destaca aquells simulacres dels aparadors, les figures de cera que l’atreuen al mateix temps que li causen repulsió:

“Comenzaba a adivinar una suerte de presencia a la que todo me movía a llamar divina. Lo que me llamaba la atención del razonamiento que me conducía hasta allí era que éste no tenía origen sino en ese pensamiento figurativo que, como ya he comentado antes, tanto me desdeñaba. Recuerdo una escalofriante figura de cera en una peluquería, con sus brazos cruzados sobre el pecho y el cabello desgreñado bañando su ondulado permanente en el agua de una copa de cristal”⁴⁹.



Fig.27. Eugène Atget: “*Au bébé Bon Marché*”, botiga de joguines, n° 63 rue de Sèvres, 1911.

Fig. 28. Eugène Atget: Botiga d’articles de segona mà, rue de la Reynie, c.1910.

47 BRETON, André: “Les vases communicants” (1932). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.206-207.

48 Vegeu p.158-160.

49 ARAGON, Louis. Op.cit. p.138.

Similar és el que veiem en un breu fragment de *Les vases communicants*, en el qual al llarg d'un passeig pel barri de Saint-Denis, Breton experimenta una atracció inexplicable per l'aparador d'una botiga de mitges en el qual hi ha la cama d'un maniquí:

*“...je flânais vers 6 heures dans la rue de Paradis, quand l'impression que je venais de passer sans bien le voir devant un objet insolite me fit revenir de quelques mètres sur mes pas. C'était, à la vitrine d'un petit marchand de bas (...) L'idée purement sexuelle du ver à soie et de la jambe que le bas exposé le plus près du vase était fait pour gagner me séduisit sans doute inconsciemment quelques secondes puis elle fit place au désir d'inventer pour le bouquet gris un fond qui le mît particulièrement en valeur”*⁵⁰.

Tanmateix, els maniquins dels aparadors no foren els únics elements que els atragueren de la gran ciutat. Junt amb aquests, uns dels indrets que més els fascinaren i en els quals era habitual que es produïssin aquest tipus d'encontres, eren els passatges⁵¹. Segons Aragon, aquests eren equiparables a aquaris humans, depositaris de mites moderns en els quals, tot i la llum regnant, apareixien passadissos inquietants ocults a la claror del dia. Aragon parla del passatge de l'Òpera com un gran “taüt de cristall” presidit pel doble joc d'amor i de mort. En els passatges, junt amb els diferents establiments i aparadors, adverteix la presència de prostitutes, jovenetes que, tal com descriu, rendeixen culte a l'amor i a la mort amb provocadors moviments de maluc. En aquest sentit, segons Aragon, els passatges “... se han convertido de hecho en los santuarios de un culto a lo efímero, se han tornado en el paisaje fantasmal de placeres y profesiones malditos; unos lugares incomprensibles ayer y que nadie conocerá el día de mañana”⁵².

Alhora, tal com veiem en els diferents relats, els surrealistes no sols passejaven pel París diürn. Precisament, era la ciutat nocturna la que més els atreia pel misteri que de les seves ombres traspuava. La nit era vista pels surrealistes com l'indret del somni, moment en què despertaven les passions més amagades, escenari del crim i del mal. El caràcter *unheimlich* i màgic de la nit l'advertim, per exemple, a *Le Paysan de Paris*, en el moment en què decideixen fer un passeig nocturn per Buttes-Chaumont.

50 BRETON, André: “Les vases communicants” (1932). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.173.

51 Una importància dels passatges pels surrealistes que és advertida per Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*. Així es desprèn d'expressions com: “*El surrealismo nació en un pasaje. Y bajo el protectorado de qué musas!*” o “*El padre del surrealismo fue Dada, su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció*”. BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.109.

52 ARAGON, Louis. Op.cit. p.19.

Tal com diu Aragon, el fet que sigui de nit, atorga a l'experiència un caràcter inquietant. És en la nocturnitat que surt la gent a buscar el plaer, persones que es converteixen en joguets noctàmbuls, moment en què el clamor de la seva imaginació els fa oblidar el silenci⁵³. Tal com diu l'autor, "*la noche brinda a estos absurdos lugares un sentido que ellos ignoran*"⁵⁴.

En aquest sentit la presència d'imatges nocturnes és una realitat en les diferents publicacions i treballs del grup. Ho veiem, per exemple, en les imatges de Brassai reproduïdes a l'article de Maurice Heine (1884-1940) "Nuits romàntiques sous le Roi soleil" (1935)⁵⁵, publicat en el setè número de *Minotaure* de 1935, o a "La Nuit du Tournesol", article d'André Breton que apareix en el mateix número. En aquest últim, el text s'acompanya de fotografies nocturnes de Brassai, les quals capturen un París de nit il·luminat dèbilment i de manera misteriosa. La banalitat de les imatges conviu amb allò meravellós, mostrant-nos la metamorfosi a què el real estava sotmès. Les fotografies, carregades de màgia, proposen nombroses associacions entre allò racional i l'irracional, valor poètic i líric que es desperta en el món de la nit.

Sigui com sigui és en aquesta ciutat que el surrealista, tant de dia com de nit, es convertia en un *flâneur* a la recerca del meravellós. La ciutat esdevenia un vast sistema de representació i significació que ajudava l'artista a percebre allò màgic-circumstancial i a trobar la bellesa convulsiva reclamada per Breton. Els surrealistes, interessats per l'encontre fortuït, transitaven així per la ciutat autèntica, aquell vell París que feia front a la urbs moderna que s'estava imposant.

El *flâneur*, al llarg d'aquests passeigs, se submergia en si mateix. D'aquesta manera, tal com veiem a *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, l'autor, envoltat de transeünts perduts moguts per la nostàlgia d'una ciutat que està a punt de desaparèixer, es retrobava amb allò que hi havia en ell de més profund:

*"Y el hombre, en este mundo de confusión, vuelve a encontrar, con pavor, la monstruosa huella de su cuerpo y su rostro demacrado. A cada paso, se tropieza consigo mismo. He aquí el Palacio que necesitas, gran mecanismo pensante, para saber al fin quién eres"*⁵⁶.

53 "*Es en ese momento cuando las gentes creen buscar el placer. En aquellos pliegues del terreno en que todo supone una tentación, esas gentes se convierten en los juguetes de la noche, en los marinos de ese velamen hecho jirones; y es en ese cabal instante cuando una parva porción de su ser comienza a naufragar. El intenso clamor de la imaginación les hace olvidar el silencio*". ARAGON, Louis. Op.cit. p.171.

54 Ibidem. p.170.

55 HEINE, Maurice: "Nuits romàntiques sous le Roi soleil" (1935). *Minotaure* (1933-1939). Vol.III. Núm.7, 1935.

56 ARAGON, Louis. Op.cit. p.173.

La ciutat, doncs, amb la seva ambigüitat, permetia que l'individu es retrobés amb si mateix. En aquest sentit André Breton a *Nadja* es pregunta: “*Qui suis je? Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?*”, un qüestionament que també veiem a *Le Paysan de Paris*: “*et moi, où suis-je? Qu'est mon corps? Voici déjà la nuit*”. D'aquesta manera, ens trobem davant unes obres en les quals, al mateix temps que passegem per la ciutat surrealista, assistim a una recerca personal. Una introspecció que s'esdevé en la indefinició espacio-temporal, en una operació de contracció i dilatació en la qual l'espai no troba la seva unitat.

Amb aquesta voluntat els aparadors amb maniquins, els antics carrerons, els passatges, els parcs o el circ, formen part de l'imaginari visual capturat amb les seves càmeres fotogràfiques. Entre aquests trobem indrets com el Châtelet (amb els seus aparells ortopèdics) o el Marché aux Puces, els quals apareixen reiteradament en diferents produccions. Així ho veiem, per exemple, a *Les plus belles cartes postales* (1933) de Paul Éluard, imatges que es reproduïren en el número 3-4 de la revista *Minotaure* el 1933.

Aquest París, de fet, també és el que veiem retratat en les fotografies d'Éli Lotar (1905-1969) o de Jacques-André Boiffard (1902-1961) els quals, tal com Brassai, capturaren amb les seves càmeres alguns racons de la ciutat. En el cas de Lotar ho veiem en les fotografies publicades en el sisè número de la revista *Documents*, on explora la ciutat i en captura el seu misteri. Boiffard, per la seva banda, fou un cronista gràfic de la ciutat, tal com veiem en aquelles imatges que plasmen l'atmosfera de misteri i meravella d'alguns racons de París, material que fou emprat per Breton per il·lustrar *Nadja*.

4.3. Del maniquí d'aparador a l'obra d'art

Com veiem, la relació entre la figura del maniquí i l'artista havia canviat, però no desaparegut. Aquesta evolució continuà esdevenint-se fins al punt que els maniquins, més enllà de presentar-se com a habitants silenciosos de la gran ciutat, s'acabaren convertint en una obra d'art. Una fita en què el vincle entre el maniquí i l'artista es consolidà i es féu més evident.

Aquesta nova realitat és advertida el 1929 pel novel·lista i crític francès André Beucler (1898-1985), el qual considerava que el maniquí, per la seva capacitat d'allunyar-se de la realitat observable i de la seva funció utilitària, havia adquirit l'estatus d'obra d'art:

“Si le mannequin pouvait aspirer au statut d’œuvre d’art, ce n’était pas par son aptitude à reproduire la vie contemporaine, mais précisément par les qualités qui lui permettaient de se distancier de la réalité observable. Coupé de sa fonction utilitaire, le vrai mannequin provoquait l’imagination poétique et artistique en étant parfaitement inanimé et excessivement immobile. Pour cette raison, le mannequin n’était pas une œuvre d’art, mais était toujours prêt à le devenir”⁵⁷.

El maniquí presentat com un objecte artístic l’observem per primera vegada en el maniquí abstracta que aparegué en el primer *Salon d’Automne*, que tingué lloc a París el 1911. Aquest, cobert de trossos de cristall, era un exemple de figura cubista. Tot i això la idea no tingué seguidors, era massa aviat per eliminar les boniques senyores dels aparadors. Tanmateix, el 1922, René Herbst (1891-1982)⁵⁸, amb la realització de maniquins de ferro forjat i filferro, mostrà una nova concepció d’aquestes figures. L’evolució dels maniquins, davant dels canvis socials esdevinguts, semblava inevitable.



Fig.29. Sonia Delaunay: Maniquí cubista, c.1920.

Fig.30. Maniquí “Art Deco” fet amb paper maixé, d’una sola peça i lacat, c.1925.

Entre els autors que contribuïren a elevar el maniquí a la categoria d’obra d’art trobem Imans i Siégel, els quals, tal com s’ha mencionat, revolucionaren l’estètica dels maniquins. Les creacions de Siégel, per exemple, passaren a ser d’una sola peça, essent objectes modelats de cap a peus sense distingir els cabells del cos. Es tractava de maniquins realitzats amb paper maixé lleuger però consistent, que s’ornamentaven en funció de la vestimenta que portaven. D’aquesta manera, els maniquins, deixaren de ser realistes, es lacaren de colors, es dauraren i es platejaren, amb la voluntat de combinar-los amb els seus complements. Fou així com, els creadors abandonaren el realisme i realitzaren obres

57 BEUCLER, André: “Mannequins”. A: *Arts et métiers graphiques*. Núm.10, 15 març de 1929. p.596-600. Extret de: MUNRO, Jane. Op.cit. p.186.

58 René Herbst fou un dels creadors de maniquins Art Deco, és a dir, maniquins artístics. Va ser assessor artístic de la firma Siégel i exercí una forta influència sobre aquesta.

que es corresponien amb els moviments artístics imperants en el moment. En aquests maniquins, per exemple, hi veiem la influència del cubisme o del surrealisme⁵⁹.

D'aquesta manera els creadors de maniquins començaren a presentar-se com a artistes. Una mostra d'aquest canvi és que Pierre Imans es considerava un artista ceroplàstic i Siégel ja no els anomenava maniquins, sinó creacions artístiques. De la mateixa manera, el 1925, *Vogué* començava a parlar de l'art dels maniquins:

*“The art of the mannequin, which did not previously exist, has now been perfected... By means of the simplest techniques, the artist has succeeded in evoking the complex personality of the modern, well-dressed woman, who is a creature of luxury but at the same time full of life... A new art form has been born”*⁶⁰.

Així, tal com llegim en el llibre *Mannequins* de Nicole Parrot, el maniquí deixà de ser simplement un objecte utilitari i es convertí en una mena d'escultura moderna. Són els maniquins anomenats “Art Deco”, els quals tingueren una curta trajectòria. Un exemple d'aquesta evolució el trobem en els maniquins de Siégel i Imans que es pogueren veure en el Pavelló de l'Elegància de l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* que es realitzà a París el 1925. Tot i que el conjunt de l'exposició fou altament criticada, aquest pavelló fou aplaudit per la major part del públic. L'única excepció foren els surrealistes, els quals el criticaren sense pietat. Tot i això, l'atenció exercida per aquesta figura, evidencia el destacat paper que acabà adquirint com a objecte artístic.



Fig.31. Maniquins “Art Deco”.
Pavelló de l'Elegància, 1925.

⁵⁹ Tal com diu Léon Leyritz en una entrevista del presentador Marguerite Barthélémy el 1956: *“We had to break with lifelike images that were stiff imitations of nature. And so we plunged into the realm of dreams and fairies; surrealism offered us a fascinating solution that was not without danger”*. PARROT, Nicole. Op.cit. p.86.

⁶⁰ Ibidem. p.90.

Les creacions de Siégl i Imans influenciaren artistes com Umbo (1902-1980) o Herbert List (1903-1975), en l'obra dels quals el maniquí apareix clarament com una figura artística. Umbo, per exemple, reivindicà el seu rol com artista fotografiant nombrosos maniquins de la ciutat de Berlín, convertint-los en objectes eròtics. List, per la seva banda, fotografià diferents maniquins mitjançant un interessant joc de llum i ombra. Aconseguia així una imatge poètica, un ambient metafísic que recordava el de les obres de De Chirico (1888-1978). N'és un exemple *Sklavin 1*, on unint un maniquí i una mà d'un altre ésser artificial, aconsegueix crear un ambient inquietant i escenogràfic similar al que es podia veure al Musée Grévin de París. El seu interès per la figura del maniquí també l'advertim en un conjunt de fotografies de models anatòmics de cera realitzades entre 1944 i 1946, imatges creades en l'ambigüitat entre la vida i la mort.

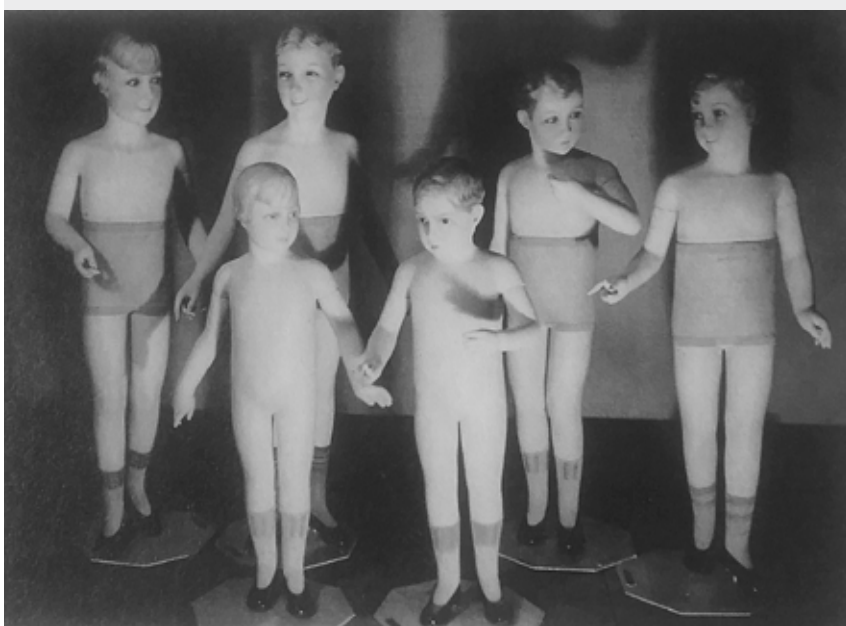


Fig.32. Herbert List: *Elektra*, 1944-1946.

Fig.33. Herbert List: *En el taller de De Chirico*, 1951.

Fig.34. Herbert List: *Sklavin 1* [Noia esclava 1], 1936.

Fig.35. Umbo: *Nens*, 1928-1929.

4.4. L'art d'avantguarda i la figura del maniquí

D'aquesta manera la figura del maniquí sortí del taller, passà a formar part de la via pública i finalment acabà convertint-se en una autèntica obra d'art. La idea del maniquí com a obra d'art, o com a protagonista d'aquesta, l'observem en diferents moviments d'avantguarda del segle XX. Una presència que hem d'entendre en continuïtat amb el protagonisme que ja havia adquirit aquesta figura en l'àmbit literari en el segle anterior⁶¹.

La fascinació que tingueren els surrealistes per la figura del maniquí, la qual es desenvoluparà al llarg de la present recerca, és un aspecte que compartiren diferents moviments d'avantguarda. Els futuristes, els artistes de De Stijl o alguns autors vinculats a la Bauhaus, com Oskar Schlemmer (1888-1943) se sentiren fascinats per l'autòmat, que era vist com un ideal pel subjecte. Per la seva banda, artistes com De Chirico o moviments com el dadaisme, precedents directes dels surrealistes, convertiren el maniquí en un motiu representatiu crític amb l'adveniment d'un nou tipus de subjecte.

Uns i altres estigueren influenciats per esdeveniments com la Primera Guerra Mundial. En aquest sentit, tot i els diferents enfocaments, els seus autòmats i maniquins s'han d'entendre com una reacció al conflicte bèl·lic i a les fatídiques conseqüències que tingué pel conjunt de la societat europea. Marinetti (1876-1944), per exemple, optà per construir un nou individu inspirat en la màquina i les noves tecnologies. Davant del vell subjecte burgès, que havia estat destruït, volia un home nou dotat d'òrgans adaptats a les necessitats d'un món modern. La màquina, i en concret l'autòmat, era el model a seguir. Sols així, amb la deshumanització de l'individu, podrien superar aspectes caducs com el de la subjectivitat entesa com a interioritat.

La voluntat de reconstruir un home nou allunyat de l'ésser de carn i ossos, és la que advertim en els autòmats i les figures mecàniques representades en les obres dels artistes de De Stijl. Pel fet que el seu ideal era un ésser mancat de subjectivitat, construït i controlat mitjançant lleis rigoroses, els neoplasticistes estigueren interessats en les nines i en les marionetes. Els maniquins es convertiren en la materialització de l'ideal de subjecte neoplàstic, mancat de voluntat i de sentiments. Responent a una utopia basada en els mínims, en les seves obres trobem maniquins silenciosos i impertorbables, tal com veiem a *Figura mecànica de ballet* (Mechanisch tanzende Figur, 1922) de Vilmos Huszár (1844-1960).

61 Vegeu capítol 2. *La figura del maniquí en el Romanticisme. Una visió panoràmica.*

Una voluntat similar és la que observem en Oskar Schlemmer, artista vinculat directament a l'escola de la Bauhaus. Les aspiracions utòpiques de Schlemmer consistien a reduir allò humà a la geometrització i a la simplicitat de la figura del maniquí. Els seus maniquins, ubicats entre el mecànic i l'orgànic, l'abstracció i la figuració, es convertiren en un mitjà per assolir l'objectivitat i la simplicitat, és a dir, el cànon de perfecció que segons ell suposava l'home-màquina. En aquest procés de simplificació la marioneta sols era el primer estadi, allò que l'artista cercava era la desmaterialització de l'ésser humà.

Les idees de Schlemmer queden materialitzades en el que foren les dues obres principals de la seva trajectòria artística: *Ballet Triàdic* (Das Triadische Ballet, 1922) i *Cabinet Figural* (Das Figurale Kabinett, 1922-1923). Es tracta de dues produccions molt influenciades per l'obra de Heinrich von Kleist⁶² en les quals, lluny de cercar la similitud i el naturalisme de la vida real, n'esdevenen una creació al marge. A *Ballet Triàdic* Schlemmer projectà el seu model d'home nou basat en la marioneta, el qual es desplaçava en un espai concebut a partir de nocions matemàtiques. Els actors, de carn i ossos, es desprenien del seu caràcter humà i es presentaven com si fossin éssers inerts. Esdevenien així figures mancades d'organicitat, despersonalitzades, que posaven en dubte la seva pròpia humanitat. Aquesta voluntat culminà en l'obra *Cabinet Figural*, on els actors foren substituïts definitivament per titelles mecanitzats accionats per un sistema de palanques.



Fig.36. Oskar Schlemmer: *Das Triadische Ballet*, 1922.



Fig.37. Oskar Schlemmer: *Das Figurale Kabinett*, 1922-1923.

Foren artistes com Giorgio de Chirico (1888-1978) que utilitzaren la figura del maniquí en un sentit crític davant la situació que els havia tocat viure. Els seus maniquins se'ns presenten com a formes andrògines que reflecteixen l'estat espiritual de l'artista durant els anys de la guerra. Carregats d'una

62 Vegeu p.124-125.

gravetat psicològica, ens mostren la seva desesperació davant els desastres bèl·lics. Els maniquins de Giorgio de Chirico, alhora, pel fet de presentar-se en un món metafísic més pròxim al terreny del somni que al de la vigília, al mateix temps que pel caràcter enigmàtic que d'ells es desprèn, esdevenen un clar precedent dels maniquins surrealistes⁶³.

Giorgio de Chirico també influencià els artistes dadaïstes, els quals desenvoluparen les possibilitats ofertes per la figura del maniquí i l'autòmat d'una manera molt similar a la dels surrealistes. Així ho veiem a la *Fira Internacional Dada* (Erste Internationale Dada-Messe), celebrada a Berlín el 1920. A la mostra, entre les pintures, els relleus, els fotomuntatges i diferents tipus d'objectes, destacaven les nines i els maniquins. Aquestes figures, presentades com una burla al militarisme i a la modernitat tècnica, qüestionaven la societat burgesa que havia permès la guerra. Esdevenien així, a trets generals, una dura crítica a la societat de la República de Weimar. Entre aquestes cal destacar *L'espirit dels nostres temps. Cap mecànic* (Mechanischer Kopf. Der Geist Unserer Zeit, 1919) de Raoul Hausmann (1886-1971), figura que es convertí en un emblema del moviment. Es tractava d'un cap de maniquí de fusta sobre el qual s'havien incorporat diferents objectes com un metro, un rellotge o un regle. La càrrega crítica del muntatge també s'advertia en l'obra de John Heartfield (1891-1968) *Arcàngel prussià* (Preußischer Erzengel, 1920), l'efígie d'un soldat alemany amb un cap de porc sospesa del sostre; o a *El petit burgès s'ha tornat boig. Escultura Tatlin electromecànica* (Der wildgewordene Spießkerl Heartfield. Elektro-mechanische Tatlin-Plastik, 1920), un maniquí negre confeccionat per George Grosz (1893-1959) i John Heartfield.



Fig.38. John Heartfield:
Arcàngel prussià (*Preußischer
Erzengel*), 1920.

63 Així ho adverteix Jean Clair a *Malinconia*, on reproduceix un fragment de l'article de René Crével "Merci, Giorgio de Chirico" publicat en el tercer número de *Le Disque Vert* el desembre de 1923. Crével diu que els surrealistes se sentiren fascinats per les seves ciutats, on els personatges semblen tenir la indiferència d'una carn que no se sent viva.



Fig.39. Raoul Hausmann:
*Mechanischer Kopf. Der Geist
Unserer Zeit*, 1919.

Fig.40. George Grosz
i John Heartfield: *Der
wildgewordene Spießler
Heartfield. Elektro-
mechanische Tatlin-Plastik*,
1920.

4.5. Els artistes i les seves nines

El gust per la figura del maniquí que advertim en molts artistes, també es veié traduït en la voluntat que tingueren alguns d'ells per crear les seves pròpies nines. Aquestes creacions, més enllà de formar part de les seves obres, interactuaven amb els artistes i participaven de la vida real.

De la mateixa manera que els maniquins varen jugar un rol important en la societat francesa finisecular, les nines atragueren un ampli sector de la població. La importància i el lloc que s'havia fet la nina en aquesta societat queda representada en la *parisienne*, una popular *poupée* amb trets de dona adulta i cap giratori que es guanyà un lloc en la societat francesa del moment.

En aquest moment en què les nines gaudien de gran popularitat, un dels fabricants més importants va ser Jumeau (1811-1895), les creacions del qual sobresortien per un gran realisme i per la seva perfecció. Fins i tot sabem que el 1893 Jumeau publicità una nina fonògraf, atribuïda a Thomas Edison (1847-1931), inventor del mecanisme que permetia emetre els sons. En aquest sentit és interessant una fotografia de la filla d'Émile Zola (1840-1902) amb una nina, que sembla ser una de les fabricades per Jumeau.



Fig.41. Émile Jumeau: Nina Jumeau, c.1880.

Fig.42. Thomas A. Edison: Nina fonògrafa, c.1890-1900.

Fig.43. Émile Zola: Denise amb una nina, 1900-1902.

En la línia de Zola, artistes com Edgar Degas (1843-1917) se sentiren fascinats per les nines, les marionetes i els maniquins. Ho veiem en el seu *Retrat d'Henri Michel-Lévy* (1879), on apareix retratat amb una nina, o a *La Petite Danseuse* (1881), una nina feta de cera creada pel mateix Degas. Aquesta, quan s'exposà el 1881, causà sorpresa i indignació entre el públic, essent considerada una obra mancada de gràcies, rígida i naïf.

Fou en aquest moment que diferents artistes es construïren una nina amb la qual, fins i tot, podien mantenir relacions afectives. Es tractava d'éssers artificials que sovint suplïen éssers estimats desapareguts o que mai havien existit. El maniquí com un substitut l'observem en artistes com Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), José Gutiérrez-Solana (1886-1945), Hans Bellmer (1902-1975) o Oskar Kokoschka (1886-1980).

D'aquesta manera, l'artista espanyol Gómez de la Serna posseïa una nina de cera amb qui mantenia relacions afectives. La vestia, hi conversava, i fins i tot la duïa a passejar. L'amor cap a la seva nina era tal que quan se li trencà, arribà a passar un període de dol. L'obsessió de Gómez de la Serna per les nines i els maniquins era compartida per Gutiérrez Solana, qui els retratà de manera obsessiva amb un

aire d'inquietud que ens fa dubtar del seu caràcter humà. El maniquí, de fet, fou un objecte important per diferents artistes espanyols com Maruja Mallo (1902-1995) o Francisco Bores (1898-1972).



Fig.44. Hermine Moos i la nina d'Oskar Kokoschka, 1919.

En la mateixa línia és fonamental destacar Oskar Koskoschka qui, desolat per la ruptura amb Alma Mahler (1879-1964) va fer construir una nina a imatge seva. L'obra, realitzada per Hermine Moos (1888-1928), és un clar exemple de l'ús de la nina com un substitut sexual. Tal com detalla a les cartes enviades a la creadora de nines, aquesta havia de tenir les mides exactes de la seva amant. També demana que les parts íntimes estiguin fetes a la perfecció i que tàctilment reproduïxi el cos d'una dona. Fins i tot insisteix en el fet que la nina tingui boca, dents, i que la pugui vestir. Malgrat el seu afany, però, és ben coneguda la decepció que experimentarà l'artista quan rebé la nina nou mesos més tard: segons Koskochka, més que una dona, semblava un ós polar o una catifa peluda.

Junt amb la nina de Kokoschka, un dels exemples més paradigmàtics pel que fa a la creació de nines el veiem en Hans Bellmer i la seva *poupée*, artista que s'estudiarà amb deteniment en el següent apartat⁶⁴. Alhora, també és interessant destacar el cas de Lester Gaba (1907-1987), cèlebre creador de maniquins, el qual mitjançant les seves criatures reproduïa les seves clientes o actors i actrius famoses. Les seves obres eren de tanta perfecció que fins i tot el mateix Gaba acabà enamorant-se d'una d'elles, Cynthia, que des d'aquell moment mai més se separà d'ell.

64 Vegeu p.261-289.

L'atracció de diferents artistes i creadors cap a les seves nines, l'hem de relacionar amb l'agalmatofilia, trastorn definit pel psiquiatre Richard von Krafft-Ebing (1840-1902)⁶⁵ que consistia en l'atracció sexual per escultures i altres formes humanes inertes. Aquest trastorn s'explica a l'obra *Pyschopathia Sexualis* (1886), primer estudi rigorós en què proposava una taxinomia mèdica completa de les desviacions i perversions sexuals. A partir d'aquest tipus d'investigacions, la relació maniquí-artista es modificà fins al punt que la creació artificial podia ser dominada i manipulada amb fins fetitxistes i pràctics.

En relació amb aquesta pràctica hem d'entendre la moda de les nines de goma que hi havia a la ciutat de París, figures sexuals pensades pels germans Goncourt per tot aquell que volia tenir una companya sexual "dòcil". Octave Uzanne es refereix a aquest tipus de nines en el prefaci de l'obra de Léon Riotor *Le Mannequin*. Al final de l'assaig parla dels "*mannequins d'amour*", creats amb finalitats sexuals:

*"Mais le Mannequin pourrait être envisagé, d'autre part, au point de vue de son rôle en amour. Il existe des Mannequins faits pour consoler les veuves des mâles, pour tempérer les ardeurs des étalons qui souffrent des solitudes prolongées. Il existe des femmes dociles, pour tout dire confectionnées pour le confort des embrassements illusoires et agencées pour donner au contact la sensation de la peau, de sa température et de sa souplesse"*⁶⁶.

Uzanne, alhora, explica un viatge a Anvers amb un amic, el qual li demanà si coneixia les dones de goma. Veient la sorpresa del narrador, li explicà l'existència de Madame Van der Mys, que es dedicava a aquest negoci. Uzanne, que desconeixia la seva existència, encuriosit, volgué anar a conèixer-la. Un cop a la botiga de Madame Van Der Mys, anomenada "*Mannequins d'amour*", la propietària els mostrà totes aquelles dones de goma pensades per temperar les pulsions d'aquells que estaven sols. Fins i tot, tal com detalla, algunes duïen un mecanisme que els permetia articular frases com "*Mon chéri! Mon doux amour! Mon trésor!*". Encara que la història explicada per Uzanne s'ambienta a Anvers, sabem que la creació i la demanda d'aquest tipus de nines fou tal, que París s'acabà convertint en la capital de la nina sexual. Així ho explica Iwan Bloch a la seva obra *The Sexual Life of Our Time* (1908).

Tot i això, no tots els artistes construïren nines per satisfer les seves necessitats sexuals. Paul Klee (1879-1940), per exemple, construï un gran nombre de titelles de mà amb la finalitat de crear un teatre

65 Psiquiatre que fou company de Sigmund Freud a la Universitat de Viena.

66 RIOTOR, Léon: Op.cit.

de marionetes pel seu fill Fèlix. Aquestes, construïdes entre 1916 i 1925 amb materials reciclats i retalls de roba, estaven influenciades pel cubisme i el dadaisme. La construcció d'aquests titelles s'ha d'entendre en relació amb la fascinació de Klee per aquest tipus d'objectes, com mostra el fet que freqüentava espectacles de marionetes que feien a Colònia i a Munic. Tal com explica el seu fill Fèlix, fou a partir de les sessions que tenien lloc al *Munich Kasperl Theater* que Klee començà a realitzar els seus titelles. L'artista arribà a construir unes cinquanta figures grotesques, tot i que avui en dia sols se'n conserven trenta. Algunes d'elles han desaparegut i d'altres es destruïren durant la Segona Guerra Mundial⁶⁷.



Fig.45. Paul Klee: Titelles, 1916-1925.

Tal com observem a partir de diferents fotografies, els titelles de Klee formen part del món de la fantasia, són fruit dels desigs i de les pors de la infància. Més enllà de ser simples joguines, els titelles de Klee transmeten traumes i obsessions infantils. En aquests objectes, totalment ambivalents, hi podem veure aspectes com la dualitat entre el bé i el mal.

En la mateixa línia que Klee, trobem Hannah Höch (1889-1978), artista dadaïsta que entre 1916 i 1918 creà diferents nines vinculades a la tradició popular. Les *Dada puppen*, tal com s'anomenen, són nines creades a partir de la unió de draps i diferents materials reciclats. Un cert retorn al món de la infància que també observem en Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), artista polifacètica que realitzà marionetes pel món teatral. Va ser el 1918 que Sophie rebé l'encàrrec de crear unes marionetes per l'obra de teatre *Il re cervo* (1762) de Carlo Gozzi una obra infantil inspirada en els personatges de la Commedia dell'Arte, on s'explica la història d'un rei que és convertit en cérvol per Tartaglia, malèfic personatge que vol allunyar-lo del tron. L'artista, per l'obra, realitzà disset marionetes molt simples

67 Vegeu: *Hand puppets / Paul Klee*. Bern: Hatje Cantz: Zentrum Paul Klee, 2006.

conformades per elements geomètrics i mancades d'expressió. El gust per les nines de Taeuber-Arp també s'adverteix en alguns vestuaris que realitzà per les representacions dadaïstes, els quals atorgaven l'aspecte de nina a aquells que els portaven. Les marionetes, alhora, també foren un element destacat en l'obra de l'artista Marie Vassilieff (1884-1957), la qual mitjançant materials reciclats creà nines i titelles de drap que parodiaven personatges cèlebres de la seva època.

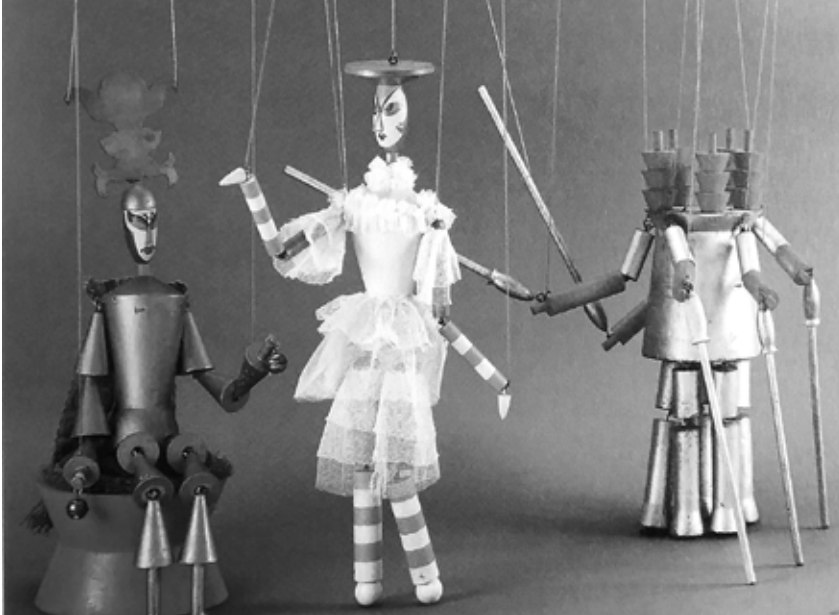


Fig.46. Sophie Taeuber-Arp: Marionetes per l'obra *Il re cervo* de Carlo Gozzi, 1918.

Fig.47. Marie Vassilieff: *Nina-autoretrat*, c.1920.

5.

VISIÓ PANORÀMICA DEL MANIQUÍ SURREALISTA. L'exemple de *La Rue surréaliste* i les *Puppen* de Hans Bellmer

5.1. L'interès i la fascinació dels surrealistes per la figura del maniquí

Els surrealistes, continuadors de la via iniciada per Eugène Atget o Giorgio de Chirico, són un clar exemple de l'estreta relació entre el maniquí i l'artista. El maniquí es convertí en un dels seus joguets preferits, un dels objectes d'experimentació més important per molts dels seus integrants. Així ho veiem en artistes com Salvador Dalí (1904-1989), Max Ernst (1891-1976) o René Magritte (1898-1967), els quals, fascinats per aquesta efigie, la convertiren en una de les protagonistes de les seves obres.



Fig.1. André Breton darrere la vitrina realitzada per *Arcane 17* a la llibreria Gotham de Nova York, c.1944.



Fig.2. Denise Bellon: Salvador Dalí a l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

El maniquí, de fet, és tan sols un figurant més del món de l'objecte, univers oníric en el qual se submergiren. Per aquest motiu, i pel fet que n'és un dels exemples més destacats, abans d'aprofundir

en l'estudi d'aquesta figura, és important descobrir la relació dels surrealistes amb el món de l'objecte, un dels camps que més els fascinà. Tal com diu Salvador Dalí a *Psicologia no-euclidiana d'una fotografia* (Psychologie non-euclidienne d'une photographie, 1935):

“Són aquests rodets sense fil, aquests objectes d'una deplorable insignificança, els que, en aquest moment, ens fan perdre, als superrealistes, la part més gran i millor del nostre temps, ja que les nostres obres i les nostres cases són la prova material i tangible de l'aglomeració invasora d'aquests objectes i de la multiplicació de les demandes estridents d'aquests que, de manera imperiosa, des de la seva situació inadvertida, reclamen la seva evident realitat física”¹.

5.1.2. L'objecte surrealista, la unió perfecta entre l'art i la realitat

5.1.2.1. La teorització entorn l'objecte surrealista

L'interès dels surrealistes per la figura del maniquí l'hem de relacionar amb la seva fascinació per l'objecte. L'origen de l'objecte surrealista el trobem en els primers objectes Dada realitzats a la dècada dels vint i dels trenta, i en els *ready made* de Marcel Duchamp (1887-1968), primer a elevar l'objecte a categoria artística. Dadaistes i surrealistes burlaren així l'art tradicional i cercaren un mode d'explorar les possibilitats ofertes per qualsevol tipus d'objecte. Tal com diu Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973) en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1953), “los afiliados a Dada ponían todo su empeño en el matiz espiritual, en el uso psicológico del objeto, desvelando así otras condiciones de su identidad”².

En el si del grup surrealista va ser André Breton qui proposà la revitalització de l'objecte. En aquest sentit a *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924)³, parlava de la necessitat de crear objectes suggerents despullats de tota funcionalitat pràctica, que fossin aparentment inútils però que estiguessin impregnats d'allò inconscient. Breton creia que aquests objectes, sovint apareguts en

1 “Psicologia no-euclidiana d'una fotografia” publicat originalment en el setè número de *Minotaure* a París l'any 1935. Extret de: *Dalí fotògraf, Dalí en els seus fotògrafs*. Centre cultural de la Caixa de pensions, Barcelona, juny-juliol 1983. Barcelona: Obra cultural de la Caixa de Pensions, 1983. p.95.

2 CIRLOT, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1990. p.74.

3 Text escrit a finals de 1923 i publicat el 1924 a la revista *Commerce*. No fou editat fins al 1927 i va restar força desconegut fins a la seva reproducció en el llibre *Point du jour* (1934). Aquest episodi també apareix relatat a *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935).

somnis, s'havien de difondre. Ho explica a partir d'un somni en què se li apareix un llibre amb un gnom al lloc⁴:

“C’est ainsi qu’une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché en plein air, qui se tenait du côté de Saint-Malo, j’avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l’assyrienne, descendait jusqu’aux pieds. L’épaisseur de la statuette était normale et n’empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. Je m’étais empressé de l’acquérir et, en m’éveillant, j’ai regretté de ne pas le trouver près de moi. Il serait relativement facile de la reconstituer. J’aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problématique et troublant. J’en joindrais, un exemplaire à chacun de mes livres pour en faire présent à des personnes choisies (...) Qui sait, par là je contribuerais peut-être à ruiner ces trophées concrets, si haïssables, à jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses de «raison»?”⁵.

Aquesta, però, no era la primera vegada que Breton mostrava la seva voluntat d'experimentar amb els objectes. En el *Primer manifest del surrealisme* (1924) Breton observa com el moviment té una consciència particular dels objectes⁶. Considera que la surrealitat ha d'ampliar l'experiència dels objectes, alliberar la vida latent. Breton parla així de la consciència poètica dels objectes, una crida que en aquest primer moment no tingué una resposta concreta.

Similar és el que llegim a “L'ombre de l'inventeur” de Louis Aragon, publicat en el primer número de *La Révolution surréaliste* (1924), en el qual parla de la necessitat d'inventar màquines sense finalitat pràctica i no comercialitzables. Aragon, en el text, celebra la invenció pura i impracticable de l'objecte, la seva aplicació desinteressada i la desaparició de tota utilitat. En una mateixa línia Paul Nougé (1895-1967) a “La subversion des images” (1929-1930), proposa jugar a pervertir l'ús dels

4 En el text parla de l'objecte surrealista i imagina, tenint en compte que són objectes poc recomanables des del punt de vista de la utilitat i el plaer, com seria posar-los en circulació. Per fer-ho fa referència a un somni que tingué una nit, en el qual un llibre amb un gnom al lloc era el protagonista. En parlar del somni considera que si es difonguessin aquest tipus d'objectes, potser es contribuiria a l'aniquilació d'aquests trofeus odiosos. Potser hi hauria màquines de sàvia construcció que estarien mancades d'utilitat, es traçarien plànols de ciutats en les quals no sabriem habitar. I és en aquestes suposades ciutats on hi hauria “des automates absurdes et très perfectionnées, qui ne feraient rien comme personne, seraient chargés de nous donner une idée correcte de l'action”. BRETON, André: “Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste” (1935). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.495.

5 BRETON, André: “Introduction au discours sur le peu de réalité” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.277.

6 “L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler; tout a moins il n'a pas répugné à jouer à sa chance”. BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.311.

objectes més familiars i imaginar possibles noves relacions amb aquests. Alhora, tal com veiem en les imatges que acompanyen l'article, analitza l'impacte que tindria la supressió de determinats objectes.

El mateix any, a la revista *Variétés*, s'expressava la voluntat de crear objectes torbadors. Tal com s'adverteix en el catàleg *El objeto surrealista* (1997)⁷, Paul Nougé escrigué a Magritte parlant-li de la necessitat de provocar relacions inesperades a partir d'objectes familiars. Amb aquesta voluntat, entorn el 1927, Nougé i Magritte treballaren en diferents projectes amb l'objectiu d'actuar en el cor d'allò quotidià. Algunes d'aquestes idees foren publicades posteriorment a *Le surréalisme au service de la révolution*, on veiem una teoria sobre els objectes torbadors, la força dels quals rau en la capacitat d'ocupar la consciència humana fins al punt d'atacar la seva monotonia. Els surrealistes, doncs, volien experimentar amb els objectes i posar-los en circulació amb l'objectiu de despertar consciències. Així ho observa Walter Benjamin a *El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea* (1929):

“Breton (...) fue sin duda el primero en dar con las energías revolucionarias que se contiene en lo «envejecido» como en las primeras construcciones de hierro, o en las primeras fábricas, o en las primeras fotografías, o en los objetos que empiezan a extinguirse, como en los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la vogue comienza a retirarse. Nadie sabe mejor que estos autores qué relación mantienen esas cosas con la revolución en cuanto tal. Pues, en efecto, hasta que llegaron estos visionarios y adivinos, aún nadie se había dado cuenta de que la miseria, no sólo social, sino también miseria arquitectónica, o la miseria propia del intérieur, con las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario”⁸.

Així doncs, al llarg dels primers anys, encara que només fos en l'àmbit teòric, en el si del grup surrealista s'anà evidenciant la voluntat de crear diferents objectes pertorbadors. Un desig que hem de relacionar directament amb el gust per l'objecte dels diferents integrants del grup. Així ho veiem, per exemple, en André Breton, tal com ens mostren les fotografies del seu estudi, un univers oníric en què l'objecte juga un rol preeminent.

7 SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. IVAM Centre Julio González, 16 octubre 1997/4 enero 1998. Valencia: IVAM, 1997.

8 BENJAMIN, Walter: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. A: *Ensayos estéticos y literarios*. Madrid: Abada, 2009. p.305-306.



Fig.3. Sabine Weiss: André Breton al seu estudi, c.1960.

Tot i això fou entre el 1931 i el 1936, coincidint amb la creació dels primers objectes surrealistes, que la recerca entorn l'objecte es consolidà. En aquest període es realitzaren diferents investigacions en aquest àmbit, les quals hem de relacionar amb la voluntat dels surrealistes d'interpretar el món i intervenir-hi. Pràctiques que s'han de comprendre, alhora, en el si d'un clima polític cada vegada més hostil. Aquest període, de fet, es correspon amb el moment en què el grup és més políticament actiu. En aquest sentit, sembla que els surrealistes trobaren en la creació d'objectes "poètics" una manera d'intensificar la seva acció política.

Les diferents investigacions fetes entorn de l'objecte surrealista sortiren a la llum el 1931 en el tercer número de *Le surréalisme au service de la révolution* (1931), en el qual, entre altres, podem llegir l'article de Salvador Dalí "Objets surréalistes", el d'Alberto Giacometti (1901-1966) "Objets mobiles et muets" (1931), "L'objet fantôme" d'André Breton i "Poids et couleurs" d'Yves Tanguy (1900-1955). Tal com llegim a l'article "Objets surréalistes" de Salvador Dalí, hi havia sis categories d'objectes: els objectes de funcionament simbòlic (d'origen automàtic), els objectes transsubstancials (d'origen afectiu), els objectes per projectar (d'origen oníric), els objectes embolicats (procedents de fantasies diürnes), els objectes màquina (procedents de fantasies experimentals) i els objectes motlle (d'origen hipnòtic). Dalí, posant com a exemple objectes realitzats per Giacometti, Valentine Hugo (1887-1968), Gala (1894-1982) i per ell mateix, conceptualitza l'objecte surrealista, el qual és definit com un "*objet à fonctionnement symbolique*". Segons Dalí, l'objecte surrealista és aquell que té un mínim de funcionament mecànic i que està basat en fantasmes i representacions susceptibles de ser provocades per la realització d'actes inconscients:

“Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique, sont basés sur les fantasmes et représentations susceptibles d’être provoqué par la réalisation d’actes inconscients”⁹.

En aquest sentit Dalí considera que els objectes surrealistes objectiven la realització simbòlica del disseny i provoquen en l’espectador tot un dispositiu associatiu imaginari al qual s’incorporen fantasmes eròtics¹⁰. Els diferents espectres van a trobar els objectes, mentre que el subjecte es projecta en ells. D’aquesta manera, pel fet que els objectes són fruit de les pulsions més profundes de cada un, creats a partir de l’inconscient i dels fantasmes del seu creador, en aquests també hi té lloc una tensió particular entre allò real i l’imaginari, produint-se una reconciliació dialèctica entre aquests dos termes.

En el mateix número de la revista, a continuació d’aquesta reflexió, trobem un article de Giacometti, un dels primers integrants del grup a prestar atenció en el problema de l’objecte. L’article, titulat “Objets mobiles et muets”, presenta diferents il·lustracions d’objectes surrealistes acompanyades de les respectives explicacions. Aquestes no són descripcions instructives relatives als objectes representats, sinó que remeten a l’interior de l’autor, a allò viscut i desitjat. Entre les il·lustracions destaca la *Bola suspesa*, objecte que reuneix totes les característiques dels objectes de funcionament simbòlic descrits per Dalí. Un objecte que, quan fou contemplat pel públic, causà una gran torbació.

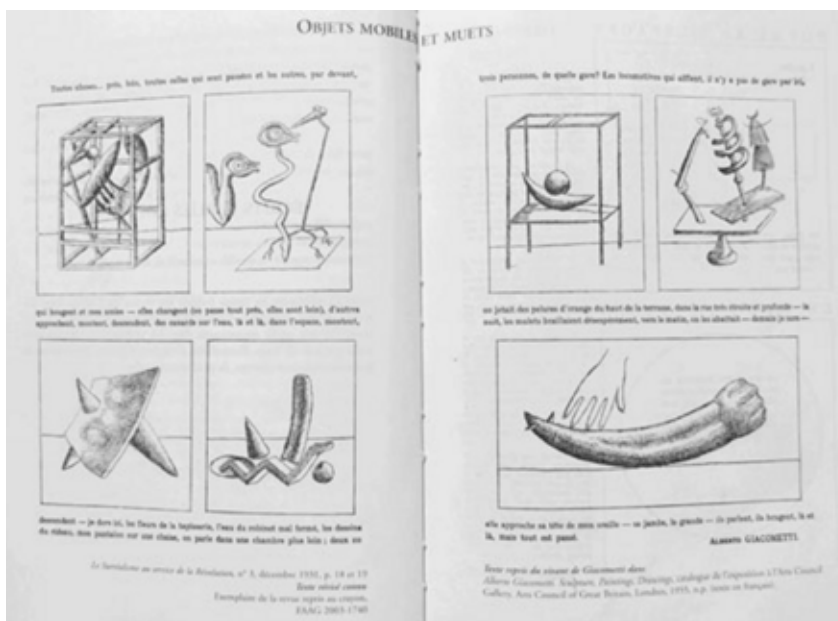


Fig.4. Article “Objets mobiles et muets” d’Alberto Giacometti. *Le surréalisme au service de la révolution*. Núm.3, 1931.

9 DALÍ, Salvador: “Objets surréalistes” (1931). A: *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Paris: Editions Jean Michel Place, 1976. Núm.3, p.16. ISSN:0398-3544.

10 “L’incarnation de ces désirs, leur manière de s’objectiver par substitution et métaphore, leur réalisation symbolique constituent le processus type de la perversion sexuelle, lequel ressemble, en tous points, au processus du fait poétique”. Ibidem. p.16.

Tot seguit, en el mateix número, trobem l'article "L'objet fantôme", en què es publiquen diferents idees de Breton ja desenvolupades a *Les vases communicants* (1932). Breton, a l'article, parla d'un "objet fantôme" concebut durant un cadàver exquisit. Es tracta d'un objecte buit i fantasmal, el qual té origen en el món de la infància. La presència d'estudis entorn l'objecte també s'evidencia en l'article d'Yves Tanguy "Poids et couleurs", en el qual l'autor esbossa i descriu amb precisió diferents tipus d'objectes mostrant la seva possible utilització i conseqüències. Així parla d'objectes de peluix rosa, de cel·luloide transparent, de guix pintat de color morat vermellós o de cera tova d'imitació carn. Finalment, el tercer número de *Le surréalisme au service de la révolution* es completa amb diferents làmines on es reproduïxen objectes de Joan Miró (1893-1983), Giacometti o André Breton.

Aquest, però, no fou l'únic número de *Le surréalisme au service de la révolution* en què es publicaren estudis sobre l'objecte. Així doncs, en el següent número, també trobem articles com el de Roger Caillois (1913-1978), "Spécification de la poésie" (1933), en què defineix l'objecte més enllà de l'utensili i el situa a l'esfera de l'irracional, d'allò concret que el poeta ha d'aïllar. Segons Caillois és evident que la funció utilitària de l'objecte mai justifica per complet la seva forma, l'objecte sempre desborda l'instrument:

*"Il est manifeste que jamais le rôle utilitaire d'un objet ne justifie complètement sa forme, autrement dit l'objet déborde toujours l'instrument. Ainsi est-il possible de découvrir dans chaque objet un résidu irrationnel déterminé entre autres choses par les représentations inconscientes de l'inventeur ou du technicien"*¹¹.

En relació amb l'objecte també és interessant l'article "Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques" (1933) de Salvador Dalí, publicat en el cinquè número de la revista, en el qual preveu el definitiu adveniment paranoic de l'objecte; o els resultats de les enquestes publicades a l'apartat *Recherches expérimentales* de l'últim número de la revista. En aquestes, diferents autors surrealistes reflexionen sobre les possibilitats irracionals de conèixer un objecte, de comprendre un quadre, de viure una data o d'embellir una ciutat¹². Uns qüestionaris en què apareixen respostes molt originals en les quals s'evoquen objectes torbadors, concebuts fora de tota lògica i carregats d'un veritable poder d'alteració d'allò real.

11 CAILLOIS, Roger: "Spécification de la poésie" (1933). A: *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Núm.5, 1933. Op.cit. p.30.

12 Concretament els resultats de les enquestes s'organitzen en diferents apartats: "Sur la connaissance irrationnelle de l'objet boule de cristal des voyantes"; "Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau Giorgio de Chirico: L'énigme d'une journée"; "Sur les possibilités irrationnelles de vie a une date quelconque"; "Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville". "Recherches expérimentales"(1933). A: *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Núm.6, 1933. Op.cit. p.10-23.

D'aquesta manera veiem com, a partir de diferents articles publicats a les revistes del grup amb l'objectiu de difondre els resultats de les experimentacions realitzades entorn l'objecte, podem entreveure les característiques que definien els objectes surrealistes. Així doncs advertim com els surrealistes, cercant les possibilitats ofertes pels objectes, els empraren traint la seva funció original en profit de modalitats poètiques. L'objecte surrealista se situava en contra la lògica del reconeixement, de tota funcionalitat¹³. Els surrealistes, seguint la voluntat rupturista de Marcel Duchamp de retirar l'objecte del seu entorn funcional i de la seva utilitat, tenien l'objectiu de revelar nous significats poètics per tal de desorientar les masses hipnotitzades. Mostrant els objectes desposseïts de la seva funció, se suggerien inaudites relacions entre aquests i els subjectes, s'alliberava l'objecte de l'esclavitud de la utilitat. L'objectiu era provocar una revolució en l'objecte.

Aquesta voluntat l'observem en l'escrit inaugural que Breton llegí quan s'obrí la Galerie Gradiva, dirigida pel mateix artista durant alguns mesos el 1937. La Galerie Gradiva, que Paul Éluard anomenava "botiga d'objectes"¹⁴, era un objecte en si mateixa. En el seu interior custodiava una gran quantitat d'objectes surrealistes que, havent perdut tota funció i utilitat, s'ubicaven fora del món de la raó¹⁵. Tal com mencionà Breton, la galeria es construïa com un univers aliè al món racional:

*"... fuera del mundo de la razón, donde esos objetos fabricados por el hombre que han perdido el sentido utilitario, todavía no lo han encontrado o se han alejado de él sensiblemente, y por esta razón se mantienen en cierto modo en secreto, emergían de una manera electiva, y sin interrupción, del río de arena cada vez más densa que constituye la visión del hombre adulto, y tenderían a devolverle la transparencia de los niños"*¹⁶.

La gran proliferació d'objectes esdevinguda en l'entorn surrealista, es convertí en una oportunitat per recuperar i desenvolupar la part imaginària de l'individu. Els objectes, en conjunt, eren obres que apel·laven a una nova comprensió sol·licitant mirades inèdites. L'objecte surrealista es fonamentava en l'estètica de la transgressió, és a dir, en aquella que es mostrava contrària a tota regla establerta.

13 Així i tot, tal com diu George Hugnet a "L'objet utile. À propos d'Oscar Domínguez" publicat en el número 5-6 de *Cahiers d'Art* (1935) no hi havia objectes inútils: "No hay objetos inútiles. Los que pueden parecerlo no prueban más que la miseria de nuestra concepción de la realidad. Inútil=útil.(...) En todo objeto, en el más insignificante objeto manufacturado, en el objeto abandonado así como en el objeto insólito de uso olvidado, duerme una llama que, despabilada por nosotros, ilumina, convulsa, fulgurante, nuestras obsesiones". SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. Op.cit. p.138.

14 Ho diu Paul Éluard en la correspondència enviada a Gala. *Ibidem*. p.167.

15 PUELLES ROMERO, Luis: *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002. p.165-166.

16 SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. Op.cit. p.167.

L'objectiu era crear sorpresa, commoure l'espectador segons un ordre més profund que la raó ordinària. Aquest efecte de xoc, segons Breton, es trobava principalment en aquells objectes en què els continguts no eren massa explícits, en els quals es conservava la petjada de quelcom absent. D'aquesta manera l'objecte surrealista, pel fet d'ubicar-se en un univers oníric més enllà d'allò racional, era el que millor realitzava la reconciliació entre el món real i l'imaginari. Ubicat en l'espai limítrof entre el real i el psicològic, permetia el viatge a un món meravellós.

És per tots aquests aspectes que els objectes surrealistes evidencien la voluntat de transformar el concepte tradicional de la imatge. En aquest sentit en l'objecte surrealista advertim la suspensió de la versemblança, de la reconeixibilitat i de la seva correspondència amb el món real. Tot i que l'objecte surrealista es troba en la realitat que ens envolta, el seu caràcter, tal com adverteix Juan-Eduardo Cirlot¹⁷, s'aproxima clarament a una concepció màgica. Oposant-se al positivisme artístic, l'objecte desprèn una aura mística, un poder de suggestió incomprensible però existent. L'objecte surrealista, amb la voluntat de desvetllar la seva irracionalitat autèntica, procura desplaçar tot element racional. Tal com diu Juan-Eduardo Cirlot:

*“En los objetos mágicos impera siempre una contradicción de este tipo; por ello podrían ser llamados objetos-máscaras. Son y no son al propio tiempo, porque aparecen en función del poder sobrenatural que los mantienen en el mundo y cuya naturaleza es desconocida”*¹⁸.

Així doncs, entenent l'objecte surrealista en relació amb la base teòrica i filosòfica del moviment, advertim com aquest no pot ser entès com un ens metafísic i estable, sinó com un procés de creació constant. L'objecte surrealista, més enllà de ser una cosa en si mateixa, és un ens immaterial que se'ns presenta com un mitjà o vehicle, un passatge cap a allò invisible. D'aquesta manera l'objecte surrealista, per tal de resistir-se a l'objectivació, s'ha de desprendre de tot idealisme. Així ho adverteix Luis Puelles en una interessant reflexió sobre l'objecte surrealista que observem a *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*:

*“Sosteniéndose sobre la paradoja de pensar el objeto impensable, el surrealismo se sitúa en la exigencia antimetafísica de pensar los singulares, de (im)-pensar la identidad de las cosas sin reducirlas a la identidad del concepto”*¹⁹.

17 CIRLOT, Juan-Eduardo. Op.cit. p.67.

18 Ibidem. p.68.

19 PUELLES ROMERO, Luis. Op.cit. p.23.

La reflexió sobre l'objecte fou present al llarg dels anys trenta. Dels diferents articles publicats en relació amb aquest àmbit destaca *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935), text llegit per Breton durant la seva estada a Praga, en el qual avalua la situació a què havia arribat l'objecte. Segons Breton, a partir de les recerques surrealistes, s'havia esdevingut una crisi fonamental en l'objecte que suposava un pas crucial en la mesura que marcava l'intent d'afirmar simultàniament dues voluntats diferenciades: la revolució imaginària i la intervenció política. D'aquesta manera, una de les conseqüències de l'objecte surrealista, era el fet que s'estava produint una crisi fonamental de l'objecte, relacionada amb la crisi del subjecte i del conjunt de la realitat. L'objecte, lluny de la idea de l'art per l'art, havia adquirit poders transformadors.

Tots aquests aspectes, doncs, són els que trobem en els diferents objectes que crearen o trobaren els integrants del grup. Entre aquests, uns dels més destacats i en què millor se sintetitzen aquestes idees, són la cullera i la màscara que Breton i Giacometti adquiriren en el Marché aux puces de Saint-Ouen el 1934. Tal com explica Breton a *L'Amour fou*²⁰ (1937), durant un passeig amb el seu amic Giacometti, de sobte observaren uns objectes que exerciren sobre ells una atracció desconeguda. Es tractava d'una màscara de ferro i una cullera de fusta, la forma de la qual recordava una sabata²¹. L'episodi és el clar exemple de l'encontre fortuït que desitjaven experimentar els surrealistes, el qual semblava, fins i tot, inevitable²². Així, tal com narra Breton, Giacometti, després de comprar la màscara, observà com aquesta encaixava perfectament amb *L'objet invisible*, una escultura que estava realitzant a la qual no sabia posar-li rostre. La cullera, per la seva banda, responia a un desig que Breton havia expressat amb anterioritat a Giacometti: la voluntat que modelés una sabata de dona per ser utilitzada com a cendrer, desig que responia a la frase "*le cendrier Cendrillon*" que irrompé inesperadament a la ment de Breton. D'aquesta manera Breton veié en la cullera amb forma de sabata el seu desig materialitzat. Esdevenia així una mostra del vincle que advertia Breton entre la troballa d'objectes i el compliment dels desigs experimentats en els somnis, al mateix temps que evidenciava com els objectes trobats tenien la funció de prolongar l'efecte del món oníric en el territori fronterer entre

20 L'episodi també apareix relatat a *Nadja* (1928).

21 La importància d'aquest episodi l'observem en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, en el qual, com a definició de cullera (*cuiller*) diu: "*Un des ustensiles de cuisine qu'avait dû manipuler Cendrillon avant sa métamorphose. Ainsi se trouvait spécifié concrètement un des plus touchant enseignements de la vieille histoire: la pantoufle merveilleuse en puissance dans la pauvre cuiller*". BRETON, André: "Dictionnaire abrégé du surréalisme" (1938). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.802.

22 Tal com diu Breton: "*Todo sucede como si, en un caso como éste, se fuera víctima de la más perfecta maquinación por parte de poderes que permanecen, mientras que no se demuestre lo contrario, sumidos en la oscuridad*". BRETON, André: *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. p.125.

el somni i la vigília. En aquest sentit l'objecte surrealista no sols tenia funcions fetitxistes, sinó que resolía una contradicció moral i figurava una mancança²³.

5.1.2.2. La creixent importància de l'objecte entre els surrealistes

En el si del moviment l'objecte cada vegada anà adquirint més rellevància, i foren molts els artistes que experimentaren amb les possibilitats que aquest els oferia. Així ho observem en les diferents exposicions que realitzaren els surrealistes sobre l'objecte, les quals tenien com a precedents algunes mostres dadaïstes. Entre aquestes podem destacar el *Salon Dada*, que tingué lloc del 6 al 10 de juny de 1921 en el vestíbul de Studio Champs-Élysées a l'avenue Montaigne de París, espai que fou batejat com a "Galerie Montaigne". A la mostra s'exposaren diferents tipus d'objectes curiosos entre els quals, tal com veiem en les fotografies, hi havia algun maniquí.



Fig.5. Fotografia del *Saló Dada* a la Galerie Montaigne de París, 1921.

La primera exposició surrealista sobre l'objecte va ser l'*Exposition surréaliste. Peintures, dessins, sculptures, objets, collages* (1933), que tingué lloc del 7 al 18 de juny a la Galerie Pierre Colle de París. A la mostra, en la qual participaren artistes com Jean Arp (1887-1966), André Breton,

²³ Similar és l'episodi de la dama del guant, narrat a *Nadja*, que tingué lloc a la Central Surrealista. Tal com explica Breton, de sobte varen veure una dona que portava un guant que els fascinà. Li demanaren si els el donaria per la Central Surrealista, i quan la dona semblà acceptar, Breton s'espantà i li suplicà que no els el donés. En aquell moment li semblà meravellós i al mateix temps esgarrifant que aquell guant se separés de la seva mà. Un episodi que sembla no tenir més conseqüències fins que la dona posa un guant de bronze sobre la taula, objecte que més endavant estarà a la seva casa.

Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Max Ernst, Alberto Giacometti, Arthur Harfaux (1906-1995), Maurice Henry (1907-1984), Georges Hugnet (1906-1974), Marcel Jean, Valentine Hugo, René Magritte, Joan Miró i Picasso (1891-1973), s’hi exposaven tot tipus d’objectes i composicions curioses. Aquesta, en tant que volia mostrar les més recents investigacions surrealistes sobre l’objecte, tingué un clar caràcter demostratiu. Tal com digué René Crevel, l’exposició del 1933 fou per davant de tot una “*exposition d’objets surréalistes*”, en què l’ordinari es mostrava desvinculat de la realitat²⁴. Giacometti, per exemple, hi participà amb obres com *L’Heure des traces* (1932), *Mannequin* (c.1930) o *La table* (1933).



Fig.6. Man Ray: *Exposition surréaliste. Peintures, dessins, sculptures, objets, collages* a la Galerie Pierre Colle, 1933.

Una altra de les exposicions més importants sobre l’objecte surrealista fou l’*Exposition surréaliste d’objets* que tingué lloc del 22 al 31 de maig de 1936 a la Galerie Charles Ratton de París²⁵. A la mostra, on participaren la major part dels artistes surrealistes, s’hi podien veure diferents objectes que mostraven la concepció purament experimental que tenia el grup. L’exposició, pel nivell i pel desenvolupament adquirit, suposà un punt àlgid en la reflexió surrealista entorn l’objecte, esdevenint una fita dins la història del grup.

24 “*En la exposición surrealista todo lo que normalmente aparece descolorido por la sumisión a lo superficial, por la resignación al realismo: un pan, una silla, mazorcas, servilletas, un vaso, cuchillos, un mendrugo, unos guantes tensados sobre manos de madera, dados, un metrónomo, un tintero de bronce que reproduce los personajes estereotipados de L’Angelus de Millet, todo esto se animaba, elaboraba sueños diurnos, multiplicaba, concretaba las correspondencias que, desde el jardín de la percepción, entrevió Baudelaire sin otorgarles continente de contornos objetivos. Gracias al surrealismo, ya no hay paredes estancas entre las cosas y sus reflejos en el hombre. Un puente de imágenes movedizas va y viene entre el sujeto y el objeto, permite al primero transformar al segundo y viceversa*”. SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. Op.cit. p.81.

25 Ubicada a la rue de Marignan de París.

Tal com llegim en el número de *Cahiers d'Art* “Pour l’objet” (1936) publicat amb motiu d’aquesta exposició, a la mostra hi havia diferents modalitats d’objectes: objectes matemàtics, objectes naturals, objectes salvatges, objectes trobats, objectes irracionals, objectes *ready-made*, objectes interpretats, objectes incorporats o objectes mòbils²⁶. Entre els objectes naturals, junt amb fragments de limonita, cristalls o marbre, sobresortien plantes carnívores o fins i tot un ós formiguer dissecat. Pel que fa als *objectes salvatges* d’Amèrica i Oceania, destacaven les màscares d’Alaska i Nova Guinea, les nines Hopi, els caps reduïts dels Jíbaro o les ceràmiques peruanes i de Zapotecas. Una trentena d’objectes que procedien de les col·leccions de Paul Éluard, André Breton, Max Ernst i Pierre Loeb (1897-1964).

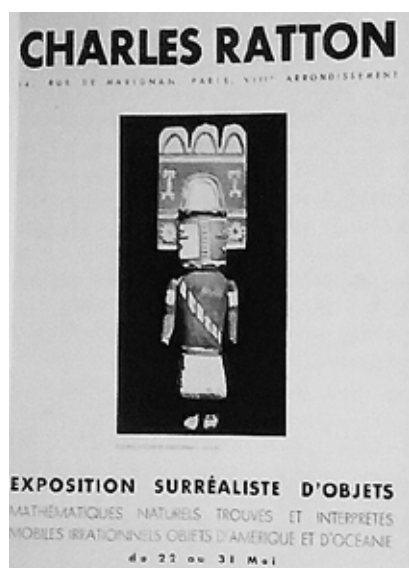


Fig.7. Anunci de l'*Exposition surréaliste d'objets* publicat a *Cahiers d'Art*. Núm.5-6, 1936.

Fig.8. Man Ray: *Exposition surréaliste d'objets* a la Galerie Charles Ratton de París, 1936.

26 Tal com diu André Breton a “Objets surréalistes”, publicat a *La Semaine de Paris* el 1936: “*La Galerie Charles Ratton, 14 rue de Marignan, nos invita hoy, 22 de mayo de 1936, a la inauguración de la exposición de objetos surrealistas. En los aproximadamente doscientos números del catálogo, se encuentran «objetos naturales», minerales (cristales que contienen agua mil veces milenaria), vegetales (plantas carnívoras), animales (oso hormiguero, huevo de epironis), «objetos naturales interpretados» (un mono de helechos) o «incorporados» a esculturas, «objetos perturbados» (es decir, modificados por agentes naturales, incendios, tempestades, etc). He aquí, revelados por primera vez al público, varios objetos procedentes del estudio de Picasso, que se sitúan históricamente junto a los célebres ready-made y «ready-made ayudados» de Marcel Duchamp, también expuestos. Finalmente, los objetos llamados «salvajes», los más bellos fetiches y máscaras americanos y de Oceanía, escogidos en la colección de Charles Ratton. Los «objetos matemáticos», sorprendentes concreciones de los más delicados problemas de geometría en el espacio, y los «objetos encontrados» y «objetos encontrados interpretados», nos conducen a los «objetos surrealistas» propiamente dichos. Sin duda, un día será posible utilizar las tazas de piel y las chaquetas bordadas con cubiletes de cristal, pero para otros fines que la simple nutrición del hombre o su protección de las intemperies. Pues la utilización de los objetos no durará más que ocho días, nos muestra no la última, sino la primera fase de la energía poética que se encuentra un poco por todas partes en estado latente pero que una vez más se trataba de revelar”.* Fragment extret de: SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. Op.cit. p.134.



Fig.9. Man Ray: *Exposition surréaliste d'objets* a la Galerie Charles Ratton de Paris, 1936.

Pel que fa als objectes artificials creats pels mateixos surrealistes, hi havia obres com *Le veston aphrodisiaque* (1936) de Salvador Dalí, clivellada amb gotets de licor de menta; *Porte-bouteilles* (1914) de Duchamp; *Poèmes-objets* (c.1930) de Breton; *Le Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim (1913-1985); *La Jointure des boules* (1936) de Hans Bellmer²⁷; *Le spectre de Gardénia* (1936) de Marcel Jean; *De l'autre côté du pont* (1936) d'Yves Tanguy; *Un air de famille* (1936) i *Souris valseuses* (1936)²⁸ de Claude Cahun, o objectes mòbils de Max Ernst i Alexander Calder (1898-1976), entre altres.

En el seu conjunt, els diferents objectes exposats a la Galerie Charles Ratton, creaven una atmosfera que remetia a les antigues cambres de meravelles i gabinets de curiositats, al mateix temps que recordaven al món oníric i del desig. Responien així al que Salvador Dalí havia exposat en el seu article "Objets surréalistes" (1931)²⁹, és a dir, la voluntat de crear objectes que fossin simples elements ordinaris que activessin la fantasia i els desigs eròtics. Els diferents objectes es presentaven, doncs, com a elements de somnis encallats en el món real, tal com reclamava André Breton a "Équation de l'objet trouvé" (1934)³⁰.

La publicació del número especial de *Cahiers d'Art* amb motiu de la mostra, permeté que diferents autors no sols exposessin els seus objectes, sinó que mostressin les reflexions que els havien portat a tals creacions. A la revista hi havia articles d'autors com André Breton, Hans Bellmer, Claude Cahun, Salvador Dalí o Marcel Jean, en els quals advertim una profunda reflexió sobre l'objecte. Entre aquests

27 Vegeu p.275. Fig.72.

28 Vegeu p.371. Fig.3-5.

29 DALÍ, Salvador: "Objets surréalistes" (1931). A: *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Núm.3, 1931. Op.cit. p.16-17.

30 Manuscrit conservat firmat en data 5 de maig de 1934, que esdevingué el tercer capítol de *L'Amour fou* (1937).

podem destacar l'article de Claude Cahun "Prenez garde aux objets domestiques" (1936)³¹, una meditació sobre l'exposició a la Galerie Charles Ratton en la qual apareixen els grans temes de la seva obra. En la mateixa línia trobem l'article de Breton "Crise de l'objet" (1936), en el qual evidencia com els surrealistes han contribuït a la crisi de l'objecte. Si el 1924 parlava de la gestació onírica dels objectes i del seu caràcter subversiu, en aquest moment apunta a la *revolució total de l'objecte*³². Segons Breton, ja no es tracta que l'imaginari esdevingui real, sinó que allò real tendeixi a convertir-se en imaginari.

Tot i que bona part de les exposicions surrealistes tingueren lloc a la capital francesa, ben aviat, a causa de l'expansió que havia experimentat el moviment, també exposaren en grans capitals europees com Londres. Així participaren en l'Exposició Internacional del Surrealisme a la New Burlington Galleries de Londres el 1936 i a l'exposició dedicada a l'objecte surrealista *Surrealist objects and poems*, que tingué lloc a la London Gallery l'any següent. La mostra, organitzada per E.L.T. Mesens (1903-1971), estava conformada per 138 objectes trobats, interpretats i pertorbadors. Entre aquests podem destacar *The Dew Machine* (1937) de Roland Penrose (1900-1984), una màquina de rosada d'ús quotidià i un maniquí posat cap per avall els cabells del qual queien dins un pedestal; *Machine for macking clouds* (1937) de Julian Trevelyan (1910-1988), un cap de maniquí ubicat sobre un molinet del qual sortia una massa de cotó; l'obra titulada *Rococó-Coqueta* de Eileen Agar (1899-1991), un maniquí hermafrodita; o l'obra *British diplomacy* (1937) de P. Norman Dawson, un peix de fusta fixat a la paret del qual penjava una xeringa, un ham i una nina.



Fig.10. Roland Penrose: *The Dew Machine*, 1937.

La culminació de les exposicions surrealistes dedicades a l'objecte, malgrat tot, fou l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, que tingué lloc a París el 1938. De la mostra sobresortí *La Rue surréaliste*, recreació d'una avinguda parisenca en la qual diferents maniquins ocupaven tot l'espai expositiu. Una exposició, que per la seva importància, se li dedicarà tot un apartat a continuació.

31 Vegeu p.371.

32 Quan Breton parla de provocar una revolució total de l'objecte, tal com ell mateix concreta, fa referència a l'acció de desviar l'objecte dels seus fins adjudicant-li un nou nom i firmant-lo; mostrar-lo en l'estat en què l'han situat a vegades els agents exteriors (terratrèmols, el foc o l'aigua); retenir-lo degut al dubte que pot pesar sobre la seva afectació anterior; de reconstruir-lo de cap a peus a partir d'elements dispersos. Vegeu: BRETON, André: "Crisis del objeto". A: *Antología (1913-1966)*. Traducció de Tomás Segovia. México D.F.: Siglo XXI, 1977. p.114-119.

5.1.3. El maniquí, l'objecte preferit dels surrealistes

De tots els objectes surrealistes, el maniquí es convertí en un dels seus preferits. És per aquest motiu que a més d'aparèixer en diferents manifestacions del grup (fotografies, pel·lícules, publicacions en revistes o en l'aparadorisme), és present en el seu dia a dia. En aquest sentit no és casual ni anecdòtica la presència d'un maniquí femení en el *Bureau Central de Recherches Surréalistes*³³, oficina d'investigació on els surrealistes registraven els seus somnis i feien trobades amb allò meravellós. Segons Aragon el maniquí, que penjava del sostre, servia perquè els homes angoixats lliuressin els seus secrets. No deixa de ser revelador, doncs, el fet que un maniquí protagonitzés l'escenari que a partir de 1925 esdevingué el principal lloc de reunió i investigació dels surrealistes.



Fig.11. Man Ray: Grup surrealista a l'interior del *Bureau Central de Recherches Surréalistes* de París, 1924.

Una de les pràctiques habituals dels surrealistes, alhora, era visitar els museus on s'exposaven figures de cera i maniquins. Entre altres, freqüentaren el Museu Etnogràfic del Trocadero a on, del conjunt d'objectes procedents de països ben diversos, podien contemplar figures originals de cultures allunyades del món occidental. Amb la mateixa voluntat, també foren visitants habituals del Musée Grévin de París, on s'exposaven figures de cera inquietants. Una pràctica que relata Breton a *Nadja*:

*“...et surtout, j’y tenais essentiellement bien qu’il n’en ait pas été autrement question dans ce livre, l’impossibilité d’obtenir l’autorisation de photographier l’adorable leurre qu’est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l’ombre pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pose immuable, est la seule statue que je sache à avoir des yeux: ceux mêmes de la provocation”*³⁴.

³³ El *Bureau Central de Recherches Surréalistes* s'ubicava en el número 15 de la rue Grenelle de París, al mateix carrer on habitava Claude Cahun i Suzanne Malherbe des del 1920.

³⁴ BRETON, André: “Nadja” (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.746-748. En la traducció consultada (2017), el traductor José Ignacio Velázquez afegeix un peu de pàgina interessant en què reproduceix un fragment de Ch. Dutis (*A. Breton a-t-il passe*), on Breton descriu més aspectes d'aquesta figura: “... *No hay nada tan encantador como el*

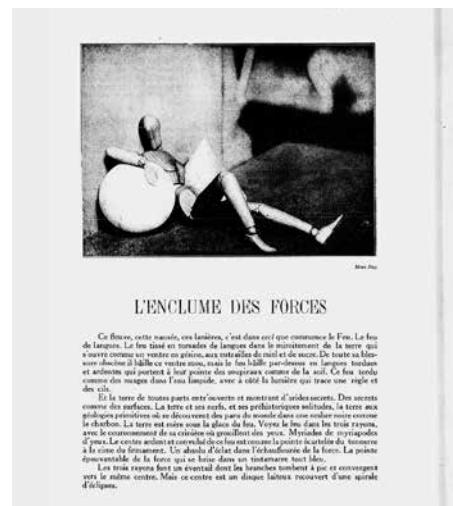
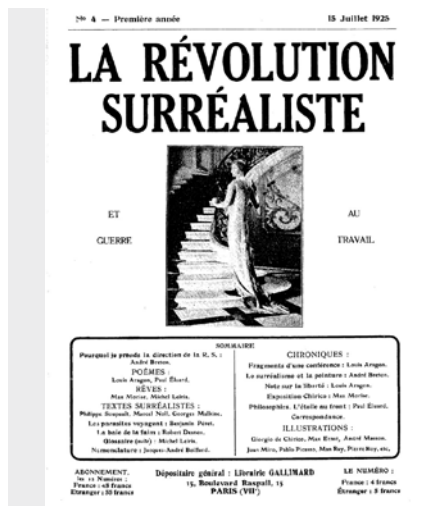
L'experiència, alhora, també és narrada a l'article "Pygmalion et le sphinx" (1930) publicat el 1930 en el primer número de *Documents*, en el qual es parla de les escultures que pogueren veure al Musée Grévin, les quals no colpien per la seva bellesa, sinó perquè semblaven vives:

*"Et dès lors on comprend aisément que la seule statuaire destinée à perpétuer la vie d'un homme se soit réfugiée au Musée Grévin. Mais que dire alors des mannequins de vitrines? Ces statues anonymes ne nous regardent pas toujours d'un bon œil. Il y a de l'envoûtement sous leur front moite et leur soyeux de porcelaine"*³⁵.

D'aquesta fascinació també en són testimoni diferents articles publicats en les principals revistes del grup [*La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Documents* (1929-1934), *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) o *Minotaure* (1933-1939)], on és habitual llegir articles dedicats a maniquins i a les figures de cera.



Créteil, Minotaure, idole en porcelaine p. 375



L'ENCLUME DES FORCES

Ce fût, cette statue, ses lamelles, c'est dans cet équilibre le Feu. Le feu de l'angoisse. Le feu bleu en tourbillon de l'angoisse dans le mouvement de la terre qui s'écroule comme un vent en prison, une vitrine de nuit et de mort. Un trait ou l'autre s'abaisse à l'habile ce vent en prison, mais le feu habile par-dessus en l'angoisse brèche et s'écroule qui pousse à leur point de départ comme de la nuit. Ce feu, tendu comme des nuages dans l'air liquide, avec à côté la lumière qui trace une règle et des cils.

Et la terre de toutes parts entre ouverte et montrant d'énormes accents. Des accents comme des surfaces. La terre et ses murs, et ses perforations multiples, la terre me gémisse précieuse où se dissolvent des parts de monde dans une soif sans cesse le charbon. La terre est entre sous la glace de feu. Vient le feu dans les trois rayons, avec le couronnement de sa création ou son point de vue. Miroir de l'opacité d'yeux. Le vent se agit et s'écroule dans l'air liquide et se trouve la pointe d'acrotère du tonnerre à la cime de l'angoisse. Un abîme d'écrit dans l'angoisse de la force. La pointe d'acrotère de la terre qui se lie dans un instant tout bleu.

Les trois rayons sont un éventail dans les branches tombées à qui se couronnent vers le même centre. Mais ce centre est un disque blanc recouvert d'une spirale d'écritures.

Fig.12. Imatge de maniquins publicada a *Documents*. Núm.5, 1929.

Fig.13. Portada de *La Révolution surréaliste*. Núm.4, 1925.

Fig.14. Fotografia de Man Ray de l'article "L'enclume des forces" d'Antonin Artaud. *La Révolution surréaliste*. Núm. 7, 1926.

gesto de una mujer que vuelve a subirse la liga. En otros tiempos había en el Museo Grévin una encantadora estatua de cera - la habían situado en un rincón oscuro, de manera que la ilusión era perfecta - que figuraba una muchacha en dicha postura. Me tenía loco. Yo la había visto más tarde, aquella estatua que sólo Breton podía amar, en la que sólo él podía fijarse (en Nadja se habla de ella). Absolutamente siniestra, naturalmente, cubierta de polvo. ¡qué importa! A Breton le daba igual la calidad de lo ejecutado, incluso le era hostil, por entender que de la perfección formal hemos hecho un ídolo. Lo que le apasionaba era la concepción". BRETON, André: Nadja. Traducción de José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra, 2017. p.231-234.

35 DESNOS, Robert: "Pygmalion et le sphinx" (1930). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.II Núm.1, 1930. Op.cit. p.33-38.

En el primer número de *La Révolution surréaliste* de 1924, per exemple, en el prefaci escrit per Jacques-André Boiffard, Paul Éluard i Roger Vitrac (1899-1952), s'adverteix com el món començava a poblar-se d'autòmats. Apareixen diferents maniquins i autòmats dels quals es vindica la seva pròpia vida:

*“Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évasion et leurs voitures vont seules au Bois”*³⁶.

També és a *La Révolution surréaliste*, en concret a la portada del quart número de la revista, publicat el 15 de juliol de 1925, que apareix la imatge d'un maniquí baixant una escala. Es tracta d'una fotografia de Man Ray entorn la qual llegim l'eslògan *“et guerre au travail”*. Alhora, a la revista, el maniquí apareix de nou encapçalant l'article d'Antonin Artaud (1896-1948) *“L'enclume des forces”* (1926), publicat en el setè número de *La Révolution surréaliste* el 15 de juny de 1926³⁷. En aquest cas observem un maniquí de fusta articulada de Man Ray que ens recorda els que realitzà Claude Cahun a la sèrie titulada *Li Théâtre*³⁸.

És a la revista *Minotaure*, concretament en el quart número publicat el 12 de desembre de 1933, que apareix tot un article de Benjamin Péret dedicat a l'autòmat. L'article, titulat *“Au Paradis des Fantômes”* (1928), està il·lustrat amb diferents fotografies extretes d'una història dels autòmats de 1928. Es tracta de l'obra *Le monde des automates* (1928) d'Alfred Chapius i Édouard Gélis. Entre les diferents fotografies que acompanyen el text veiem el *mécanisme de l'écrivain* de Pierre Jaquet-Droz, una imatge de *le manger de macaroni* del Teatre d'ombres de Cottier, *l'homme automate* de M. Kerly's, el *joueur de trompette* de Kaufmann o *la fumeuse* del Musée des masques de Cire. Aquestes imatges lliguen directament amb l'article en el qual, a partir del diàleg entre diferents creadors d'autòmats com Albert Le Grand o Von Kempelen, es parla de creacions curioses i intrigants, d'autòmats banyats d'allò *unheimlich* i del meravellós. Del conjunt del text, alhora, en podem subratllar la clausura on llegim els mots *“Merveilleux! Merveilleux! Merveilleux!”*³⁹, un dels aspectes més desitjats pels surrealistes.

36 BOIFFARD, J.A; ÉLUARD, P.; VITRAC, R.: “Préface” (1924). A: *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.1, 1924. p.2.

37 ARTAUD, Antonin: “L'enclume des forces” (1926). A: *La Révolution surréaliste*. (1924-1929). Núm.7, 1926. Op.cit. p.1-2.

38 Vegeu p.375. Fig.11-14.

39 PÉRET, Benjamin: “Au Paradis des Fantômes” (1933). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.I. Núm.4, 1933. p.34.

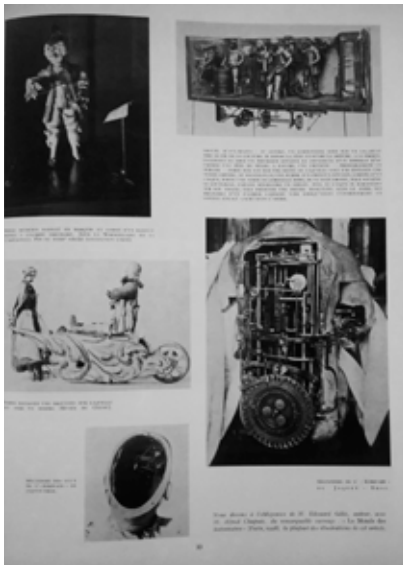


Fig.15. “Au Paradis des Fantômes” de Benjamin Péret. *Minotaure*. Núm.3, 1933.



Fig.16. Imatge de l'article de René Crevel “Le grande Mannequin cherche et trouve sa peau”. *Minotaure*. Núm.5, 1934.

Fig.17. Fotografia de Bill Brandt de l'article “Au cimetière des anciennes galères”. *Minotaure*. Núm.6, 1934.

A la mateixa revista, en el cinquè número publicat el 12 de maig de 1934, la figura del maniquí torna a aparèixer. En aquest cas protagonitza l'article de René Crevel “Le grande Mannequin cherche et trouve sa peau” (1934), en el qual es reflexiona entorn diferents aspectes de la figura del maniquí, com és el rol imposat en els aparadors de les botigues o el seu caràcter doblement femení⁴⁰. Crevel ens parla de la *Grande Mannequin* com si fos una dona, destacant la seva fragilitat però una gran valentia. L'autor considera que la *Grande Mannequin* supera tota hipocresia i és indomable per resignar-se a la soledat que suposa estar tancada en un aparador. Segons Crevel és una figura que sap mostrar els complexos d'Èdip en somriures sensuals. Es converteix així en l'ornament més bonic de tota botiga, la poma de cada ull que la contempla⁴¹. Crevel, alhora, es planteja la possibilitat que el maniquí

40 “Mais violente elle est douce aussi la Grande Mannequin, cette femme doublement femme puisque fille du vêtement féminin et de la nudité féminine”. CREVEL, René: “Le grande Mannequin cherche et trouve sa peau” (1934). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. Op.cit. p.18.

41 “Sur la boutique dont elle sera le plus bel ornement, sur l'œil dont elle sera la prunelle se gonfle une paupière de

esdevingui un objecte hermafrodita. En aquest sentit el maniquí, en tant que és una forma totalment masculina en la qual s'uneix el seu contrari, pot ser considerat el fill d'Hermes i Afrodita. En les últimes línies de l'article René Crevel afirma que el maniquí és una “semblable créature sait-on jamais où l'on est”⁴².

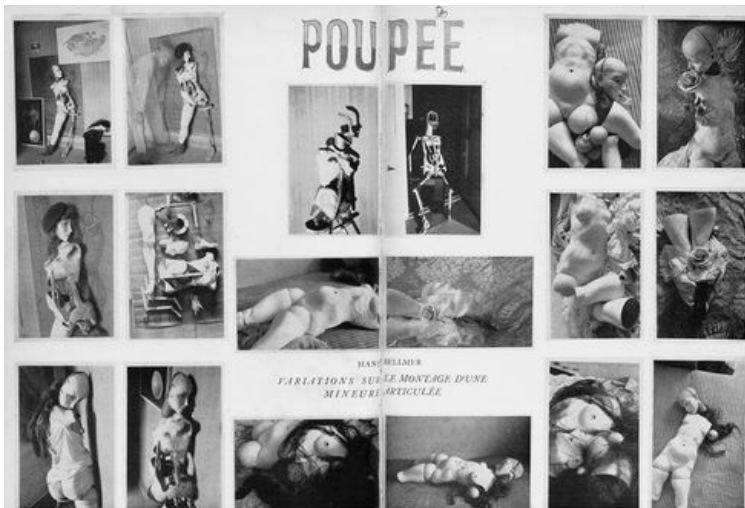


Fig.18. “Poupée. Variations sur le montage d’une mineure articulée”. *Minotaure*. Núm.6, 1934.

A la revista *Minotaure*, doncs, els maniquins apareixen inesperadament en diferents articles i apartats. Així ho veiem en la presència de figures inquietants a l'article “Au cimetière des anciennes galères” (1935)⁴³, aparegut en el sisè número publicat l’hivern de 1935, on veiem fotografiades escultures i figuretes marcades per l’*unheimlich*. Aquest aspecte també s’adverteix en les imatges de la *Poupée* de Bellmer, publicades en el setè número de la mateixa revista el juny de 1935⁴⁴, en què advertim una altra composició de l’artista. De fet fou a partir d’aquestes imatges que l’obra bellmeriana es difongué entre els diferents integrants del grup⁴⁵.

La *Poupée* de Bellmer es convertí així en la font d’inspiració de diferents treballs com per exemple “Appliquée” (1935)⁴⁶, prosa breu que Paul Éluard publicà en el setè número de la mateixa revista. La història gira entorn una nina mecànica perversa i narcisista anomenada Appliquée i la seva companya Animère. En la línia de Bellmer, per la fascinació per la vida interior de les noies adolescents, el treball explora els desigs insaciabls de la noia. Aquesta, amb la voluntat de restar a prop seu, finalment

draperies bien mortuaires, bien funèbres avec, en guise de cils, des lourdes larmes de soie”. Ibidem p.19.

42 Ibidem. p.19.

43 “Au cimetière des anciennes galères” (1935). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.6, 1935. p.4-5.

44 BELLMER, Hans: “Variations sur le montage d’une mineure articulée” (1935) A : *Minotaure* (1933-1939). Vol.II, Núm.7, 1935.

45 Vegeu p.268.

46 ÉLUARD, Paul: “Appliquée” (1935). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II, Núm.7, 1935. p.15-16.

robarà la màscara a la seva companya i en devorà els llavis amb una ràbia cega i sense sentit. S'evidencia així la fragilitat dels límits que separen l'amor de la mort.

La popularitat de la figura del maniquí no sols s'adverteix en les revistes franceses. El maniquí també apareix en articles publicats en revistes d'altres països com és la revista belga *Variétés*⁴⁷. En aquesta, en un número especial editat per Breton i Aragon el 1929 titulat *Le Surréalisme*, sota el títol "Fétiches", veiem un autòmat femení del Musée des Arts et Métiers que es contraposa a una figura totèmica de la costa nord-est del pacífic. A la mateixa revista, en el número publicat el març de 1929, observem la utilització de l'autòmat per fer una crítica a la idea de cos com a mercaderia. Ho veiem en la presència d'un maniquí masculí que deambula pels carrers de París junt amb dos "homes-sandwich", imatge que es contraposa a dues fotografies on veiem màscares del Congo belga i de la tragèdia grega. Tal com adverteix Hal Foster a *Belleza compulsiva*⁴⁸, es tracta de fotografies que suggereixen com les principals iniciacions de la societat capitalista involucren els ritus sacrificials de la mercaderia.

El gust pels titelles i les marionetes també és present en el quinzè número de la mateixa revista publicat el gener de 1930, on apareix una reproducció d'un titella abstracte de Man Ray, una escultura de Constantin Brancusi (1876-1957) i la imatge d'una de les marionetes de Sophie Taeuber-Arp. Alhora, és molt interessant una imatge en què observem un autòmat d'acer en el qual veiem inscrita la paraula R.U.R., que ens remet directament a l'obra de Karel Čapek⁴⁹.

Junt amb la presència de maniquins en les diferents publicacions i revistes, aquests foren uns dels objectes d'experimentació preferits per bona part dels seus integrants. Entre els diferents maniquins que es realitzaren, cal destacar aquells que Salvador Dalí utilitzà pels aparadors dels grans magatzems Bonwit&Teller de Nova York. Dalí, durant la seva estada a Nova York, dissenyà alguns dels aparadors més escandalosos d'aquests cèlebres grans magatzems. L'artista s'inicià en l'aparadorisme amb dos dissenys que duïen el nom de *Narcís*. La primera instal·lació, realitzada el 1936, la protagonitzava un maniquí que en lloc de cap tenia un ram de roses vermelles. Aquest estava envoltat de múltiples braços els quals, de la mateixa manera que semblava que el volguessin capturar, li oferien regals com perles, bosses de mà i flors. El maniquí s'acompanyava amb el telèfon-llagosta i la jaqueta afrodisíaca. Tots aquests objectes estaven envoltats d'un fons de núvols de paper maixé. Es creava

47 Revista mensual publicada a Brussel·les entre el maig de 1928 i l'abril del 1930 sota la influència dels surrealistes francesos.

48 FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Traducció de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

49 Vegeu p.134-139.

així una atmosfera en què el maniquí era proposat com un objecte pròxim al món del somni i del desig, idea que es reforçava amb una inscripció als peus on es podia llegir: “*She was a surrealist woman - She was like a figure in a dream*”.



Fig.19. Salvador Dalí: *Narcís*, Aparador Bonwit & Teller, 1936.

L'escena, alhora, es complementava amb un cartell on s'explicava que l'aparador s'havia creat a partir dels dissenys realitzats per Salvador Dalí, les pintures del qual també es podien veure a les galeries de Julien Levy (1906-1981) i a la sensacional exposició surrealista del Museum of Modern Art. Es tractava de *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, comissariada per Alfred H. Barr (1902-1981), que tingué lloc del 7 de desembre de 1936 al 17 de gener del 1937. Fou així com Dalí, mostrant les seves obres a indrets tan destacats com els aparadors Bonwit&Teller i al MoMA, aconseguí vendre la seva figura i obra, assolint la fama que li és ben coneguda.

L'aventura de Salvador Dalí en el món de l'aparadorisme no acabà aquí. El 1937 realitzà un aparador per la botiga d'Elsa Schiaparelli (1890-1973) a la place Vendôme de París, on es podia veure Pascal, un maniquí de fusta que es presentava en un primer pla assegut dins d'una gàbia de bambú daurada. A l'aparador també hi havia el pot de perfum Schiaparelli, concebut per Leonor Fini (1907-1996) el 1937 amb la forma d'un maniquí. Alhora, l'any següent, Bonwit&Teller li encarregà l'execució de dos nous aparadors. En aquest cas Dalí es mostrà exigent i fins i tot reticent davant la proposta. Tal com diu el mateix artista:

“Detestaba los maniqués modernos, esas criaturas horribles, tan duras, tan poco comestibles, con esas estúpidas naricillas respingonas. Esta vez yo quería carne, carne artificial, lo más anacrónica posible”⁵⁰.

Per aquest motiu, tal com explica el mateix artista, es dirigí a l'àtic d'una botiga antiga i escollí uns maniquins de cera del 1900, espantosos, amb cabells de dona de veritat, plens de pols i teranyines. Dalí, amb aquestes figures passades de moda, volia impactar el públic de la Cinquena Avinguda. Amb aquests maniquins realitzà dos aparadors titulats *Dia* i *Nit*. El primer consistia en un maniquí ubicat en una banyera folrada de pell negra de la qual sobresortien tres mans amb miralls. El maniquí, de cabells de color vermell i vestit amb plomes verdes, descansava dins d'una banyera plena d'aigua en la superfície de la qual flotaven narcisos. A l'aparador titulat *Nit*, per la seva banda, la figura del maniquí descansava nua sobre un llit de llençols negres de seda i amb un coixí de carbó. El llit, fet amb potes de búfal, estava coronat per un baldaquí presidit per un cap del mateix animal amb un colom sagnant ostentament entre les seves dents. El mateix Dalí explicà que quan descobrí que el personal havia alterat els seus dissenys, substituint fins i tot alguns dels maniquins escollits, va trencar a cops de peu tots els maniquins i va tirar la banyera a la Cinquena Avinguda trencant el vidre de l'aparador. Aquest fet va desencadenar tal escàndol que tots els seus muntatges foren retirats i Dalí quedà detingut durant algunes hores.

De la seva estada a Nova York, en relació amb la figura del maniquí, també és important destacar la seva intervenció a l'exposició universal que tingué lloc el 1939, en la qual realitzà una *Surrealist House* que anomenà *Dream of Venus*⁵¹. En el pavelló, dividit en dues parts (la part seca i la part humida) els maniquins també foren els protagonistes. La part seca, tot i ubicar-se en la segona part del recorregut, era la que més agradava a Salvador Dalí i la que donava sentit a l'espectacle. En aquesta part hi havia un llit de seda vermella de trenta-sis peus de llarg on una noia interpretava la deessa Venus adormida, somniant, mentre que una altra pregava silenci als visitants. El caràcter inquietant de l'espai se subratllava amb la presència de miralls, els quals duplicaven l'escena. Al costat del llit, alhora, hi havia un aparador que, com si fos un mostrari, ensenyava les obsessions dalinianes de l'època: Cadaqués, els rellotges tous o el gran masturbador. En aquesta atmosfera, disseminats per la sala, s'hi ubicaven diferents objectes i maniquins com és el *Vampir afrodisíac*

50 GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Op.cit. p.63.

51 L'exposició estava formada per tres parts clarament diferenciades: una primera secció dedicada als avenços tecnològics, una segona part dedicada als Estats i una última zona pensada per la diversió, en la qual es construï el pavelló surrealista de Salvador Dalí.

(1936), un maniquí amb cap de tigre i amb el cos ple de vasos de vermut que s'inspirava en la jaqueta afrodisíaca. En el seu conjunt els diferents objectes i imatges, ubicats sota un sostre cobert de paraigües oberts, representaven els somnis de la deessa. L'espectacle, que ens remet directament a l'*Exposition Internationale du Surréalisme* que havia tingut lloc un any abans a la ciutat de París⁵², s'arrodonia amb el Taxi plujós de Salvador Dalí, a l'interior del qual, en aquesta ocasió, s'hi ubicava un Cristòfol Colom catalanitzat. El pavelló esdevenia així una captura del món oníric, un univers concebut com una exploració dels desigs insatisfets de l'home, dels seus somnis nocturns i diürns.

En la mateixa línia, la zona humida es presentava com un altre retall oníric de la deessa. L'espai es construïa entorn d'una piscina en la qual es podien veure dones-piano, telèfons o fins i tot sirenes, que no eren res més que noies disfressades que mostraven bona part del seu cos nu. D'aquesta manera, mitjançant la fusió del viu i l'inert, de la dona i la figura del maniquí, l'artista jugava amb la il·lusió i la manca de diferenciació entre la vida i la mort. La mostra resultà ser quelcom fascinant i fou vista com un indret indescriptible, que es trobava entre una barraca de fira i un objecte surrealista.



Fig.20. Salvador Dalí treballant en el pavelló *Somni de Venus* de la Fira Mundial de Nova York, 1939.

Tal com passa en el cas de Salvador Dalí, el maniquí continuà sent un objecte important per diferents artistes surrealistes més enllà dels anys trenta. Així ho veiem, per exemple, en algunes de les exposicions

52 Vegeu p.247-261.

importants del grup, com la que tingué lloc a la Galeria Maeght el 1947, titulada *Le surréalisme en 1947*, o a l'Exposició Internacional del Surrealisme *Eros*, que tingué lloc a la Galeria Cordier de París el 1959. En aquesta última, per exemple, la *Poupée* de Hans Bellmer penjava del sostre⁵³.

El maniquí, però, no sols continuà apareixent en algunes exposicions, també els acompanyà en els seus espais més íntims. N'és un exemple la Farley Farm, casa on anaren a viure Roland Penrose (1900-1984) i Lee Miller (1907-1977) a partir dels anys cinquanta, en la qual, tal com mostren algunes fotografies, també habitaven diferents maniquins.



Fig.21. Tweedy: antiga cuina de la Farley Farm, c.1965.

Fig.22. Lee Miller: James i Kit Richards a la Farley Farm, c.1965.

La figura del maniquí, ahora, també fou present en el món del cinema. Una obra que evidencia com l'atracció cap als maniquins continuava ben viva a mitjans del segle XX⁵⁴ és *Dreams That Money Can Buy* (1947) de Hans Richter (1888-1976). En el film, dividit en set episodis, s'explica la vida de Joe, un artista que té l'original idea de crear una oficina de somnis. És en el segon d'aquests episodis, titulat "La Fille au cœur préfabriqué", que el maniquí apareix en escena. En aquest Fernand Léger (1881-1955), imagina un somni en el qual dos maniquins d'una gran botiga cobren vida i s'enamoren. El maniquí apareix així en la seva doble visió, fantasmagòrica i comercial, trencant la frontera entre el real i l'imaginari.

⁵³ Vegeu p.261.

⁵⁴ El maniquí continuà apareixent en diferents pel·lícules com ara *Ensayo de un crimen* (1967) de Luis Buñuel (1900-1983) o *Tamaño natural* (1973) de Luis García Berlanga (1921-2010).

5.1.3.1. La fotografia surrealista. Testimoni material de la figura del maniquí

Sigui com sigui, és principalment mitjançant la fotografia que la figura del maniquí surrealista ha arribat fins als nostres dies. És per aquest motiu, per la importància que té el suport fotogràfic com a testimoni d'uns objectes en bona part desapareguts, que hem de tenir en compte la fotografia surrealista i les seves característiques.

La fotografia se situa al centre de l'expressió visual del surrealisme. El mitjà fotogràfic serví per il·lustrar les principals obres surrealistes [*Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) i *L'Amour fou* (1937)], al mateix temps que es convertí en el recurs visual de les revistes més destacades del moviment [*La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), *Minotaure* (1933-1939) o *Documents* (1929-1934)]. Una línia que seguiren altres publicacions vinculades al grup com són la revista belga *Variétés* (1928-1930), el *London Bulletin* (1938-1940), la *VVV* (1942-1944) de Nova York, o la revista *Bief* (1958-1960) i *Le Surréalisme même* (1956-1959). Tot i això la revista on la fotografia tingué una importància més destacada fou *Minotaure*, revista artística on la imatge és fonamental.

La fotografia surrealista es caracteritza principalment per la seva indefinició, per la capacitat de canviar de forma. Tot i que els surrealistes realitzaren diferents tipus de fotografies, algunes d'elles modificades tècnicament, hem de destacar la influència que tingué en el grup la fotografia documental d'autors com Atget⁵⁵, vista com l'autèntica fotografia del pensament. És en les primeres fotografies realitzades pels surrealistes, moltes d'elles fetes a l'atzar, on veiem aquesta recerca de l'objectivitat total desproveïda de tota intenció estètica. Mentre que l'esperit més documental l'observem a la revista *Documents*, en revistes com *Minotaure* o en obres com *L'Amour fou* la fotografia evolucionà cap a pràctiques artístiques. No obstant això, la fotografia surrealista mai es caracteritzà per una gran perfecció tècnica, fet que no impedí desenvolupar una profunda investigació entorn de les possibilitats expressives del mitjà.

Pels integrants del grup la fotografia era un mirall a través del qual es manifestava una altra realitat, la realitat superior o surrealitat, aspecte que ells cercaven en l'existència. La fotografia era considerada, doncs, el millor mitjà per captar i expressar materialment l'inconscient de manera fidedigna sense la intervenció reguladora de la raó. Per aquest motiu esdevingué el mitjà d'expressió més adequat pel model d'art que ells cercaven. En les fotografies, vistes com a presentacions directes de la realitat, hi trobem

55 Vegeu p.192-195.

alhora la idea antiartística que defineix tots els seus treballs. És a dir, són realitzacions fruit de l'atzar, marcades per la manca de funcionalitat i d'utilitat, i per la voluntat de transgredir tot ordre establert.

Entre els diferents artistes surrealistes, l'interès per la fotografia l'advertim principalment en autors com André Breton i Salvador Dalí, els quals realitzaren alguns escrits on reflexionaven sobre aquest mitjà. Per André Breton la fotografia era el mitjà més adequat per expressar els fenòmens de l'automatisme. Segons Breton, la càmera fotogràfica era com un automatisme psíquic equiparable al de l'escriptura automàtica. D'aquesta manera, d'acord amb la visió que té Philippe Dubois de l'acte fotogràfic, Breton comprenia la fotografia com una descripció neutral sorgida en absència del subjecte. Aquesta, per tant, no era interpretada, seleccionada ni jerarquitzada, i, tal com el cinema, estava mancada de codis i de sintaxi. En aquest sentit Breton, a *Le surréalisme et la peinture* (1928), tot i parlar majoritàriament de la pintura surrealista, destaca les possibilitats que diferencien la fotografia del dibuix o de la pintura:

“Il était nécessaire, alors que la peinture, de loin distancée par la photographie dans l'imitation pure et simple des choses réelles, se posait et résolvait comme on l'a vu le problème de sa raison d'être, qu'on parfait technicien de la photographie, qui fût aussi de la classe des meilleurs peintres, se préoccupât, d'une part, d'assigner à la photographie les limites exactes à quoi elle peut prétendre, d'autre part de la faire servir à d'autres fins que celles pour lesquelles elle paraissait avoir été créée, et notamment à poursuivre pour son compte, et dans la mesure de ses moyens propres, l'exploration de cette région que la peinture croyait pouvoir se réserver”⁵⁶.

El tipus de fotografia que reclama Breton queda exemplificat en les imatges que il·lustren *Nadja*. L'obra, conformada per instantànies del París oblidat que tant els fascinà, no sols ens mostra una realitat exterior, esdevé la captura de retalls d'estats interiors que s'expressen mitjançant el text i la imatge. En aquest sentit, *Nadja* pot ser considerada una fotografia en si mateixa, una instantània de la part més profunda del seu creador. Les fotografies, la major part de les quals són obres de Boiffard, ens mostren racons banals carregats de màgia susceptibles d'esdevenir un indret on es produeixi l'encontre amb el meravellós.

56 BRETON, André: *Le surréalisme et la peinture*. Op.cit. p.33.

Per la seva banda Salvador Dalí, entre 1927 i 1929, va escriure diferents textos sobre fotografia⁵⁷, els quals ens mostren la seva preocupació per les relacions entre la fotografia i la pintura. Tal com Breton, allò de la fotografia i del cinema que més fascinà Dalí, foren aquells aspectes que els allunyava de la pintura, com són les seves possibilitats il·limitades a l'hora de capturar la realitat secreta. Tal com diu a l'article "Film-arte, film antiartístic" (1927):

*"El mundo del cine y de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cine están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas"*⁵⁸.

En aquesta línia, Salvador Dalí a "La fotografia, pura creació de l'esperit"⁵⁹, considerava que aquesta era pura objectivitat, un "vidre d'autèntica poesia"⁶⁰. En aquest sentit a "La Dada fotogràfica" (1929) Salvador Dalí es preguntava: "Quan s'abandonarà el dibuixant ineficaç, inexistent, i serà aquest substituït per l'emoció viva de la dada fotogràfica?"⁶¹. I és que, segons Dalí, la fotografia era el mitjà més adequat per expressar l'inconscient, esdevenint una finestra a "mil fragmentàries imatges d'una totalització cognoscitiva dramatitzada"⁶². D'aquesta manera Dalí considerava que la fotografia era "ESSENCIALMENT, EL VEHICLE MÉS SEGUR DE LA POESIA i el procés més àgil per a la captació de les més delicades osmosis establertes entre la realitat i la superrealitat"⁶³. La fotografia era vista com una nova fantasia nascuda de les senzilles transposicions objectives, la copsadora de la poesia més subtil i incontrolable. En definitiva, la fotografia, per Dalí, era la "pura creació de l'esperit"⁶⁴.

No és estrany, doncs, que la fotografia es convertís en un dels mitjans més adequats per expressar allò que cercaven els surrealistes en l'existència. De fet, era el mitjà que els permetia capturar més fàcilment el que més els fascinava de la realitat. En aquest sentit és a partir de la fotografia que podem conèixer alguns dels maniquins surrealistes, molts dels quals han desaparegut. D'aquesta manera gràcies a testimonis fotogràfics coneixem una de les nines més cèlebres del surrealisme, la *Poupée* de Hans Bellmer, o el que fou l'esdeveniment més important en relació amb aquesta figura, la *Rue surréaliste*. És a partir de les instantànies capturades a l'*Exposition Internationale du Surréalisme* del

57 Entre aquests trobem "La fotografia, pura creació de l'esperit" (*L'amic de les Arts*, Núm.18, 1927), "La Dada fotogràfica" (*Gasete de les Arts*, Núm.6, 1929) o "Psicologia no-euclidiana d'una fotografia" (*Minotaure*, Núm.7, 1935).

58 Article publicat originàriament en el número 24 de *La Gaceta Literaria* el 15-XII-1927. DALÍ, Salvador: *L'alliberament dels dits*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. p.58.

59 Article publicat originàriament en el número 18 de *L'Amic de les Arts* del 30 de setembre de 1927. *Ibidem*.

60 *Ibidem*. p.33.

61 "La Dada fotogràfica", publicat en origen a *Gasete de les Arts*. Núm.6, 1929. *Ibidem*. p.151.

62 *Ibidem*. p.151.

63 *Ibidem*. p.152.

64 "La poesia, pura creació de l'esperit". A: DALÍ, Salvador: *L'alliberament dels dits*. Op.cit. p.35.

1938, doncs, que coneixem els maniquins que protagonitzaven la inquietant avinguda. El recopilatori més important d'aquestes fotografies el trobem a l'obra de Man Ray *Résurrection des Mannequins* (1966), recull fotogràfic de quinze maniquins de la *Rue surréaliste* que es publicà en una edició limitada el 1966 a París⁶⁵.



Fig.23. Portada del llibre de Man Ray *Résurrection des mannequins*, 1966.

5.2. La *Rue surréaliste*

La *Rue surréaliste* era un dels espais expositius de l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, que tingué lloc a la Galerie Beaux-Arts⁶⁶ de París del 17 de gener al 24 de febrer de 1938. A l'exposició, la primera gran retrospectiva internacional del surrealisme organitzada per André Breton i Paul Éluard⁶⁷, hi participaren, entre altres, artistes com Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst o Man Ray⁶⁸. Es tractava d'una mostra explosiva del moviment, realitzada a partir de 314 obres de més de seixanta artistes de catorze països diferents. Com a representants d'Anglaterra, per exemple, hi havia Eileen

65 En total s'imprimiren 37 números, amb una enquadernació ideada per Man Ray i dissenyada per l'impressor Guy Lévis Mano. Cada imatge s'acompanyava d'una breu descripció sobre el maniquí.

66 Dirigida per Georges Wildenstein (1892-1963). La galeria s'ubicava al número 140 de Faubourg-Saint Honoré, molt a prop de l'estudi de Picasso dels anys vint, a la rue de la Boétie.

67 Tal com llegim a la coberta del catàleg de l'exposició, la mostra fou organitzada per Breton i Éluard. Duchamp era el *générateur-arbitre*. També es destacava la important assistència de Claude le Gentil, Dalí i Ernst. A la coberta també es fa referència a Man Ray, com a *maître de Lumières* i Wolfgang Paalen, encarregat de *eaux et broussailles*.

68 Entre els participants també hi havia Wolfgang Paalen, Yves Tanguy, André Masson, Kurt Seligmann, Sonia Mossé, Jean Arp, Óscar Domínguez, Joan Miró, Marcel Jean, Léo Malet, Roberto Matta, Agustín Espinosa i Maurice Henry.

Agar o Henry Moore (1898-1986); de Bèlgica Paul Delvaux (1897-1994) i René Magritte; i dels Estats Units Joseph Cornell (1903-1972). També cal destacar la presència de Toyen (Marie Čerminová) i de Jindřich Štyrský, exponents destacats del surrealisme txec. De Štyrský, per exemple, s'exposaren les obres que l'artista regalà a Paul Éluard i a André Breton després de la seva estada a Praga⁶⁹.

En el conjunt de l'exposició, els surrealistes crearen un microcosmos que reproduïa un món surrealista marcat pel desig. Al llarg de l'espai s'intentava recrear la visió que tenia Breton de la ciutat, és a dir, un indret idoni per l'encontre casual d'allò meravellós. S'evidenciava així, tal com veiem en llegir *Nadja*, *Les vases communicants* o *L'Amour fou*, la importància que tenia la ciutat pels surrealistes⁷⁰. Mitjançant una posada en escena dels baixos fons parisencs, tal com veiem en els maniquins i els llits que recordaven els bordells, l'espai expositiu no sols era una mostra d'obres, sinó també un espai on s'exposaven pors i desigs. Allò mostrat, i del que d'ell se'n derivava, pretenia ser un passatge cap a aquella zona d'agitació ubicada a la frontera entre el poètic i el real⁷¹. Amb la voluntat de crear una mostra ben allunyada del concepte tradicional de galeria d'art⁷², els surrealistes aconseguiren crear una exposició que tingué ressò internacional i que escandalitzà el públic.

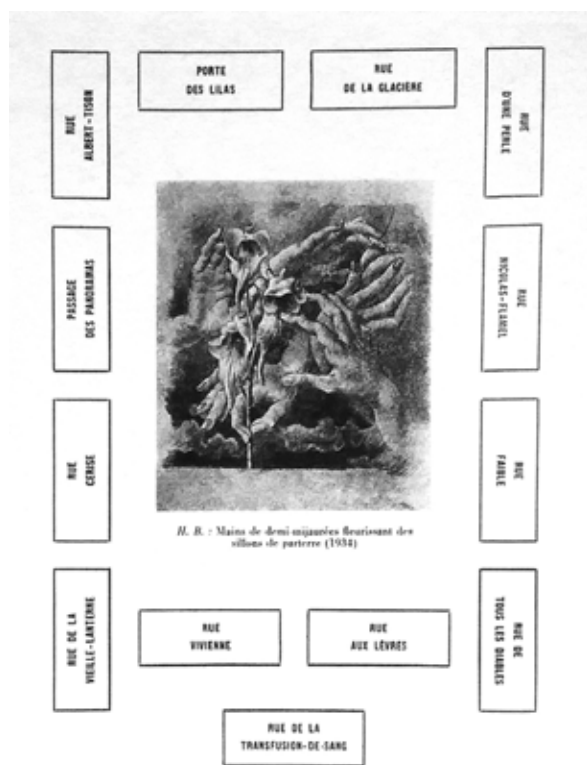


Fig.24. Plànol de la ciutat surrealista reproduït en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938.

69 Vegeu p.31-32.

70 Vegeu p.179-192.

71 Opinió expressada per Breton en el text "Devant le rideau" publicat el 1947 a *La clé des champs*.

72 De fet el mateix Breton tenia experiència en el negoci de les galeries, tal com veiem a la Galerie Gradiva. En aquesta galeria es combinava la pintura, els objectes artístics i les curiositats. També hi havia un racó destinat a la lectura, on es podien trobar llibres infantils i de poesia.

El recorregut de l'exposició, que emulava una ciutat surrealista, tenia el seu propi mapa en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, catàleg que es publicà amb motiu de l'exposició⁷³. El conjunt de l'espai expositiu estava dividit en quatre àmbits. A l'entrada, obrint el recorregut, s'hi ubicava el *Taxi plujós* (1938) de Salvador Dalí. Tot seguit s'entrava a la *Rue surréaliste*, recreació d'una avinguda parisenca els protagonistes de la qual eren setze maniquins. Aquest passatge conduïa a un tercer espai, sala central i principal, que precedia un espai més petit que servia com a clausura.

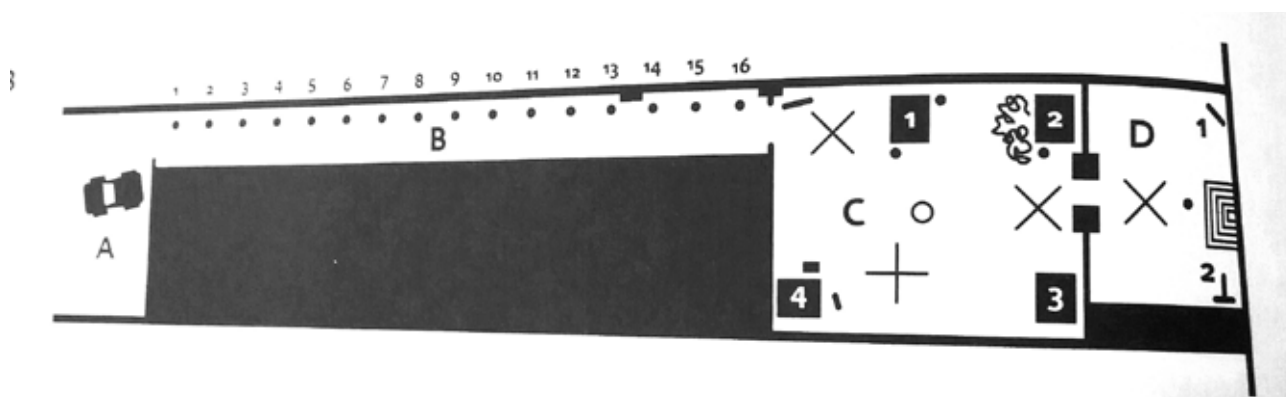


Fig. 25. Mapa del conjunt de l'espai expositiu de l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

En el conjunt d'aquest recorregut el protagonista era la figura del maniquí. El seu paper destacat ja s'advertia a la invitació, on es podia observar una fotografia de l'autòmat Enigmarelle feta durant la seva exhibició pública a Londres el 1905⁷⁴. Enigmarelle era un autòmat de 365 peces, creat el 1900 per l'enginyer americà Frederick Ireland (1860-1937), que s'accionava amb electricitat. Es tractava d'un robot androgin capaç de realitzar tasques humanes bàsiques, com ara caminar o anar amb bicicleta. Per aquest motiu a la invitació, junt amb la imatge d'Enigmarelle, es prometia la seva aparició a mitjanit amb "*fausse chair et en faux os*". Un advertiment que provocà nerviosisme i terror entre els espectadors, els quals visitaren la mostra amb el temor que aquest, vist com l'autèntic descendent de Frankenstein, els sorprengués en qualsevol moment.

⁷³ Catàleg titulat *Dictionnaire abrégé du surréalisme* editat amb motiu de l'exposició i compilat de manera anònima per André Breton i Paul Éluard. En aquest els autors proposen un tipus de diccionari-collage en què, de manera irònica i original, defineixen diferents termes vinculats al moviment.

⁷⁴ Va ser exposat a l'Hippodrome de Londres el 1905.



Fig.26. Invitació a l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

Els maniquins, presentats com un tot o de manera fragmentària, s'ubicaven en els diferents espais de la mostra. D'aquesta manera, tan sols entrar, els visitants podien gaudir del *Taxi plujós* (1938) de Salvador Dalí, a l'interior del qual residien maniquins que jugaven diferents rols. Al davant hi havia el conductor, amb cap de tauró i ulleres de pilot; mentre que a la part posterior s'hi ubicava una dama rodejada de cabdells d'enciam i amb una màquina de cosir al costat, una clara al·lusió a la cèlebre frase de Lautréamont "*beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection*". Aquests s'ubicaven a l'interior del taxi on queia la pluja mitjançant canonades d'aigua situades al sostre del vehicle. L'escena es completava amb dos-cents caragols vius. Segons paraules de Dalí, la instal·lació anava dirigida a les dones surrealistes esnob⁷⁵, i com veiem, anticipava allò que es trobarien els espectadors a l'interior de l'exposició.



Fig.27. Denise Bellon: *Taxi plujós* de Salvador Dalí a l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

Fig.28. Josef Breitenbach: Imatge de la *Rue surréaliste*. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

Tot i que el maniquí era present en el conjunt de la mostra, el seu protagonisme fou absolut a la *Rue surréaliste*, recreació d'una avinguda parisenca en què s'ubicaven diferents maniquins realitzats

⁷⁵ DALÍ, Salvador: *The Unspeakable confessions of Salvador Dalí*. Traducció de Harold J. Salmson. London: Quartet Books, 1977.

per artistes destacats dins del moviment, com Salvador Dalí o André Masson (1896-1987). Així, a continuació del pati on hi havia instal·lada la creació daliniana, s'entrava a un passadís anomenat *Rue surréaliste*, un carrer on un total de setze maniquins⁷⁶, un al costat de l'altre, s'estenien al llarg d'una paret ornamentada amb fotografies, cartells i fulletons d'altres exposicions surrealistes. Els maniquins eren presentats com si fossin prostitutes, dones de la nit que habitaven a la gran ciutat. Entre les inquietants figures, en el transcurs de la galeria s'hi podien llegir plaques amb noms de carrers parisencs, com és el *Passage des Panoramas*, la *Rue Vivienne* o la *Rue Nicolas-Flamel*. Junt amb aquestes també hi havia plaques amb noms de carrers inventats, com és la *Rue aux Lèvres*, la *Rue de Tous les Diables* o la *Rue de la transfusion-de-sang*.

Segons la portada del catàleg de l'exposició, els setze maniquins, procedents de la "Maison P.L.E.M.", havien sigut vestits i ressuscitats, tal com definia Man Ray, pels diferents artistes que hi intervingueren. Els primers maniquins que l'espectador es trobava eren els de Jean Arp, Yves Tanguy i Sonia Mossé (1897-1943), l'única artista femenina d'aquesta secció de l'exposició. El maniquí de Jean Arp, que inaugurava el passatge, apareixia amb una bossa negra que li cobria el cap, on es podia llegir la paraula *Papapillon*. A continuació, l'espectador, contrastant amb aquest, topava amb el maniquí d'Yves Tanguy, que destacava per la seva nuesa i per la bombeta encesa que lluïa sobre el seu cap. Tot seguit s'hi ubicava el maniquí realitzat per Sonia Mossé, envoltat amb un vel de tul gris, amb un escarabat verd a la boca i lliris d'aigua entorn del seu cos.



Fig.29. Denise Bellon: Maniquí de Jean Arp. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.30. Denise Bellon: Maniquí d'Yves Tanguy. *Rue surréaliste*, 1938.

El següent maniquí que el visitant es trobava era el de Marcel Duchamp, vestit amb camisa, armilla, americana, corbata, barret i mocassins, indumentària que pertanyia al seu creador. Aquest maniquí

⁷⁶ Els maniquins foren realitzats per: Jean Arp, Yves Tanguy, Sonia Mossé, Marcel Duchamp, André Masson, Kurt Seligmann, Max Ernst, Joan Miró, Agustín Espinosa, Wolfgang Paalen, Salvador Dalí, Maurice Henry, Man Ray, Óscar Domínguez, Léo Malet i Marcel Jean.

fou vist com una representació de l'alter ego de l'artista, Rose Sélavy⁷⁷, mitjançant el qual, vestit com una dona, es presentà en diferents fotografies realitzades entre 1921 i 1924.



Fig.31. Raoul

Ubac: Maniquí de Sonia Mossé. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.32. Man

Ray: Maniquí de Sonia Mossé. *Rue surréaliste*, 1938.



Fig.33. Man Ray:
Maniquí de Marcel Duchamp, *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.34. Raoul Ubac:
Maniquí de Marcel Duchamp, *Rue surréaliste*, 1938.

⁷⁷ Nom que responia al joc de paraules *Eros c'est la vie*.

Un dels maniquins més destacats de l'espai, tal com considerà el mateix André Breton, fou el que hi havia a continuació. Aquest, titulat *Le ballon vert à bouche de pensée* (1938), era el maniquí realitzat per André Masson, el qual captivà Breton pel seu simbolisme relacionat amb la psicoanàlisi. Així ho destaca a l'article "Prestige d'André Masson" (1939) publicat en el número dotze i tretze de la revista *Minotaure* el maig de 1939.

Le ballon vert à bouche de pensée era un maniquí femení nu, amb el cap cobert amb una gàbia d'ocell. Si a les aixelles i a la boca tenia pensaments, el seu pubis s'ornamentava amb ulls de tigre i amb unes plomes que imitaven les trompes de Fal·lopi. El seu sexe, doncs, estava ricament ornamentat amb vuit gemmes de tigre i amb tesselles de mirall. L'ull de tigre atreia l'espectador, mentre que els fragments de mirall reflectien la seva mirada. La figura, alhora, s'alçava sobre una base de pebrots vermells que creixien apuntant cap a l'objecte. Per tots aquests elements el maniquí de Masson va ser llegit com una imatge de la juxtaposició de la feminitat i del control masculí. En ell es presentava el sexe de la dona com la porta d'entrada a un laberint, a allò meravellós i alhora inquietant. L'interès que causà la creació de Masson l'adverteixen Marcel Jean i Arpad Mezei a *Histoire de la peinture surréaliste*, en què, del conjunt de figures del carrer, destaquen aquesta creació:

*"On pénètre ensuite dans la Rue surréaliste, un long et large couloir peuplé d'un vingtaine de ravissantes figures de cire habillés selon des modes inédites qui eussent à coup sûr enchanté Guillaume Apollinaire (...) Mais le plus grand succès fut remporté par André Masson qui avait placé dans une cage la tête de son mannequin, bâillonnée de velours noir et portant à l'emplacement de la bouche, une fleur: une pensée; aucun autre ornement à cette figure, sinon un cache-sexe semé d'œil de verre"*⁷⁸.



Fig.35. Raoul Ubac: Maniquí d'André Masson. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.36. Man Ray: Maniquí d'André Masson. *Rue surréaliste*, 1938.

78 JEAN, Marcel: *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Éditions du Seuil, 1959. p.281.

Al costat del maniquí d'André Masson, amb unes cordes a la mà i un ganivet clavat sobre el cap, l'ombra del qual projectava una creu, s'hi ubicava el maniquí de Kurt Seligmann (1900-1962). Max Ernst, tot seguit, exposava el seu maniquí, una viuda que portava una capa oberta deixant entreveure les mans i les mitges, que atreïen l'espectador cap al seu sexe. Sota dels seus peus, s'hi ubicava l'únic maniquí masculí de la *Rue*, el qual representava un maniquí mort. Alhora, junt amb el maniquí de Max Ernst, hi havia el maniquí realitzat per Joan Miró, una figura eminentment nua, amb el tronc i el rostre envoltat per un filferro, en el qual destacaven uns frondosos bigotis.

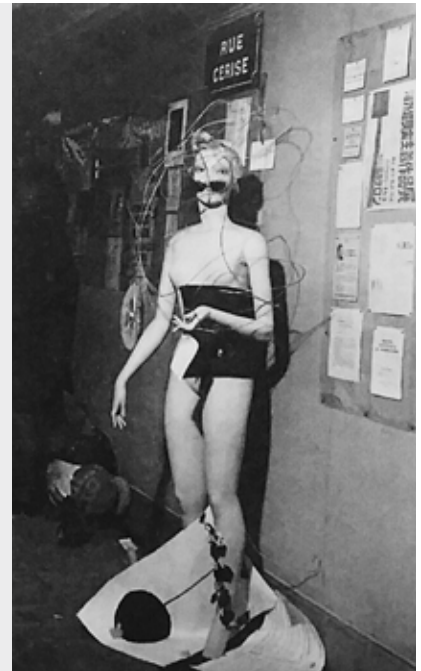


Fig.37. Man Ray: Maniquí de Kurt Seligmann. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.38. Raoul Ubac: Maniquí de Max Ernst. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.39. Man Ray: Maniquí de Joan Miró. *Rue surréaliste*, 1938.

Tot seguit els espectadors podien observar el maniquí d'Agustín Espinosa (1897-1939), el de Wolfgang Paalen (1905-1959), amb ales de vampir, i el de Salvador Dalí, presentat amb el rostre cobert amb una màscara i un cap d'ocell com a barret. Els maniquins que clausuraven l'espai eren els de Maurice Henry, Man Ray, Óscar Domínguez (1906-1957), Léo Malet (1909-1981) i Marcel Jean. Entre aquests podem destacar el maniquí de Man Ray, ornamentat amb llàgrimes de cristall i una cinta a la cintura amb les paraules “*adieu, foulard*”; o el de Marcel Jean, tot ell embolcallat dins d'una malla.



Fig.40. Man Ray: Maniquí d'Agustín Espinosa. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.41. Man Ray: Maniquí de Wolfgang Paalen. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.42. Man Ray: Maniquí de Salvador Dalí. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.43. Man Ray: Maniquí de Maurice Henry. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.44. Man Ray: Maniquí de Man Ray. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.45. Raoul Ubac: Maniquí d'Óscar Domínguez. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.46. Man Ray: Maniquí de Léo Malet. *Rue surréaliste*, 1938.

Fig.47. Man Ray: Maniquí de Marcel Jean. *Rue surréaliste*, 1938.

En el seu conjunt els maniquins de la *Rue surréaliste*, ornamentats amb elements estranys, eren objectes provocadors. D'ells en destacaven els òrgans sexuals, velats o despullats, tractats amb l'enginy i la ironia que caracteritzava el grup. Els elements inquietants i perturbadors que els ornamentaven, volien provocar un desordre conceptual a aquells que transitaven per l'espai. Els maniquins, cossos esvelts i a la moda, deixaven de ser objectes passius per convertir-se en objectes animats del desig.

Junt amb els maniquins, entre les imatges que completaven el passatge, cal destacar les que reproduïen la segona nina de Hans Bellmer⁷⁹. Les dotze imatges, ubicades entre els maniquins de Jean Arp i Sonia Mossé, i els de Leo Malet i Marcel Jean, augmentaven la sensació d'allò sinistre causada davant l'observació dels diferents maniquins. Així, la deformació polimòrfica de la nina bellmeriana presentitzava allò mortífer i grotesc que contrastava amb la bellesa d'alguns dels éssers artificials que habitaven l'espai.

Entre tots aquests elements, els visitants passejaven per la mostra tal com el *flâneur* transitava pels passatges parisencs immortalitzats per Walter Benjamin. En ambdós indrets, amb un caràcter de fantasmagoria, els intrigants i atractius maniquins n'eren els protagonistes. L'exposició mostrava així aquells espais parisencs passats de moda i provocava una sensació d'estranyament i de certa nostàlgia.

La *Rue surréaliste*, amb els maniquins, les imatges i els noms de carrers, subvertia el paper que tenia el carrer a la ciutat i escenificava un indret sinistre d'encontres meravellosos on tenia lloc l'agitació constant. Evocava l'*amour fou*, la glamurosa decadència dels bordells i el París dels anys trenta, caracteritzat, tal com veiem a l'obra de Brassai *Le Paris secret des années trente*, per les prostitutes, els vagabunds i els barracons. Els espectadors viatjaven així al París de *Nadja* de Breton o a aquell retratat per Louis Aragon a *Le Paysan de Paris* (1926), una ciutat on s'esdevenia l'encontre d'allò imprevisit, del meravellós⁸⁰.

El disseny de la *Rue surréaliste* l'hem de relacionar directament amb la figura de Marcel Duchamp el qual, tot i no ser-ne l'ideòleg inicial, tingué un paper destacat en l'elecció dels artistes participants. Duchamp, junt amb Marcel Jean, també fou qui projectà l'espai central de l'exposició, lloc a on desembocava l'espectador en acabar la *Rue surréaliste*. En aquest espai, que recordava una gruta, hi havia la instal·lació "*Ciel de roussettes*", un conjunt de bosses de carbó plenes de trossos de paper penjades del sostre. Es tractava d'una sala obscura, ja que l'única font de llum era un brasero, el qual contribuïa a crear una atmosfera misteriosa. L'attrezzo es complementava amb les fulles seques que cobrien el terra. Alhora, diferents obres d'artistes surrealistes i d'altres autors importants pel grup, com De Chirico, completaven l'espai.

79 Vegeu p.269.

80 Vegeu p.197-204.



Fig.48. Josef Breitenbach: Sala central. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.



Fig.49. Roger Schall: Sala central. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

Entre les diferents obres que hi havia a la sala podem destacar *Jamais* (1937) d'Óscar Domínguez, una Victrola que l'artista pintà de blanc i adaptà per tenir un efecte biomòrfic. De l'obra sobresortien un parell de cames amb sabates de taló, mentre que el braç de l'objecte era una mà d'una dama que acariciava un tocadiscs amb pits de dona. A la mateixa sala també hi havia *La fille de l'horoscope* (1938) de Marcel Jean, un bust de modista decorat amb els perfils d'un continent imaginari, i *L'Ultra mobile* (1938) de Kurt Seligmann, un tamboret les potes del qual eren cames de dona ornamentades amb sabates de taló i mitges de color rosa. Per les seves característiques aquest ens recorda l'*Object Chest* (1938) d'André Breton, un moble creat amb les mans i les cames d'un maniquí.



Fig.50. Denise Bellon: *Jamais* d'Óscar Domínguez, 1938.

Junt amb les obres mencionades també hi havia diferents llits i portes giratòries que contribuïen a donar un aire misteriós a l'espai. La sala, vista per alguns autors com un espai intrauterí, es complementava amb diferents elements sensorials pensats per despertar tots els sentits. L'olor de cafè del Brasil acabat de fer, per exemple, complementava la posada en escena. Alhora, un riure histèric enregistrat en un

sanatori psiquiàtric, es reproduïa en un fonògraf ocult. Auditivament, la mostra, també s'enriquia amb la reproducció de la marxa alemanya, contraposant-la així a l'exposició *Entartete Kunst* que havia tingut lloc amb anterioritat, en la qual mitjançant un sistema de megafonia s'havia transmès la veu de Hitler. El conjunt d'aquest espai principal, que com veiem continuava amb el caràcter misteriós i sinistre de la *Rue surréaliste*, és descrit per Marcel Jean a *Histoire de la peinture surréaliste*:

“S’ouvrait alors la grande salle centrale, agencée par Duchamp qui avait signé là un des plus remarquables tableaux-objets – à l’échelle architecturale - que le surréalisme ait connus [...]. La salle centrale était devenue, grâce à lui, un espace où le merveilleux était affleurait, pour ainsi dire, à la surface de l’humour; un foyer de dépaysement, une fantastique métaphore dans laquelle le spectateur, bon gré mal gré, se trouvait plongé. C’était une immense grotte voutée de 1200 sacs”⁸¹.

L’interès de l’*Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938, no sols es trobava en l’espai expositiu, sinó també en els diferents actes curiosos que completaven la mostra. Tal com es mencionava a la invitació, l’exposició s’acompanyava de diferents actes extravagants. Així doncs, junt amb la possible aparició de l’autòmat Enigmarelle, s’anunciava la presència d’un camp de trèvols, d’un gall encadenat o l’actuació d’Hélène Vanel. Alhora, com que l’ambient de la mostra era molt obscur, s’entregaren llanternes a tots els visitants per així poder observar les obres. Aquests avançaven a palpentes entre els objectes⁸² i s’acabaven convertint en un objecte més. Allò que buscaven els surrealistes, com veiem, era una relació directa de l’espectador amb l’art. Aquest, submergit en l’entorn, havia d’experimentar l’estranyesa dels objectes més quotidians.

Dels diferents espectacles extravagants anunciats a la invitació, cal destacar l’actuació d’Hélène Vanel, la qual, vestida amb un vestit blanc obert, feia un espectacle amb connotacions eròtiques⁸³. L’actuació s’anomenava *Acte Manqué*, és a dir, acte fallit, i tenia lloc sobre els llits que es trobaven a la sala principal, en els quals duia a terme diferents moviments desinhibits. Els espectadors pogueren veure Vanel cridar, gemegar i fins i tot barallar-se amb un gall viu, espectacle que responia al gust per les excentricitats del grup. Per Dalí, tal com llegim a les seves confessions, aquest fou un acte ple de fervor dionisiac que portà a l’audiència a un deliri demencial⁸⁴.

81 JEAN, Marcel: *Histoire de la peinture surréaliste*. Op.cit. p.281.

82 Així ho mostren fotografies de Raoul Ubac i Denise Bellon, en les quals veiem espectadors perplexos observant les obres a la foscor.

83 En relació amb aquest caràcter eròtic, en el mateix espai hi havia obres com *Le corps de ma brune* (1925) de Joan Miró o el collage de Roland Penrose *Real women* (1937).

84 DALÍ, Salvador: *The Unspeakable confessions of Salvador Dalí*. Op.cit. p.192.



Fig.51. Hélène Vanel interpretant *Acte Manqué*. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938.

En conjunt, l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938 respongué a la voluntat de crear una ambientació peculiar i de trencar amb la idea convencional d'exposició. Els espais de la galeria, responent a la voluntat que l'espectador connectés amb el seu propi inconscient, es convertiren en indrets imaginaris. L'espai desprenia angouxa, l'*unheimlich* freudià o l'humor negre que tant agradava als surrealistes. Remetent a antigues formes de representació popular, com són els gabinets de cera, els panorames o a la provocació del Grand Guignol, el riure es compaginava amb l'horror tot revelant allò meravellós. L'espai expositiu es convertí així en una veritable obra d'art surrealista, oferint a l'espectador una experiència que despertava els diferents sentits.

L'atmosfera, entre els límits del real i el poètic, es convertí alhora en una catalitzadora de les pors i angouixes de cadascú. Tal espectacle s'ha d'entendre en el context de mort i de guerra que hi havia a Europa en aquell moment. El mateix Breton veia la mostra com l'expressió del clima mental predominant en el context. Tal com llegim en el llibre *Arte en Guerra: Paris 1938-1947* (2003), aquesta gran exposició semblava una tràgica premonició dels acords de Munic i de les seves conseqüències. Esdevingué, doncs, “una teatral puesta en escena de una pesadilla desvelada, visual, sonora y olfativa, con sus 1200 sacos de carbón colocados en el techo de los espacios inmersos en la penumbra, su olor a café y a hojas muertas, los dieciséis maniqués de la ciudad surrealista, sus gritos histéricos y el gallo blandido por la bailarina Hélène Vanel. Incluso el Taxi lluvioso de Dalí sobrecogía como señal macabra de la Gran Guerra, que Breton y otros habían vivido”⁸⁵.

85 BERTRAND DORLÉAC, Laurence; MUNCK, Jacqueline (ed.): *Arte en guerra: Francia 1939-1947*. Bilbao: La Fábrica, 2013. p.28.



Fig.52. Issaiev: «Au Salon des Surréalistes». Caricatura de l'Exposition Internationale du Surréalisme de París, 1938, publicada a *Le Rire* (4-02-1938).

D'aquesta manera, com no és d'estranyar, la mostra suposà un gran rebombori en la societat francesa. Tal com explica Marcel Jean a *Histoire de la peinture surréaliste*, tota la premsa parlava de l'esdeveniment. Amb molt poques excepcions, tot eren insults i recriminacions, o fins i tot expressions de fàstic⁸⁶. El públic, però, no es pogué resistir, i assistí en massa per veure l'espectacle.

L'Exposition Internationale du Surréalisme de París de 1938, al mateix temps que suposà una fita dins del grup, tingué repercussió en algunes de les exposicions surrealistes que la seguiren. La seva influència la veiem, per exemple, en exposicions posteriors com són *Le surréalisme en 1947*, que tingué lloc a la Galeria Maeght el 1947, o l'Exposició Internacional del Surréalisme *Eros*, realitzada a la Galeria Cordier de París el 1959. L'impacte de la mostra, però, ja s'evidencià en algunes exposicions que es realitzaren el mateix 1938. Així ho veiem a l'Exposició Internacional del Surréalisme, organitzada per Georges Hugnet en col·laboració amb el pintor Kristians Tonny (1907-1977), que tingué lloc a la Galerij Robert d'Amsterdam del 3 de juny a l'1 d'agost. Dels diferents objectes de la mostra, entre els quals es trobaven algunes obres exposades anteriorment a l'exposició parisenca, cal destacar dos maniquins vestits per l'ocasió realitzats per Hugnet i Tonny. Aquesta presència, vinculada directament a la *Rue surréaliste*, fascinà artistes com Emiel van Moerkerken (1916-1995), en l'obra del qual el maniquí i la nina juguen un paper fonamental.

⁸⁶ "Toute la presse parla de l'évènement; ce fut, à bien peu d'exceptions près, un tollé: ricanements, insultes, récriminations, mines dégoûtées. Naturellement, la grande foule se pressa dans la galerie des Beaux-Arts pendant toute la durée de l'exposition". JEAN, Marcel: *Histoire de la peinture surréaliste*. Op.cit. p.282.



Fig.53. Emiel van Moerkerken: Vista general de l'Exposició Internacional del Surrealisme a la Galerij Robert d'Amsterdam, 1938.

Fig.54. Emiel van Moerkerken: *Le pianiste manqué*, 1936.

5.3. Les *Puppen* de Hans Bellmer

5.3.1. Aspectes biogràfics i teòrics entorn les *Puppen* de Hans Bellmer

Hans Bellmer (1902-1975) és un dels autors vinculats al surrealisme en què la nina o maniquí es converteix en l'eix principal de la seva producció artística⁸⁷. Bellmer nasqué a Katowice el març de 1902 en el si d'una família burgesa de tradició protestant. Mentre que amb la seva mare mantingué una relació afectuosa, hagué de fer front a l'autoritarisme patern, qui li imposà un mode de vida purità i auster. Per aquest motiu al llarg de la infància, que passà junt amb la seva família a Karlsruhe, Bellmer es refugià en un univers imaginari, un món de somni on el joc era el fonamental. Aquests jocs els compartia amb diferents nens del poble, però principalment amb la seva cosina Úrsula Naguschewski.

Tot i el seu interès per les matemàtiques, la filosofia, la literatura i l'art, el 1921, després d'acabar el batxillerat, Bellmer es posà a treballar en un molí d'una mina de carbó. Aquesta experiència el portà

⁸⁷ Així mateix es descriu a *Dictionnaire abrégé du surréalisme*: "Écrivain et peintre surréaliste, constructeur de grandes poupées articulées. Auteur de *La Poupée*, *Jointures de boules*". BRETON. André: "Dictionnaire abrégé du surréalisme" (1938). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.794.

a llegir les obres de Marx i Lenin, al mateix temps que se submergí en la lectura d'autors com Émile Zola (1840-1902), Gustave Flaubert (1821-1880), Heinrich Heine (1797-1856), Charles Baudelaire (1821-1867), Edgar Allan Poe (1809-1849) i Oscar Wilde (1854-1900).

Al cap de poc, Bellmer entrà en contacte amb el moviment berlinès Dada, on continuà absorbint idees revolucionàries. En aquest moment també descobrí les pintures i els collages de Max Ernst, Jean Arp, George Grosz i Tristan Tzara, i quedà entusiasmada per l'obra de Paul Klee. Davant d'això, el seu pare l'obligà a estudiar enginyeria a Berlín, estudis que cursà sense cap mena de convicció. Tanmateix, Bellmer aprofità l'estada a Berlín per establir contactes amb Grosz, Heartfield i Rudolf Schlichter (1890-1955). Alhora el 1924, abandonà els estudis i entrà a treballar a Malik-Verlag, editorial alemanya que dirigia el dadaista Wieland Herzfelde (1896-1988), germà de John Heartfield (Helmut Herzfelde).



Fig.55. Hans Bellmer: *Poupée*, 1934.

Segurament foren tots aquests episodis biogràfics i encontres que portaren Bellmer a crear la seva primera nina. De fet, fou a partir de Grosz i Schlichter que descobrí la pintura metafísica de De Chirico, en la qual, com s'ha comentat, la figura del maniquí juga un rol molt important. També fou en aquest moment que conegué les marionetes de fusta de Sophie Taeuber-Arp, creades per *Le Théâtre suisse de marionnettes* el 1918, o les nines dadaistes de Hannah Höch i Emmy Hennings (1885-1948). Alhora,

l'encontre amb els dadaistes va permetre que Bellmer observés els maniquins de Grosz i Heartfield, presentats a la Primera Exposició Internacional Dada que tingué lloc a Berlín el 1920⁸⁸.

Tanmateix, per la seva creació, l'encontre decisiu fou quan, a finals de 1925, conegué la famosa constructora de nines de cera Lotte Pritzel (1887-1952). És possible que Bellmer, abans d'aquest encontre, hagués llegit l'assaig *Puppen* (1914) de Rainer Maria Rilke (1875-1926), que el poeta havia consagrat a la creadora de nines. Alhora, també és probable que Bellmer conegués l'episodi de l'encàrrec de Kokoschka a Pritzel de 1918, quan li demanà la construcció d'una nina de grans dimensions a imatge de la seva estimada Alma Mahler⁸⁹, obra que finalment realitzà Hermine Moos. De fet Bellmer podia haver llegit la correspondència entre Kokoschka i Pritzel publicada el 1925, en la qual es definien les característiques que havia de tenir la nina⁹⁰.

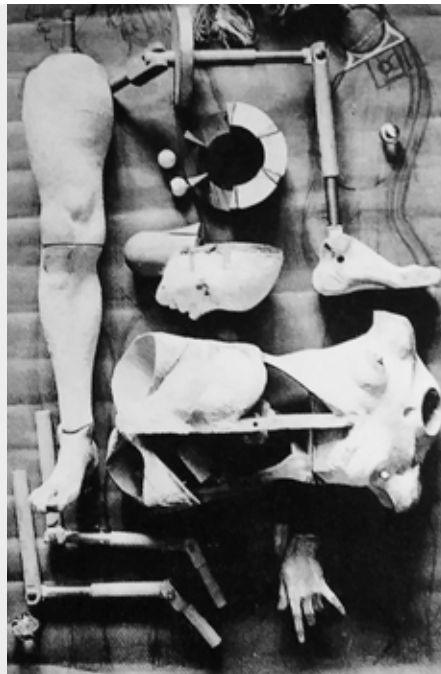


Fig.56. Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934.

Fig.57. Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934.

Per la creació de la *Poupée* també fou important el primer viatge de l'artista a París, que tingué lloc del 29 de desembre de 1925 al 23 de març de 1926. En aquest conegué André Breton i les seves idees sobre l'inconscient i el meravellós desenvolupades en el *Primer manifest del surrealisme* (1924). Junt

88 Vegeu p.210.

89 Vegeu p.213.

90 Oskar Kokoschka, a les seves cartes a Hermine Moos detalla exactament com ha de ser la seva nina. Aquestes es publicaren el 1925 a *Künstlerbekenntnisse* sota el títol *Der Fetisch*. Bellmer va llegir aquestes cartes i se sentí fascinat per la relació de Kokoschka amb la seva nina. No obstant això, tot i les connexions, hi ha clares diferències entre la nina de Bellmer i la de Kokoschka. Així, si aquest últim volia una nina a imatge de la seva estimada, Bellmer volia una creació artificial amb qualitats mecàniques. TAYLOR, Sue: *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2000. p.58.

amb aquest viatge, un cop retornat a Berlín, també degué ser clau el descobriment de les fotografies de maniquins d'Umbo⁹¹, exposades en un cabaret de Berlín i publicades en el cinquè número de *Das Kunstblatt* el 1929. Després d'aquesta troballa també descobrí els caps de nina de Xanti Schawinsky (1904-1979) i els maniquins de vitrina de Paul Citroën (1896-1983).

Sumat a tots aquests encontres i descobriments, un altre episodi fonamental que portà Bellmer a la construcció de la seva nina fou la caixa amb joguines de la infància que li envià la seva mare a finals de la dècada dels vint, objecte que devia despertar vells records d'infantesa ubicats en els racons més remots de la seva memòria. Aquesta, que se li presentà com un magatzem de records, fou una font d'inspiració amb la qual treballà tota la seva vida. Dins la caixa, a més de revistes infantils, trucs de màgia o bales, hi havia nines trencades, una màscara africana, una estàtua japonesa, una màquina de cosir o un giroscopi⁹². Joguines que, tot i la seva aparent innocència, estan directament vinculades amb la creació de les seves nines.

El món de la infància redescobert a partir d'aquesta troballa, és un element que sempre és present en les seves imatges. Ho veiem, per exemple, en el fet que la seva nina és una nena, al mateix temps que diferents elements que conformen les seves il·lustracions remetent a aquesta etapa de la vida⁹³. El mateix Bellmer, a *Die Puppe*, parla de la seva primera nina com una manera de recuperar el jardí encantat de la infància. També ho observem en diferents objectes que creà (anomenats *sucrerries*) o fins i tot en joguines que col·leccionava. Un gust per la infància que hem d'entendre a partir d'una revolta personal contra tot allò racional.

A la tardor de 1932, quan Bellmer retornà junt amb la seva esposa Margarete de viatge, assistiren a la posada en escena de Max Reinhardt (1873-1943) dels *Contes de Hoffmann* d'Offenbach, que tingué lloc a Berlín. Aquest esdeveniment, tal com explica Bellmer a "Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée" (1934), es convertí en una font d'inspiració per la creació de la seva nina. Sue Taylor a *The anatomy of anxiety* (2000) considera que l'escenografia fou un dels elements que

91 Vegeu p.207.

92 Aparell inventat el 1852 per Léon Foucault (1819-1868).

93 La importància d'aquest període en el conjunt de la producció de l'artista l'adverteix Sue Taylor en el seu llibre *The anatomy of anxiety*, en el qual intenta comprendre la nina bellmeriana a partir de la psicoanàlisi. Taylor observa com la nina de Bellmer no és una imatge d'una *femme fatale*, considera que la creació artificial *bellmeriana* és una prefiguració de les teories freudianes de la sexualitat desenvolupades durant la infància. En aquest sentit pensa que hem de comprendre la nina de Bellmer en relació amb l'escrit *Tres assaigs sobre la teoria de la sexualitat* (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905) de Sigmund Freud, on descriu la disposició dels infants i de les dones incultivades a la polimorfologia. Alhora, l'autora relaciona la nina-nena *bellmeriana* amb el culte a la infància de l'Alemanya de l'època. TAYLOR, Sue. Op.cit.

més el fascinaren. Es tractava d'un decorat expressionista realitzat per Hans Poelzig (1869-1936), conformat per centenars d'estalactites penjants, que permetia desdoblar i fins i tot triplicar la imatge d'Olímpia. La multiplicació dels personatges, creada mitjançant aquesta posada en escena, ens pot fer pensar amb la multiplicació que veiem a les nines de Bellmer. En aquest sentit també degué ser revelador l'acte final de l'òpera en el qual, allunyant-se del text hoffmanià, Coppélius desmembrava Olímpia i diferents actors dansaven per l'escenari amb extremitats de la nina a les mans.



Fig.58. Hans Bellmer: *Poupée*, 1934.



Fig.59. Hans Bellmer: *Poupée*, 1934.

Fou finalment el 1933, davant l'arribada de Hitler al poder i la victòria del Partit Nacional Socialista dels Treballadors Alemany (NSDAP), que Bellmer decidí trencar amb la societat que l'envoltava. Negant-se a realitzar cap mena d'ofici útil, focalitzà les seves energies en la construcció d'una nina que es convertiria en l'eix central de la seva producció. És per aquest motiu que diferents autors han relacionat les nines de Bellmer amb el nazisme. De fet, sabem quina era la posició de Bellmer davant el nazisme i també el rebuig que causava cap als seus simpatitzants, tal com mostra la seva participació en l'exposició d'art degenerat. En aquest sentit, tal com podem llegir en el llibre *Mirror images: Women, Surrealism and Self-representation*:

“... a number of commentators, as well as Bellmer’s biographer, have emphasized the anti-nazi or antifascist meaning of the dolls, an interpretation supported by the fact that Bellmer’s heated, tyrannical father was an enthusiastic member of the Nazi party and Bellmer himself was most decidedly not”⁹⁴.

Entre els diferents autors que han vist en la nina de Bellmer una sàtira a Hitler trobem Hal Foster o Rosalind Krauss. Hal Foster, per exemple, considera que les nines de Bellmer, pel fet de ser incompletes i per la seva obertura i vulnerabilitat, representen tot el que el subjecte feixista tem. És a dir, allò fragmentari, fluid, dispers i destructiu. Malgrat que en elles hi observem possibles fantasies sàdiques que podia tenir l’artista amb nenes petites, sobresurt l’aspecte destructiu i reflexiu, molt temut pel nazisme. Similar és la lectura que en fa Rosalind Krauss⁹⁵, segons la qual la nina de Bellmer simbolitza l’oposició de l’artista al nazisme i el seu odi per la figura paterna. És en aquest sentit que algunes de les fotografies de les seves nines s’han vist com una burla a l’esvàstica, tal com veiem en una fotografia de 1935 en què apareix la seva nina entre herbes amb una posició que ens recorda la creu gammada.



Fig.60. Hans Bellmer: *Poupée*, 1935.

Alhora, la nina bellmeriana es pot entendre com una provocació i un atac a la bellesa del cos que propugnava el nazisme. Un culte al cos i l’exaltació d’un tipus humà admirablement bell que és el que

94 CHADWICK, Whitney (ed.): *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: MIT Press, 1998. p.135.

95 KRAUSS, Rosalind E.: *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

reclamà Adolf Hitler en el discurs que pronuncià el 19 de juliol de 1937 a la inauguració de la *Primera Gran Exposició d'Art Alemany* (Große Deutsche Kunstausstellung).

En aquest context Bellmer, amb la complicitat del seu germà Fritz que era enginyer, de Margarete i d'Úrsula, construï la seva primera nina. Es tractava d'un simulacre de dona de dimensions quasi reals (1,2 metres), feta amb paper maixé i guix, esculpida i pintada sobre una armadura de fusta i de metall. La construcció de la nina l'ocupà tota la primera meitat de l'any i en fotografià cada etapa i estat, document gràfic que dóna vida a la nina. En ella ja hi trobem totes les característiques que definiran els éssers artificials bellmerians: l'univers de la infància i la imaginació eròtica.

A l'estiu de 1934, totalment isolat a Berlín, Bellmer volia que la seva creació despertés l'interès dels artistes surrealistes. És per aquest motiu que, amb l'objectiu de contactar amb el grup d'André Breton, confià les fotografies de *La Poupée* a la seva cosina Úrsula, que en aquell moment havia de viatjar a París. L'estratègia ben aviat donà els seus fruits. Després d'entregar un joc complet de les fotografies a Paul Éluard, el xoc fou immediat. La nina de Bellmer, un mecanisme que és mostra de l'inconscient on té lloc el joc eròtic, el deliri i la mort, era l'objecte surrealista per excel·lència.



Fig.61. Hans Bellmer: *Poupée*, 1934.

Fig.62. Hans Bellmer: *Poupée*, 1935.

A l'octubre del mateix any es publicà la primera sèrie de fotografies que s'anomenà *Die Puppe*⁹⁶. Es tractava d'una petita obra de color rosa, fabricada a mà, conformada per deu fotografies en blanc i negre. L'obra s'acompanyava d'una introducció titulada *Memòries sobre el tema de la nina*

96 Obra publicada el 1934 a compte de l'autor a Thomas Eckstein. És un llibre rar i preciós, de format reduït (12 x 8 cm).

(Erinnerungen zum Thema Poupée, 1934) en què es destacava el poder màgic i ocult de les seves nines, aspecte que permetia revelar noves realitats. Segons Bellmer aquest assaig i la creació de la seva nina estaven inspirats en el miracle de la màgia. L'artista es presentava així com un alquimista creador de la nina, el seu Golem particular⁹⁷.

Si el desembre de 1934, amb el títol “Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée”, diferents imatges de la nina de Bellmer aparegueren en el número sis de la revista *Minotaure*⁹⁸; el 1936, gràcies a Paul Éluard, s'edità la versió francesa de l'àlbum *Die Puppe* a edicions Guy Lévis-Mano. Publicacions que, junt amb la seva aparició a la revista *Minotaure* o en un assaig a *Cahiers d'Art* dedicat a l'objecte surrealista, mostren com la creació bellmeriana fascinà el grup liderat per André Breton⁹⁹.

La nina de Bellmer experimentà una certa evolució després que l'artista, acompanyat de Lotte Pritzel, visités el Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Allà pogué observar diferents *gliederpuppen*, unes nines del segle XVI articulades entorn una bola que permetia la mobilitat dels seus membres¹⁰⁰. A partir d'aquí les articulacions s'introduïren en les seves obres creant una nova tipologia de nina conformada per un abdomen esfèric entorn del qual es podien adjuntar diferents parts i aconseguir postures variades. Reciclant el cap i la mà de la primera nina, Bellmer afegí braços, quatre cames, pits, tres pelvis i un torç. També hi incorporà diferents accessoris: cabells llargs arissats, una caputxa de vellut, dues perruques, un tupè negre o dos parells de “Mary Janes”. Amb tots aquests elements una de les metamorfosis que més agradava a Bellmer era la possibilitat de construir una nina amb quatre cames i dues pelvis, eliminant el tors superior, els braços i el cap.

Aquesta segona versió de la *Poupée* (1935-1938) era més voluptuosa i estava pintada d'un color similar a la carn. Alhora, destacava per una nova posada en escena i una major narrativitat. Així ho veiem en el reportatge fotogràfic que realitzà el 1935, cent fotografies acolorides en les quals Bellmer captura la seva segona nina, treball que aviat es difongué per tot París. Bellmer també confeccionà un àlbum per Paul Éluard titulat *La Poupée, seconde partie*, que reunia dotze fotografies en blanc i negre de la nova creació.

97 Sue Taylor a *The anatomy of anxiety* considera que la nina, alhora, pot ser vista com un objecte màgic, tribal, que proveeix de poder per lluitar contra els seus enemics. En aquest sentit es planteja la possibilitat que Bellmer hagués llegit *Tòtem i tabú* (1913) de Sigmund Freud. Una obra en què Freud considera l'art com un mitjà per retrobar allò màgic i compara l'artista amb un mag.

98 Un total de 18 fotografies de la nina de Bellmer agrupades entorn el títol “Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée”. Vegeu p.238. Fig.18.

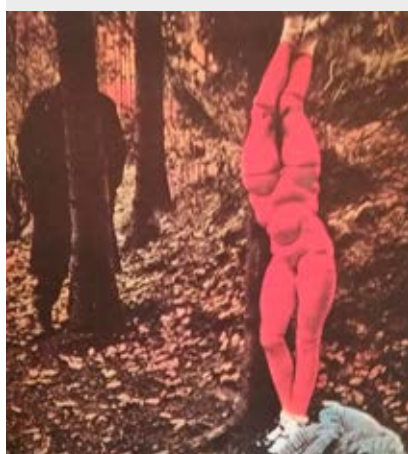
99 A partir d'aquí l'obra de Bellmer fou present en diferents números de la revista *Minotaure*. Ho veiem, per exemple, en el vuitè i desè número, on apareixen imatges de la seva segona nina.

100 Vegeu p.178. Fig.2.

Les fotografies de la segona nina apareguren a la revista *Messages* l'any següent, publicació que s'acompanyà d'una suite de poemes de Paul Éluard anomenada *Jeux vagues de la Poupée*¹⁰¹. El 1949, l'obra fou editada en forma de llibre a *Les Jeux de la Poupée* (Paris, Éditions Premières), amb una introducció sobre la naturalesa de l'objecte provocador titulada “Notes au sujet de la jointure à boules” (1938). En aquesta, Bellmer parla del paper que han tingut les forces mecàniques al llarg de la història de la humanitat, parant atenció en objectes tan diversos com escultures hel·lenístiques, joguets infantils o instruments òptics.



Fig.63-66: Hans Bellmer:
Segona versió de la *Poupée*,
1936.



L'atracció pels objectes mecànics era un interès compartit per altres artistes, com veiem a *Rotative plaque verre* (1920) o *Rotoreliefs* (1925)¹⁰² de Marcel Duchamp. Aquests objectes, tal com adverteix

101 Obra realitzada després de la mort de la dona de Hans Bellmer. En ella hi veiem catorze fotografies seleccionades per Paul Éluard.

102 Són obres que funcionen amb discs circulars pintats o amb relleus tridimensionals enganxats a un eix metàl·lic, que es mouen a partir d'un motor elèctric que funciona a diferents velocitats. El moviment concèntric que d'ells se'n deriva crea il·lusions òptiques que permeten passar a un espai tridimensional que absorbeix. A partir d'aquí és possible accedir a una quarta dimensió, derivada del desig inconscient generat en l'espectador. NIETO YUSTA, Constanza: “Hans Bellmer. La poesía y el movimiento de la aniquilación”. A: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* [en línea]. 2005-2006. V.18-19. [Consulta: juny 2017]. ISSN: 1130-4715. Disponible a: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1496/1378>.

Bellmer, els hem d'entendre a partir de diferents efectes òptics que permeten la conciliació de contraris. Així en el moviment dels *Rotoreliefs*, conformats per una sèrie de cercles disposats al voltant d'un disc que constitueix un fals centre, es produeix la conciliació entre allò concèntric i l'excèntric. El mateix passa amb la baldufa¹⁰³, en la qual es fon el visible i l'invisible, el present i l'absent. Uns efectes òptics que ens poden ajudar a entendre les seves nines.

Va ser a causa del seu interès per allò mecanitzat i pel moviment que el 1937 Bellmer fabricà una versió mecànica de la nina, anomenada *Mitrailleuse en état de grâce* (1937) o també *Mitraillette*. En ella es mostra la doble naturalesa de la Mantis religiosa, aspecte que lliga amb l'article de Caillois "Mimétisme et psychasthénie légendaire" (1935) publicat en el setè número de la revista *Minotaure*¹⁰⁴.



Fig.67. Hans Bellmer: *Mitrailleuse en état de grâce*, 1937/1962.

Bellmer a "Notes au sujet de la jointure à boules" se centra principalment en la junta o articulació de Cardan, dispositiu mecànic ideat per Girolamo Cardano (1501-1576) que permet un joc de moviments en tots els sentits a partir de la rotació transmesa per les anelles i els eixos concèntrics que el conformen. L'instrument serveix per unir dos eixos en una rotació el desplaçament de la qual genera la imatge de dos cons, un real i l'altre il·lusori. És en la possibilitat de veure una doble imatge en una mateixa realitat que resideix el seu caràcter màgic. Així el disc, posat en marxa per un gramòfon, gira entorn el seu centre, de manera que els cercles produeixen un moviment excèntric. D'aquí en resulta un miracle òptic, la il·lusió de tres dimensions. És en aquest instant que Bellmer adverteix un punt focal, anomenat *foyer*, lloc on s'esdevé la intersecció dels dos cons, punt zero on hi ha el no-res.

103 Aquest interès per la baldufa el veiem fins i tot en algunes imatges de 1935, en què apareixen retratades.

104 Vegeu p.313.

Aspectes com el moviment generat, l'efecte òptic creat o el punt focal advertit per Bellmer, ens ajuden a entendre la màgia i l'efecte òptic creat a partir de les seves nines. Així doncs la minuciosa descripció de l'articulació de Cardan realitzada per Bellmer a "Notes au sujet de la jointure à boules" li serveix per exposar l'aplicació d'aquestes teories a les *poupées*.

Junt amb l'articulació o juntura de Cardan, Bellmer, per tal d'explicar els efectes òptics generats a partir de l'observació de les seves nines, també utilitza el mirall. Així diu que si es col·loca un mirall en perpendicular a la foto d'un cos nu i es mou lentament, es poden unir les dues meitats, és a dir, allò real (la imatge de la fotografia) i el virtual (la imatge reflectida al mirall). Es crea així una nova realitat ubicada en la dissolució dels límits de la consciència. En el mirall es perfila la imatge d'allò que és el cos, el qual no és res més que una metàfora de la massa corporal. D'aquesta manera Bellmer adverteix com són els processos visuals i intel·lectuals els que modelen el cos, el qual té consciència de si mateix més enllà de la seva aparença externa. Davant d'aquesta observació la percepció s'ubica inconscientment en un lloc privilegiat, en el punt focal (*foyer*). És des d'aquest que es duu a terme una reestructuració, procedint així a la substitució i multiplicació de les seves parts.

Per exemplificar aquesta idea Bellmer parteix d'un dels heliogravats que va fer per il·lustrar el llibre de Georges Hugnet *Œillades ciselées en branche* (1939)¹⁰⁵. En aquest observem una nena asseguda davant una taula sobre la qual recolza el seu cap, punt que es converteix en el *foyer*. A la imatge, el cos es metamorfosa en diferents formes fragmentades basades en la repetició, la deformació i la substitució de les parts per objectes. A partir d'un punt central, es produeix una aniquilació parcial que afecta el cos, el qual se'ns mostra en moviment i multiplicat. Es materialitzen així diferents percepcions pròpies de la psique.

Bellmer sintetitza aquestes i altres idees a *Petit anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image* (1957)¹⁰⁶, un tractat estètic en què, de nou, ens dona les claus per comprendre les seves creacions. Així explica l'origen i la generació de la imatge fruit de la relació entre el jo i la realitat, o també la capacitat de l'ésser humà per desplaçar objectes i imatges fora del seu context establint relacions més enllà d'allò racional.

105 El 1939 Jeanne Bucher (1872-1946) va publicar un text de Georges Hugnet il·lustrat amb 24 dissenys de Bellmer, reproduïts en heliogravats i pintats. Els primers trenta exemplars estaven perfumats.

106 Aquest era el títol original del text *Anatomia de la imatge*. Fou publicat per Le Terrain Vague a París el 1957. L'obra, redactada majoritàriament durant la Segona Guerra Mundial, és fruit dels experiments desenvolupats amb les seves nines.



Fig.68. Hans Bellmer: *Æillades ciselées en branche*, 1939.

Les reflexions que observem en les obres de Bellmer les hem d'entendre a partir d'una sèrie de lectures que realitzà l'artista sobre ciències psíquiques, psicopatològiques i de la criminalitat sexual. Una de les obres que més l'influí és la del psiquiatre Jean L'Hermitte (1877-1959) *L'image de notre corps* (1939), a la qual es refereix constantment. També s'interessà per Fortunius Licetus (1577-1657) i el seu *Traité des monstres, de leurs causes, de leur nature et de leurs différences* (1665) o per Cesare Lombroso (1835-1909), fundador de l'antropologia criminal, el qual redactà obres com *L'homme criminel* (1887) o *L'homme de génie* (1900).

5.3.2. La nina de Hans Bellmer. Imatge-síntoma de la crisi del subjecte clàssic

Les nines de Hans Bellmer són cossos femenins d'aparença infantil desarticulats i fragmentats. El fet que els faltin algunes de les seves parts, o que aquestes es mostrin mutilades i disperses, les converteix en un objecte torbador en què es confon la identitat dels seus membres i en el qual la violència sempre és present. Aquest caràcter augmenta en alguns dels escenaris en què són presentades, indrets angoixants en els quals sembla haver tingut lloc una agressió.

És degut al desmembrament dels seus membres que podem relacionar Bellmer amb un gravador o un cirurgià. Així, tal com llegim a "Le sexe et son double" (1975), "*le burin du graveur, burin fétiche,*

*outil du crime, instrument toujours érigé du démembrement/remembrement de la poupée, est aussi l'organe minutieux et habile traversant l'espace de portillon de Dürer suivant des calculs savants d'anamorphoses catoptriques*¹⁰⁷.



Fig.69. Hans Bellmer: *Poupée*, 1935.

Fig.70. Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934.

Fig.71. Hans Bellmer: *La toupie*, 1965-1968.

L'acció de desmembrar i reconstruir els membres del cos l'hem de relacionar amb el culte a la sensació multiplicada¹⁰⁸. En Bellmer la fragmentació no sols és present en els cossos, sinó també en les imatges en què se'ns presenten membres aïllats del cos. Així ho veiem, per exemple, en la presència de mans en algunes fotografies, que hem d'entendre a partir de la idea *bellmeriana* segons la qual l'anatomia de l'amor ens mostra com el desig pren el seu punt de partida en els detalls. Així l'erotisme d'una mà és molt més suggeridor que el cos femení sencer.

La fragmentació i la repetició, present en totes les fotografies de les nines *bellmerianes*, també s'evidencia en altres obres de Hans Bellmer com *La toupie* (1938), és a dir la baldufa, de la qual parla a *Les Jeux de la Poupée*¹⁰⁹. Es tracta d'una escultura de bronze on veiem diferents protuberàncies (pits

107 RABAIN, Jean-François: "Le Sexe et son double". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Paris: Roger Borderie-Obliques, 1975. Op.cit. p.23.

108 En referència a la cita de Baudelaire: "... multiplier le culte des images / culte de la sensation multipliée / la jouissance de la multiplication du nombre / l'ivresse est un nombre / le nombre est dans l'individu". BINET, Catherine: "Film sur Hans Bellmer". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.263.

109 Vegeu p.269.

femenins) organitzades en vertical, forma que ens recorda un con invertit o una baldufa. Tal com en aquesta, en l'obra es crea un moviment frenètic entorn un punt focal que podem relacionar amb el que succeeix en les seves nines en les quals, tal com s'ha comentat, a partir d'un punt es desenvolupa la multiplicació i la fragmentació de diferents parts del cos.

La fragmentació, repetició i el desmembrament que observem en les obres de Bellmer, a més de ser la plasmació dels dissenys més profunds de l'artista, pot veure's com una influència de la deessa Kâli o Shakti, que podia haver vist en el museu d'art oriental de París¹¹⁰. També ens recorda la *Diana d'Ephesus* (s.II a.C.), un cos ple de pits on, amb la multiplicació d'una de les seves parts, s'esdevé una fusió entre allò natural i la imaginació. De fet és mitjançant la imaginació que, davant l'observació de les nines de Bellmer, podem superar la manca d'unitat.

La fragmentació que observem a l'obra de Bellmer, ubica les seves nines en una nova temporalitat. D'aquesta manera, passat i present es fonen en un objecte situat més enllà dels límits i de les coordenades temporals (desenvolupament temporal cronològic i lineal). La figura femenina, a partir de la seva multiplicació anatòmica, es troba representada en la temporalitat. Bellmer, allunyant-se de la unitat espai-temps, presenta una realitat multiplicada que s'escapa de la racionalitat i de la idea de substància. En lloc de mostrar una figura estàtica i monocular, intenta plasmar allò instantani, el subjecte dispers en la temporalitat. En aquest sentit a la imatge s'hi poden sintetitzar tres o quatre moments, els quals s'adhereixen de manera integral en forma d'objecte. El resultat és “*una proyección humana sobre un plano temporalmente neutro, donde se coordinan y se conservan el pasado, el presente y el futuro de sus apariencias*”¹¹¹.

La presentació del cos en la temporalitat que veiem en la nina de Bellmer és comparable amb allò que fa un cuc en un tros de fusta, en el qual, en una sola imatge o objecte, queden dibuixats el conjunt de moviments¹¹². Amb aquest tipus de representació Bellmer aconsegueix capturar una imatge de la sensació multiplicada, concepció del temps i de l'espai que podem relacionar amb la idea bergsoniana de la realitat¹¹³. Alhora, pel fet de presentar una figura on es fonen diferents temporalitats, Bellmer aconsegueix captar la fusió entre la realitat i el somni. En les nines, doncs, l'atemporalitat del món oníric hi és sempre present.

110 Influència que el mateix Bellmer explica a una carta a Polly parlant sobre *Anatomie de l'image*.

111 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Traducció d'Elisenda Julibert. Barcelona: La Central, 2010. p.41.

112 Una pràctica molt similar és la que veiem en les cronofotografies d'Étienne-Jules Marey (1830-1904) o també en obres de Marcel Duchamp com *Nu descendant un escalier* (1912), en què aconsegueix captar una silueta en la seva trajectòria.

113 Vegeu p.100.



Fig.72. Hans Bellmer: *Jointure à boule, La Poupée*, 1935-1936.

Fig.73. Hans Bellmer: *Poupée*, 1934.

Per la temporalitat que en elles s'hi ubica, l'anatomia calidoscòpica de les nines de Bellmer, conformada per ritmes desconeguts, també s'ha d'entendre en relació amb el concepte de moviment. Tal com adverteix Bataille a *L'Érotisme* (1957), en els cossos fragmentats de les dones-màquina es poden llegir diferents tipus de dinamismes, l'esdevenir de cada cosa. Això, precisament, és el que observem en les nines de Bellmer, en les quals no trobem un moviment lineal, sinó esfèric. Dinamisme que, segons l'autor, porta a l'aniquilació i presentitza la idea de mort.

La fragmentació i la temporalitat que conformen les nines de Bellmer, alhora, respon al fet que aquestes són fruit de la projecció del desig del seu creador. La imatge resultant, els inquietants cossos femenins que les conformen, és la materialització d'aquella imatge que hi ha en la ment de qui les desitja. D'aquesta manera Bellmer, en les fotografies, immortalitza la seva visió més íntima de l'ésser retratat. Projectant idees ubicades en la memòria, dóna forma a la imatge que té en la seva ment. El mateix Bellmer a *Anatomía de la imagen* parla d'aquest joc narcisista del desig:

*“Para proporcionarle a ella una lengua, dos manos, cuatro pechos, mil dedos, es preciso evidentemente que semejante multiplicación haya sido primero vivida en el organismo de quien ve, que pertenezca a su memoria”*¹¹⁴.

Així la imatge representada de la dona desitjada, prèviament visualitzada per l'home, està predeterminada per aquest¹¹⁵. L'ésser masculí projecta la figura femenina que habita en el seu cos. Per aquest motiu, pel fet que hi ha incomptables possibilitats d'integració i desintegració a partir de les

114 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.26.

115 De fet això és el que també veiem, per exemple, a *A la recerca del temps perdut* de Marcel Proust. Tal com llegim en l'obra Marcel, el protagonista, veu en les seves enamorades allò que ell té en la seva ment. Vegeu p.99.

quals el desig dóna forma a la imatge, podem parlar d'anatomia del desig¹¹⁶. La nina es converteix així en l'encarnació de la imaginació del seu creador:

*“Les poupées de Bellmer incarnent les migrations du désir et les possibilités intégrant et désintégrant selon lesquelles (celui-ci) façonne l'image de la désirée”*¹¹⁷.

Amb la projecció del desig en la imatge, ens trobem davant transsubstanciacions iniciàtiques en les quals la dona esdevé una figura que incorpora l'home creador. Tal com llegim a l'article “L'image de notre corps” (1975) de Jean l'Hermitte, publicat en el número especial de la revista *Obliques* dedicat a Hans Bellmer, en tant que el germen del desig és abans que l'ésser, la fam abans que el jo i el jo abans que l'altre, l'experiència de Narcís s'alimenta de la imatge del tu¹¹⁸. La imatge de la dona desitjada està sempre determinada per la imatge de l'home que la desitja i és fruit d'una sèrie de projeccions del fal·lus que es mouen, progressivament, del detall al seu conjunt. D'aquesta manera, tal com llegim a la revista *Obliques*:

*“L'oeuvre de Bellmer est un théâtre d'anatomie, l'amphithéâtre de nos désirs indéfiniment relus, réécrits, projetés, arrachés en lambeaux. C'est la fabrique de nous rêves et de notre apatite de poésie”*¹¹⁹.

El fet que les nines de Bellmer siguin fruit de la projecció del desig del seu creador, ens fa pensar en alguns autòmats del Romanticisme que eren creats amb la voluntat de reconstruir un cos femení segons l'anatomia imposada pel desig. Aquest és el cas, per exemple, de Hadaly de *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam, creada a imatge de l'estimada del protagonista, Alicia, per qui no era correspost¹²⁰.

La idea de les nines com el resultat de la projecció del desig del creador també la veiem en les il·lustracions del tractat de marionetes de Kleist que Bellmer realitzà el 1969. En aquestes, tal com en el text de Kleist, advertim marionetes que busquen allunyar-se de la pesantor de la matèria inerta. Les il·lustracions de Bellmer per aquesta obra són imatges de desig que s'inspiren en la dansa, com veiem

116 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.3.

117 BRUN, Jean: “Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.12.

118 “Puisque le germe du désir est avant l'être, la faim avant le moi, le moi avant l'autre - l'expérience de Narcisse alimentera l'image du toi”. HERMITTE, Jean: “L'image de notre corps”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.126.

119 “La vie est un scandale pour la raison”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.2.

120 Vegeu p.131.

a *La Danseuse* (1968). El caràcter ingràvid que aquestes ens mostren també és present en les seves *poupée*, marionetes desarticulades¹²¹ que evidencien la influència del text de Kleist¹²².

La idea del cos femení com una projecció de les pulsions del subjecte masculí no sols l'advertim en les imatges de les seves nines, també s'evidencia en aquelles fotografies d'Unica Zürn (1916-1970) realitzades a la dècada dels cinquanta. Després del seu primerencontre el 1953 a la Galeria Springer, Zürn es convertí en la seva model, una dona-nina manipulable que li servia per a donar resposta als seus desigs més ocults. La seva imatge fou capturada per l'objectiu de la càmera de Bellmer en diferents ocasions, instantànies on observem el cos de Zürn sense rostre, manipulat al gust del seu creador. En aquestes Bellmer, mitjançant un cordill, deforma diferents parts del cos. Anul·lant els seus trets humanitzats i convertint la seva figura en quelcom manipulable segons les seves pulsions, accentua el caràcter d'objecte del cos femení. Bellmer dóna forma així a allò que descriu a *Anatomía de la imagen*:

*“Un hombre, para transformar a su víctima, había atado fuertemente sus muslos, sus hombros, sus pechos, con un alambre apretado, entrecruzándolo por si acaso, que producía abultamientos de carne, triángulos abultados irregulares, que alargaban los pliegues, desfiguraban los labios, multiplicaban los senos que aparecían en lugares inconfesables”*¹²³.

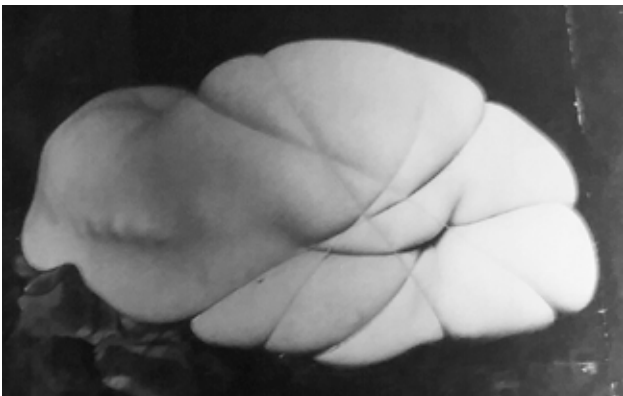


Fig.74. Hans Bellmer: *Tenir au frais*. Maqueta per la coberta de *Le Surréalisme*. Núm.4, 1958.

Així i tot, la manipulació del cos de Zürn també l'hem d'entendre en relació amb l'obra de la mateixa artista, en la qual observem una recerca entorn la identitat, la deshumanització del subjecte i del cos femení. El cos en l'obra de Zürn, presentat en moviment per tal d'escapar dels desigs del gènere

121 *“Qu'est-ce donc en effet que la Poupée de Bellmer sinon une marionnette qui se désarticule au point qu'il n'est pas de posture qui lui soit interdite? Si Bellmer a été séduit par les Marionnettes de Kleist c'est que, comme sa Poupée ou n'importe lequel de nos corps dès lors qu'il a été saisi par l'amour, il n'est pas une d'entre elles qui ne soit capable d'exagérer les possibilités offertes par la souplesse jusqu'à l'impossible”*. PEIGNOT, Jérôme: *“La dialectique imagée du plaisir”*. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.234.

122 Vegeu p.124.

123 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.40.

masculí, esdevé un lloc de patiment i es troba relacionat amb la seva biografia, marcada per diferents episodis de bogeria. Així ho veiem a *L'home gessamí* (Der Mann im Jasmin, 1962) on Zürn, en tercera persona, relata la bogeria des d'una perspectiva íntima i personal tot detallant experiències depressives i períodes d'exaltació. D'aquesta manera, mentre que en algunes parts narra bells deliris, en altres descriu la vida al psiquiàtric. Alhora, mitjançant la protagonista (el seu alter ego), relata les visites de l'home blanc (gessamí), visitant presentat com un ésser manipulador de marionetes que representa Henri Michaux (1899-1984). Al llarg del relat la protagonista parla de rostres multiplicats, superposats i desdoblats que mostren simultàniament diferents facetes d'un mateix. Es tracta de cossos en moviment que lliguen amb la imatge que dóna de si mateixa: una nina *bellmeriana* deformada per la seva pròpia bogeria.

En relació amb la deshumanització i la cosificació del subjecte que és present en l'obra, també és interessant el relat "L'encantament", reproduït a *Trapezio del destino y otros cuentos*¹²⁴. En aquest Zürn narra la història de Milli, una costurera que treballa en un taller de sastre que un dia, sota les primeres llums de l'albada, és convertida en un maniquí. Com que no recorda res, els altres maniquins de sastre, humanitzats, li expliquen el que ha passat: mentre estava acabant un vestit ha estat atacada per un oficial del taller que, en ser rebutjat, l'ha convertit en un maniquí.

La projecció del desig que veiem en el cos de Zürn capturat per la càmera de Bellmer, que també és present en diferents cossos creats i manipulats per l'artista, suscita que en la imatge s'acabi confonent el masculí i el femení, sodomitzant el jo en el tu¹²⁵. Així "el Tú se desrealiza a favor de una imagen asimilada del Yo; él se convierte interiormente y en sus profundidades prenatales, en la mujer que se dispone a poseer"¹²⁶.

D'aquesta manera, en fixar-se el desig en les nines de Bellmer, s'acaben difuminant els contorns entre aquests pols oposats. En la distorsió dels seus cossos, el masculí i el femení esdevenen imatges intercanviables que es fonen en un ens pròxim a l'hermafrodita. Així, davant l'observació d'aquestes fotografies, "l'être séparé de son image reconnaît ou accepte les rêves interanatomiques, les relations conçues comme énigme, puis révélées, entre l'homme (la femme) et l'objet"¹²⁷. L'ambivalència, que esdevé un dels seus trets definidors, els atorga un caràcter *unheimlich* i monstruós.

124 ZÜRN, Unica: *El trapezio del destino y otros cuentos*. Traducció d' Ana María de la Fuente. Madrid: Siruela, 2004.

125 "Le désir s'y porte exclusivement, confondant le masculin et le féminin, le Moi et le Toi, sodomisant le Moi dans le Toi". HERMITTE, Jean: "L'image de notre corps". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.130.

126 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.34.

127 SOLIER, René de: "Les dessins de Hans Bellmer". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.169.



Fig.75. Hans Bellmer: *Poupée*, 1935.

Al mateix temps, el contingut latent de les nines de Bellmer es compon, descompon i recompon. Les *poupée*, tal com llegim a “*Désir et réalité dans l’œuvre de Hans Bellmer*” (1975), són veritables anagrames carnals que fan aflorar un contrasentit ubicat a l’altre costat de l’organisme. El cos, vist com un immens anagrama del qual s’ha de desxifrar la seva sintaxi, “*est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent, à travers une série d’anagrammes sans fin, ses contenus véritables*”¹²⁸.

Allò que fa Bellmer a la seva nina és destruir el cos i recompondre’l amb un llenguatge desconegut. Es tracta d’un llenguatge de la profunditat que apareix mitjançant un joc de desmembrament i remembrament que porta a anamorfosis infinites. La nina no és un mirall, sinó un reflex deformat. D’aquesta manera Bellmer redueix un cos vivent i profund a l’exhaustiva exterioritat de l’àlgebra¹²⁹. Instaure el cos com una forma gramatical conformada per una sèrie d’anagrames que porten la imaginació a un obrar sense fi. En aquest sentit el cos de la nina, tal com una frase, ens convida a desarticular els seus continguts. Aquesta és una idea que ens remet directament a Bataille, el qual veia el cos com una oració que invitava a ser fraccionada en les lletres que la componien. Això explicaria el motiu pel qual segons Bataille el cos, com a llenguatge, no és homogeni, estable ni unitari, sinó un combat continuat entre les parts. El cos, pel fet d’estar condicionat per la mirada fragmentària i incompleta de l’èsser, es troba fragmentat, esquinçat i és qüestionat.

128 BRUN, Jean: “*Désir et réalité dans l’œuvre de Hans Bellmer*”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.12.

129 BONNEFOY, Yves: “*De la corruption des lois*”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.40.

És així com Bellmer, que se'ns presenta com un veritable enginyer del desig, sotmet la realitat a les seves pulsions i converteix les seves nines en “*imágenes de sueños fisiológicos imposibles*”¹³⁰. A partir d'una anatomia en què el somni pren cos, de la mateixa manera que allò angoixant coexisteix amb el meravellós, el desig es troba fusionat amb la realitat. En la monstruositat de les nines la realitat queda així supeditada al desig i la forma utilitària al desús.

De fet, és a partir de la idea que en les nines de Bellmer la realitat es troba fusionada amb el desig, que podem comprendre la frase: “*l'objet qui n'est identique qu'a lui-même reste sans réalité*”¹³¹. Així l'objecte idèntic a si mateix resta sense veritat, mentre que aquell en què intervé el desig i la imaginació és el real. El veritable, doncs, no és l'objecte en si, sinó allò subjectiu que hi ha en l'objecte. Tal com afirma Josep Casals a *Constelación de Pasaje*, allò que fa Bellmer “*es una descategorización como la del epígrafe Informe de Bataille*”. Tot i això la qüestió no és que no hi hagi forma, sinó que, malgrat ser-hi, aquesta “*ya no responde en correspondencia con un orden dado, sea el de la mimesis o el de ese centro gravitatorio que Kleist buscaba en la marioneta y que coincidía con su vis motrix i la del titiritero*”¹³². En les nines, doncs, ens ubiquem lluny de la *ressemblance* clàssica. Tal com llegim a *Les Jeux de la Poupée*:

“*En un mot il faut que se forme un amalgame de la réalité objective qu'est la chaise et de la réalité subjective qu'est la poupée, amalgame doué d'une réalité nettement supérieure, puisque subjective et objective à la fois*”¹³³.

En aquest sentit una de les principals voluntats de Bellmer és introduir l'insòlit en el real. El cos reproduït es converteix en imaginació i aquest esdevé *magie*¹³⁴, és a dir, espai de somni i de desig. Les seves metamorfosis són les nostres, els somnis i les pulsions d'aquell que les mira. El cos tradueix així les passions del seu creador i en fa aflorar de noves a qui l'observa. Així ho veiem a l'obra de Bellmer *Anatomía de la imagen*, títol que fa referència a una anatomia purament subjectiva i imaginària que es nodreix d'estats febrils i psicopatològics com és el deliri sexual.

És per la projecció dels desigs del creador en la imatge resultant que les nines de Bellmer també poden ser enteses com un fetitxe. D'aquesta manera la nina de Bellmer és un joguet dòcil que pot ser

130 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.41.

131 MITRANI, Nora: “Anagrammes”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.111.

132 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.358.

133 ÉLUARD, Paul: “Les Jeux de la Poupée”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.83.

134 Anagrama creat per Man Ray. *Magie* és un anagrama de *image*.

manipulat al seu gust i és susceptible d'experimentar totes les posicions imaginables. El cos humà, en aquest sentit, queda reduït a l'estat de cosa, de màquina¹³⁵.

Per comprendre el fetitxisme inherent a l'obra de Bellmer hem de partir del sentiment d'angoixa davant la castració que advertia Sigmund Freud. Des d'un punt de vista freudià l'objecte fetitxista, i en aquest cas la nina bellmeriana, deriva de la voluntat de negar la castració, és a dir, de posar remei a la manca de genitals masculins en el cos femení. Partint del complex d'Èdip, en el fetitxisme allò que està en joc és superar la castració femenina, aspecte que causa una angoixa equiparable a la despertada davant de la fragmentació del subjecte. Això és el que veiem en la nina de Bellmer quan s'introdueix el fàl·lus masculí o algun element substitutiu, símbols fàl·lics que sovint es mostren multiplicats¹³⁶, que esdevenen una mostra de les diferents metamorfosis fetitxistes que tenen lloc en la nina. Bellmer, transgredint els seus límits per incorporar objectes del seu entorn, representa el cos com una amalgama d'allò orgànic i inorgànic. Intercanviant zones erògenes, converteix el cos en quelcom fantàstic.



Fig.76. Hans Bellmer: *Petit traité de morale*, 1966-1968.

135 Tal com Sade en la literatura, Bellmer manipula les seves nines a partir de les seves pulsions. Així ho observa Catherine Binet en una entrevista sobre la pel·lícula que realitzà de l'artista, titulada *Film sur Hans Bellmer*. Es tracta d'una pel·lícula de 16mm produïda el 1973. La primera part del film s'anomena "Les Jeux de la Poupée" i dura sis minuts. És una mostra de sis fotografies de la segona sèrie de la nina de Bellmer al jardí. Les imatges es mostren junt amb el poema de Paul Éluard que dona nom a aquesta part. La segona part, que té una durada de 26 minuts, s'anomena "Le Vermoulu et le Plisse". Aquesta es construeix a partir de textos extrets de *Petit anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image*. En ella, després d'una introducció a partir d'una cita de Baudelaire, es mostra l'obra de Bellmer. El film, tal com diu Catherine Binet, neix amb la voluntat de veure i entendre l'expressió del desig d'un home projectada a la pantalla. Vol recrear la visió que tindrien uns visitants en una exposició de l'obra de Bellmer. Així, utilitzant el mínim d'artificis propis del cinema, i emprant tècniques de sobreimpressió típiques de Bellmer, mostra l'obra de l'artista

136 Tal com adverteix Rosalind Krauss a *Explosante-fixe: Photographie & Surréalisme*, el fenomen de multiplicació dels símbols fàl·lics és aquell que descriu Freud a *El cap de Medusa* (Das Medusenhaupt, 1922), un cap decapitat en què els cabells són representats en forma de serps, vistos com la multiplicació de símbols fàl·lics. KRAUSS, Rosalind E.; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn. Op.cit. p.86.

La condensació i els desplaçaments que hi advertim estan sotmesos a les forces de repressió psíquica en allò que ell anomena *inconscient físic*¹³⁷, és a dir, una massa de desigs que recreen l'anatomia humana en funció del principi de plaer. Els termes psicoanalítics de condensació i desplaçament li serveixen per mostrar com en el cos diferents parts poden substituir-se o simbolitzar-ne d'altres i així desviar la consciència del centre sexual. Unes idees que evidencien com Bellmer, per estudiar el cos femení, parteix dels estudis de Sigmund Freud i de Paul Schilder (1886-1940)¹³⁸.

Així doncs Bellmer, en les seves nines, completa la imatge de la dona tornant-la fàl·lica. Pel fet que els genitals femenins han perdut tota la qualitat eròtica, se supleixen amb la introducció d'un fetitxe. De la mateixa manera que Freud considera que per posar remei a la castració femenina al lloc del penis s'hi pot ubicar un peu, Bellmer introdueix un ull. Aquest, al mateix temps que esdevé el fal·lus, significa la consciència i la mirada d'un cos que hi veu cap a la mort¹³⁹.

D'aquesta manera la nina bellmeriana, com a objecte fetitxe, serveix per fer front a l'amenaça que suposa el subjecte femení. Tal com adverteix Freud quan parla del fetitxisme, el fet de superar el buit del fal·lus amb un fetitxe substituït, converteix la dona en acceptable com a objecte d'amor. El fetitxisme, i la nina de Bellmer com a exemple d'aquest, es converteix així en una protecció contra l'amenaça psicòtica que suposa tota figura femenina. En aquest sentit les nines de Bellmer, com a fetitxes, poden ser enteses com una mostra d'una conducta clarament narcisista. I és que, en dotar la imatge de la dona amb el penis del seu creador, és l'òrgan sexual d'aquest el que se salvaguarda. Així la nina com a objecte fetitxe serveix per fer front a la vulnerabilitat del subjecte i enfortir la integritat de la seva imatge corporal.

Les nines de Bellmer se situen així en un univers que es presenta com un cosmos on tot queda trossejat i a on els monstres del passat afloren a la superfície. Les creacions *bellmerianes*, tal com un panorama, revelen les seves profunditats. El desig és mirar l'interior del cos de les nines, tal com el d'una bola

137 Així ho descriu Bellmer a "Notes au sujet de la jointure à boules", on parla de la imatge i el desplaçament de forces erògenes que en ella hi veiem.

138 Segons Schilder no hi ha experiència psíquica que no es reflecteixi en la mobilitat i en les funcions vasomotores del cos, aspecte que Bellmer subratlla en la seva obra *Petit anatomie de l'inconscient physique ou L'anatomie de l'image*. Bellmer se sentí fascinat per les investigacions psiquiàtriques de Schilder, el qual estudiava el comportament dels seus pacients, el deteriorament del cervell i els efectes que això tenia en la capacitat de conèixer i controlar les parts del cos. Schilder descriu casos d'agnòsia i apràxia, incapacitat de conèixer, controlar i moure els dits. També considera que la imatge corporal de cada persona obté les seves possibilitats i existeix només perquè el nostre cos es troba entre cossos. Alhora, pensa que tota part del cos pot ser substituïda per una altra i que una de les característiques més importants de la vida psíquica és la tendència a multiplicar imatges, un aspecte que, tal com mostra la multiplicació present en les seves nines, segurament fou el que més influencià Bellmer.

139 Alhora, tal com llegim a la revista *Obliques*: "Dans l'œil (comme le rappellent Yung dans Métamorphoses de l'âme et Joë Bousquet dans une de ses lettres à Hans Bellmer) il y a la pupille, la pupille: la petite fille, la poupée". CAMUS, Michel "Les avatars de l'œil chez Bellmer". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.204.

de vidre, i descobrir el seu rerefons, la intimitat del seu ventre. De fet, tal com llegim a “Erinnerungen zum Thema Poupée”, Bellmer tenia la fantasia de penetrar i dominar aquests cossos artificials. És per això que volia construir una nina a partir del melic de la qual, tal com en un panorama, es poguessin observar les imatges ubicades en el seu interior.

Si observem una fotografia de la seva primera nina desmuntada, veurem com hi ha un disc sobre el cap, element que havia d'anar dins de l'escultura per tal que es pogués observar el seu interior¹⁴⁰. Aquesta voluntat queda representada en un dibuix de Bellmer en què veiem la secció del cos de la nina. En ella hi ha un ull que mira a través del melic i un dit que prem el mugró. Es reflecteix així la curiositat i la dominació masculina característica de l'obra de Bellmer: el cos femení privat de cap i extremitats és manipulat. L'ull que mira a través del melic fa que puguem equiparar la figura amb un panorama acolorit i il·luminat elèctricament des del fons de l'estómac¹⁴¹.

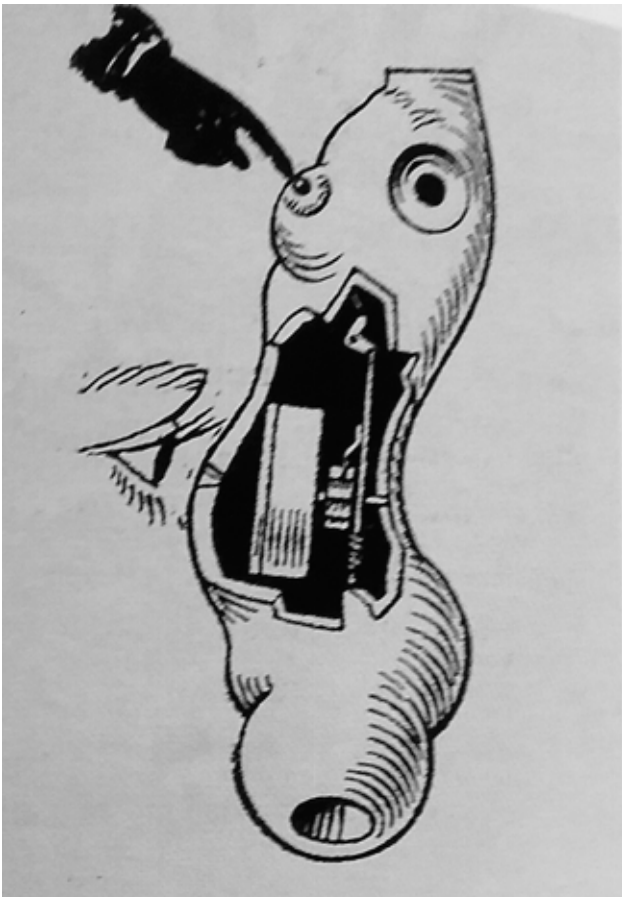


Fig.77. Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934.

140 Vegeu p.263. Fig.57.

141 Tal com llegim a l'article de Sue Taylor “Hans Bellmer in the Art Institute of Chicago: The wandering libido and the Hysterical Body”, en aquesta imatge sembla que Bellmer es qüestionari diferents aspectes relacionats amb la infància. Per exemple, què tenen les nenes de diferent o d'on venim. TAYLOR, Sue: “Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The wandering libido and the hysterical body”. A: *Art Institute of Chicago Museum Studies* [en línia] 1996, Vol.22, Núm.2. p.150-156 [Consulta: abril 2017]. ISSN: 0069-3235. Disponible a: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=TAYLOR%2C+Sue%3A+Hans+Bellmer+in+the+Art+Institute+of+Chicago%3A+The+wandering+libido+and+the+hysterical+body>

Alhora en la nina de Bellmer, a partir d'una metamorfosi de formes que escapen de tota raó, ens topem amb l'anatomia inconscient del cos. Tal com llegim en el text de Hans Bellmer "Deux lettres d'amour" (1975) reproduït a la revista *Obliques*:

*"Il en résulte avec une rare précision que l'image normalement perçue (la cheminée sur le toit) est une unité de deux images inconscientes et à double charge affective: elle est une troisième image..."*¹⁴².

A partir de la percepció de la imatge, doncs, es genera una tercera imatge que és fruit de la unió de dues imatges inconscients, una que ve del jo i l'altre procedent del món. Es produeix així una mena de vincle entre ambdues imatges, el resultat del qual és una imatge que participa d'ambdues projeccions.

És degut a aquest aspecte inconscient ubicat en les nines, que aquestes desperten excitació o quelcom en l'espectador, el qual, en observar-les, reviu sentiments que desconeixia. D'aquesta manera, en la seva observació no sols s'adverteix el significat de la imatge representada, sinó quelcom ubicat en l'espectador. En aquest sentit Bellmer a *Anatomía de la imagen* aposta per un procés similar al de la magdalena proustiana, en tant que una imatge exterior imposa la seva percepció i finalment la imatge-record la troba. El moviment, doncs, va de l'objecte al subjecte¹⁴³, produint-se una imatge final que esdevé la síntesi de dues imatges actualitzades simultàniament. En aquest sentit, allò que fa Bellmer a *Anatomía de la imagen* és una teoria de la percepció i de la comprensió de les imatges. Percepció de la realitat que és comparada amb aquella esdevinguda en el somni, formada per diferents imatges inconscients¹⁴⁴.

L'individu, a partir de l'inconscient i la creació d'aquesta nova imatge, descobreix un domini ubicat fora de si mateix que el sobrepassa. La nina o el maniquí, tal com el riure, condueix a un camí que se situa més enllà d'allò prohibit. La *Poupée* permet sobrepassar els límits i situar-nos lluny d'un jo uniformador que limita la complexitat del subjecte. Amb aquesta voluntat Bellmer volgué trencar les barreres entre el tu i el jo, subvertir la idea d'un subjecte presentat com una

142 BELLMER, Hans: "Deux lettres d'amour". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.139.

143 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.56.

144 "El trabajo de la intuición consistiría entonces en lo siguiente: separar los dos componentes inconscientes de la imagen vista e incorporada a la memoria, demostrar su identidad irracional y transportar esos dos componentes, como representación o como percepción engañosa, a la superficie de la conciencia. Este trabajo realizado por la intuición es el de la imaginación". BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.67.

cel·la. A fi de permetre qualsevol experimentació anatòmica, presenta una anatomia humana en què l'individual i el no individual es tornen intercanviables, on s'anul·la el terror de la limitació mortal del jo ubicant-se més enllà del temps i de l'espai. Les nines de Bellmer constitueixen “*le témoignage douloureux de l'homme qui voudrait se dépouiller de lui-même pour se couler dans de nouveaux creusets*”¹⁴⁵.

En aquest sentit Bellmer a *Anatomía de la imagen* reflexiona sobre la idea d'un jo limitador¹⁴⁶. Adverteix com davant l'observació de les imatges de les seves nines s'experimenta sorpresa, crisi i fascinació, sentiments mitjançant els quals el subjecte se situa més enllà de la voluntat conscient del jo. Allò que busca Bellmer en les seves nines, doncs, és un estat de fusió més enllà de la fragmentació, “*sentir que se participa - incluso más allá del nacimiento y de la muerte - del árbol, del tú y del destino de los azares necesarios, seguir siendo casi uno mismo al otro lado*”¹⁴⁷.

El retorn a allò originari més enllà de la fragmentació queda representat en la imatge calidoscòpica de les seves nines, on la fragmentació ens remet de nou a un flux continuat. Així com hem vist, més enllà de la fixació i la substancialitat, en un mateix objecte es plasmen diferents temporalitats, l'esdevenir.

La voluntat de situar-se més enllà del jo, ahora, l'hem d'entendre a partir de la premissa *bellmeriana* segons la qual el cos és quelcom que limita i és susceptible de ser manipulat al seu gust. Segons Bellmer la pell, la carcassa de l'individu, és una vestimenta frívola i sumptuosa. Tal com veiem en els dissenys anomenats *Déshabillages*, l'individu vol desprendre's d'aquest embolcall que l'empresona. Bellmer, a partir de la deformació, el desdoblament, la permutació o la condensació, atempta contra la integritat corporal. Les lleis de la geometria emprades (la conjuntura de Cardan) o les lleis de l'aritmètica (com veiem amb la multiplicació, la divisió i l'addició), creen una imatge fantasmagòrica i desenfrenada del cos que mostra un rebuig a la seva estructura.

145 BRUN, Jean: “Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.12.

146 Considera que “*todas las fantasías sombrías o luminosas conducen de nuevo al único instinto persistente: el de liberarse de los límites del yo*”. BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.69.

147 *Ibidem*. p.80.

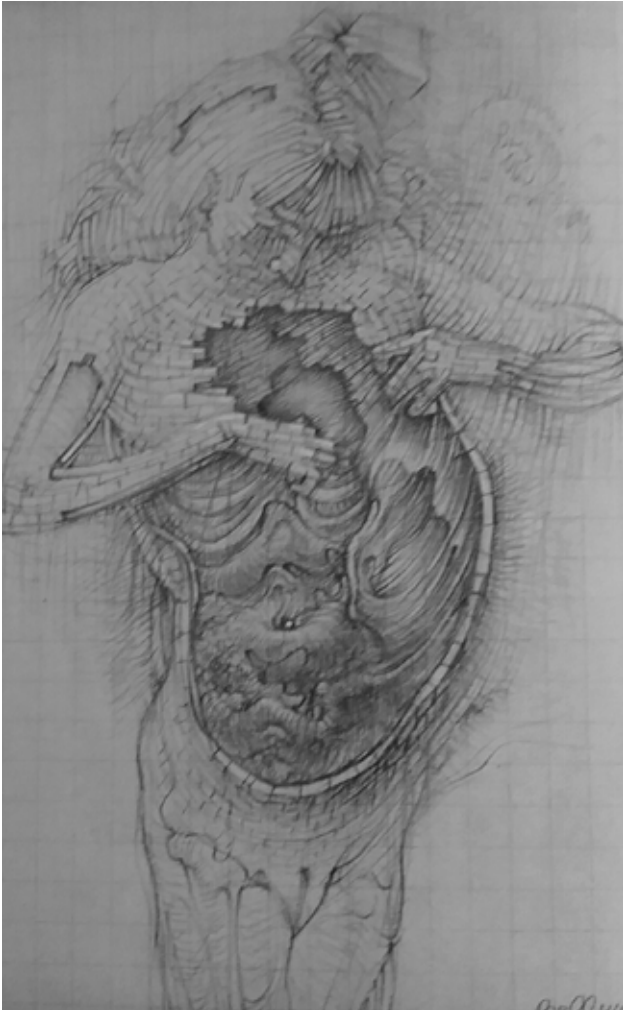


Fig.78. Hans Bellmer: *Rose ouverte la nuit*, 1941.

Les nines, al mateix temps que permeten al subjecte ubicar-se més enllà del jo, estan íntimament vinculades amb la idea de mort, la qual, esdevé una alliberació que possibilita ubicar-se més enllà dels seus límits. D'aquesta manera en les nines, en què és inherent l'aniquilació i l'ombra, la dissolució és absoluta. Davant una realitat que no li agrada, Bellmer habita lliurement en l'univers oníric de les seves nines, en la fantasia.

La fragmentació que en elles advertim, alhora, ens transmet la sensació de moviment i violència. Les pulsions de mort es reflecteixen així en anatomies desdoblades fins a l'obsessió. En aquest aspecte, les nines artificials de Bellmer ens recorden allò que expressa Bataille a *Sacrificis* (1936), text en què parla de la vida com una constant aniquilació. Segons Bataille viure és una angoixa, el jo és asfixia i es troba ubicat en la dictadura del buit. L'home, que ja no és subjecte sinó simple moviment, s'ubica en el no-res, en una realitat en què els valors han quedat en desús. En aquest sentit les nines de Bellmer, tal com ell mateix expressa, són un reflex de la seva ansietat i infelicitat:

“Yes, my dolls were the beginning. Obviously this was a convulsive flavour to them because they reflected my anxiety and unhappiness. To an extent they represented an attempt to reflect the horrors of adult life as it was in favour of a return to the wonder of childhood, but the eroticism was all important, they became an erotic liberation for me”¹⁴⁸.

Les nines de Bellmer, al mateix temps que són imatges de la mort i de l’horror, permeten a l’individu sostreure’s d’aquest empobriment. Tal com adverteix Constantin Jelenski (1922-1987) a “À propos de la Poupée” (1975) la nina de Bellmer no només mostra la mort, sinó que vol reanimar la vida imaginària dels homes davant l’empobriment de l’experiència.

La mort que veiem en les nines de Bellmer, alhora, coexisteix amb l’atracció que aquestes desperten. Tal com diu Bataille, “*l’horreur renforce l’attrait*”¹⁴⁹, l’erotisme és una activitat sexual modelada per la mort. L’erotisme, segons Bataille, retorna els individus (éssers discontinus) a la continuïtat, que és pertorbada per diferents límits coercitius¹⁵⁰. Pel fet que l’erotisme té com a objectiu final superar totes les barreres i arribar a una suposada unió, aquest és vist com una afirmació de la vida fins al punt de la mort. En aquest sentit les nines de Bellmer poden ser vistes com la materialització del paradoxal objecte eròtic proposat per Bataille, en el qual s’esdevé la unió entre erotisme i mort¹⁵¹. Dos aspectes que, al mateix temps que impliquen l’abolició dels límits en tot objecte, mostren la fragilitat de la línia que separa ambdós àmbits. La mort, tenyida d’erotisme, així com la convergència entre allò sexual i el destructiu, és una de les constants del surrealisme.

En relació amb la mort i l’aniquilació, en la nina de Bellmer una altra manera d’anar més enllà d’aquest jo limitador, és amb el desdoblament. Tal com veiem, l’ambició de Bellmer és descriure un sistema de l’inconscient anatòmic, construir una màquina ideal que funcioni com un doble en el cos del qual es recullin per igual el desig i la mort. Aquestes idees són transmeses a partir del desdoblament de realitats, siguin materials, psíquiques, reals o imaginàries.

148 WEBB, Peter: “Eroticism in Twentieth-century Art: Interviews with Contemporary Artists”. A: *The Erotic Arts*. Boston: New York Graphic Society, 1975. Extret de: TAYLOR, Sue: *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2000. p.23.

149 CAMUS, Michel “Les avatars de l’œil chez Bellmer”. A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.207.

150 BATAILLE, Georges: *El erotismo*. Traducció de Marie Paule Sarazin i Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 2007.

151 Una vinculació entre l’erotisme i la mort que és advertida per Bataille a *Las lágrimas de Eros*, on fa un repàs des de l’antiguitat per advertir com mort i erotisme sovint han anat unides. BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*. Traducció de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1997.



Fig.79. Hans Bellmer: *Tête de mort et jeune fille*, 1963.

Així ho veiem en algunes imatges, en les quals el desdoblament subtil en què la nina sembla dissoldre's, ens permet travessar el mur que l'atrapa. La nina bellmeriana, de fet, és fruit del desdoblament de l'artista en el procés creatiu, un moviment de descomposició i de síntesi, ja sigui de la consciència del jo o del seu contingut-imatge¹⁵². En aquest sentit en algunes imatges el mateix artista és presentat com una fantasmagoria, com un doble que aniquila la seva humanitat per cedir-la a una nina desmembrada. Les nines artificials de Bellmer poden ser enteses així com un alter ego de l'artista.

També és en aquest moment que es produeix quelcom revelador. Davant la duplicitat de les aparences, del xoc violent que se'n deriva, el subjecte veu que ell no és mai idèntic a si mateix. El cos, en el seu desdoblament, no pot identificar-se. La projecció en el doble dóna com a resultat l'escissió del jo, fet que no implica un esclat de la personalitat, sinó una síntesi que identifica els oposats. En aquesta oposició de contraris té lloc la creació d'una tercera realitat, moment en què topem amb l'altre cara a cara i es produeix l'alienació.

Aquestes idees, que queden clarament representades en la nina bellmeriana, ens remetent directament a la literatura fantàstica del segle XIX¹⁵³, com són els contes de Hoffmann. Així, tal com Hoffmann perd el seu reflex en desdoblar-se en Coppélius, Bellmer es projecta i desdobla en la seva nina.

152 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.23.

153 Vegeu capítol 2. *La figura del maniquí en el romanticisme. Una visió panoràmica*.

Alhora, analitzades amb claus psicoanalítiques, les nines de Bellmer poder ser enteses com una materialització del món oníric. De fet, a *Anatomía de la imagen*, Bellmer cita la *Interpretació dels somnis* (1899) de Sigmund Freud i assenyala la facilitat que segons Freud té el somni per unir contraris i representar-los en un sol objecte, realitat que ell mateix duu a terme i plasma en les seves creacions. Al mateix temps, tal com afirma Josep Casals, si Freud havia mostrat el caràcter constructiu de la regressió, Bellmer ho aplica literalment¹⁵⁴.

Tal com veiem, doncs, les nines de Bellmer són creades sense un propòsit comunicatiu preconcebut. En elles no hi té lloc la voluntat, sinó l'atzar. Segueix així la premissa de Breton segons la qual tot allò que no pot ser confirmat per l'atzar està mancat de validesa. Aquesta praxi creadora, basada en la no fixació d'objectius, suposa un element alliberador pel mateix creador tal com passa amb el joc. D'aquesta manera Bellmer, en les seves nines, continua jugant tot i ser adult. El cos de les seves creacions "*est le théâtre de mille facéties et de jeux insolites*"¹⁵⁵.

Tal com adverteix Paul Éluard a *Les Jeux de la Poupée*, la nina, com a joc, pertany a la categoria de la poesia experimental. L'objecte, per Bellmer, és una invitació a un joc seductor i perillós que permet superar els límits imposats per la societat. La nina, doncs, és un joguet que es presenta sota la forma d'objecte provocador, que ignora allò fixat i a on apareix sobtadament la imatge del tu.

D'aquesta manera, les nines *bellmerianes* es mouen en la indefinició i l'ambivalència. Al mateix temps que són encantadores i atractives, se'ns presenten com a éssers monstruosos i inquietants. Tal com adverteix Bellmer, s'esdevé així una estranya fusió entre el real i el virtual, el permès i el prohibit¹⁵⁶. L'alta càrrega de sensualitat i erotisme, conviu amb l'omnipresència de la mort i la crueltat.

154 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.354.

155 RABAIN, Jean-François: "Le Sexe et son double". A: *Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Paris: Roger Borderie-Obliques, 1975. Op.cit. p.25.

156 BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Op.cit. p.9.

6. **EL MANIQUÍ SURREALISTA** **COM UN MOTIU REPRESENTATIU** **DE LA CRISI DE LA SUBJECTIVITAT CLÀSSICA**

6.1. Imatges de la fragmentació

Després d'estudiar les nines de Hans Bellmer i tot allò que en elles s'amaga, aspectes com la fragmentació, el desdoblament, el caràcter ambivalent, la mort o l'*unheimlich*, es converteixen en les claus per entendre la figura del maniquí surrealista. Així doncs en el present apartat, amb la voluntat d'intentar establir unes característiques que defineixin aquesta figura, es desglossen i s'estudien amb deteniment alguns dels seus trets més destacats. La nina de Bellmer es converteix així en un punt de partida, una mena de pauta a partir de la qual establim aquelles premisses que són comunes en diferents maniquins surrealistes, que ens serveixen per estudiar el tractament d'aquesta figura en l'obra de Calude Cahun i en la de Jindřich Štyrský. Una presència que, fins al moment i a diferència del que passa en el cas de Hans Bellmer, no s'ha tractat mai.

Entre els diferents aspectes que veiem en parlar de la nina bellmeriana trobem la fragmentació, característica que sovint apareix en els maniquins surrealistes. La mutilació i el desmembrament del cos present en aquestes figures, pot ser vista com una mostra de la desaparició de la figura humana entesa com una entitat estable, essencial i immutable. Un jo fragmentat que, malgrat ser un volum en desintegració perpètua, adopta l'aparença d'una certa unitat.

La desintegració del cos que veiem representada a partir de la figura del maniquí l'hem d'entendre en termes freudians. Freud, a *Introducció al narcisisme* (Zur Einführung des Narzißmus, 1914), rebutja la idea del cos com un tot, com una imatge unitària. D'altra banda, a *Més enllà del principi de plaer* (Jenseits des Lustprinzips, 1920), relaciona la fragmentació del cos amb els episodis bèl·lics succeïts, els quals causaren una gran ferida corporal en el subjecte. Alhora, segons Freud, la fragmentació del

cos es relaciona amb el complex de castració i en conseqüència amb l'*unheimlich*¹. Tota mutilació, encara que la manca d'ulls sigui un dels aspectes més temuts, produeix angoixa i es vincula amb la mort.

Tanmateix, la fragmentació del cos, permet anar més enllà de materialitat i escapar dels contorns que delimiten el subjecte. La fragmentació que advertim en els maniquins, doncs, intenta desafiar la fixació inerta del subjecte i de la fotografia. Amb ella, els límits es dispersen i les figures s'evaporen. Els cossos artificials surrealistes, convertits en imatges de la fluctuació i de la metamorfosi, s'agiten convulsivament escapant del cos estereotipat que els empresona.

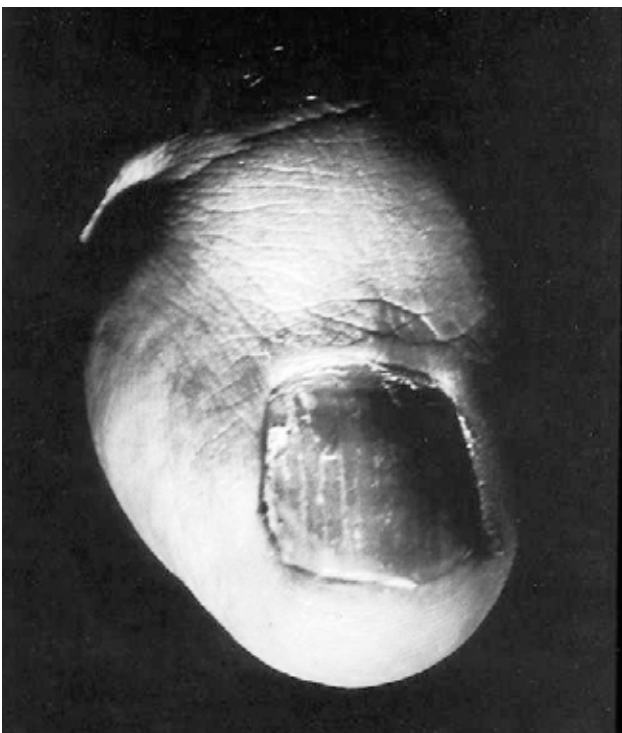


Fig.1. André Boiffard: *Le Gros Orteil. Sujet Masculin*, *Documents*, Núm.6, 1929.

En el surrealisme, però, la fragmentació no sols és present en les figures artificials. De la mateixa manera que aquesta apareix en la nina o el maniquí, també s'infligeix en la figura humana. En són un exemple les fotografies d'Éli Lotar (1905-1969) o de Jacques-André Boiffard (1902-1961), on fragments del cos, aïllats, esdevenen els protagonistes. Així es desprèn de les fotografies que es publicaren a *Documents*, revista en què la fragmentació esdevé una constant. En ella destaquen les fotografies de Boiffard, en les quals observem com diferents parts del cos engrandides cobren protagonisme. Així ho veiem a l'article "Le Gros Orteil" de Georges Bataille publicat en el sisè número de la revista *Documents* el 1929², il·lustrat amb fotografies de Boiffard on es veuen dits presentats

1 Vegeu p.139-144.

2 BATAILLE, Georges: "Le Gros Orteil" (1929). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*

com a entitats autònomes. Tal com llegim a *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*³ de Didi-Huberman, ens trobem davant l'ampliació monstruosa de diferents parts del cos, fragments desproporcionats i inquietants que, en tant que se'ns presenten aïllats, apareixen mancats de tota informació. Davant d'ells, pel seu caràcter irreconeixible, la imaginació es desborda i permet generar increïbles associacions.

La fragmentació que en aquestes imatges trobem, alhora, se subratlla pel fet que són fotografies. D'aquesta manera, la fragmentació no sols es transmet a partir de la imatge d'un cos mutilat, sinó pel fet que la fotografia és en si mateixa ruptura i fragmentació. La imatge és el resultat de l'enquadrament fotogràfic, el qual dissecciona i aïlla el cos del seu entorn. Així doncs, tal com adverteixen Krauss a *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*⁴ i Kracauer a *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa*⁵, la instantània fotogràfica, al ser obligatòriament una imatge del món, se'ns presenta sempre com a fragment. En aquest sentit Bataille a *Las lágrimas de Eros* (Les Larmes d'Éros, 1961)⁶, considera que en ella s'imposa una fragmentació espaciotemporal similar a la que vivim en els somnis.

6.2. Els cossos de la follia

La fragmentació, així com el desplaçament i l'augment de diferents parts del cos que veiem en la nina *bellmeriana*, són aspectes que podem relacionar amb la follia. En l'art dels malalts mentals, tal com veiem en la figura del maniquí, s'evidencia una anatomia modificada en la qual diferents parts del cos es veuen augmentades i desplaçades. Un art al·lucinatori, amb una temporalitat pròxima al món oníric, en què el cos apareix a partir d'un nou ordre simbòlic, aspecte que fascinà diferents artistes d'avantguarda.

Tal com llegim a *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*⁷, el maniquí pot ser vist com una metàfora del cos histèric, d'aquell subjecte desarticulat per les convulsions o totalment sotmès als efectes de

(1929-1934). Vol.I. Núm.6. p.297-302.

3 DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

4 KRAUSS, Rosalind E.: *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Traducció de Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

5 KRACAUER, Siegfried: *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa*. Traducció de Laura S. Carugati. Barcelona: Gedisa, 2009.

6 BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*. Traducció de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1997.

7 MUNRO, Jane: *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris: Paris-Musées, 2015.

la hipnosi. En aquest sentit, la relació de domini entre el metge i el pacient és equiparable a la que té l'artista amb el maniquí.

El vincle entre el maniquí i el cos histèric se subratlla pel fet que habitualment el maniquí surrealista és la representació del cos d'una dona, aspecte que lliga directament amb la histèria, malaltia que a l'època s'atribuïa principalment al gènere femení. Així ho veiem en els estudis publicats pel neuròleg Jean-Martin Charcot (1825-1893) i el seu equip de l'hospital de la Salpêtrière (París), els quals parlen de la histèria com una forma de bogeria eròtica. Es tracta d'una patologia essencialment femenina estretament vinculada al cicle menstrual, el qual era vist com un factor que debilitava emocionalment les dones, essent el causant de la seva fragilitat.

La histèria, segons Charcot i altres metges de l'època, tenia una representació visual en l'anatomia d'aquella persona que la patia. Així ho explica Sigmund Freud a *Estudis sobre la histèria* (Studien über Hysterie, 1895) a on, clarament influenciat pels estudis de Jean-Martin Charcot, afronta el misteri anatòmic d'una persona afectada per aquesta malaltia⁸. Freud, tal com Charcot, pensava que la histèria definia les lleis de l'anatomia. Allò psíquic, doncs, es reproduïa mitjançant diferents alteracions físiques, tot desordre mental tenia la seva representació en el cos. En aquest sentit el llenguatge que parlaven els cossos fragmentats o mutilats dels folls, era l'expressió d'una patologia interna.



Fig.2. Fotografia d'Augustine. Letargia. Hiperexcitabilitat muscular. Làmina XIV de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880.



Fig.3. Fotografia d'Augustine. Tetanisme. Làmina XVI de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880.

8 Tal com llegim a la tesi doctoral de Javier Cuevas del Barrio, la investigació sobre la histèria de Sigmund Freud l'hem de relacionar amb l'estada que va fer a París, on anà a estudiar neurologia atret per la fama de Charcot. Freud va traduir la seva obra a l'alemany, i a partir d'aquell moment pogué conèixer i treballar de més a prop amb ell. Autors com Charcot o Pinel es convertiren en importants referents pel psicoanalista. CUEVAS DEL BARRIO, Javier: *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. (Tesi doctoral). Universidad de Málaga, 2012. Disponible a: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/5129>



Fig.4. Blefaroespasme histèric. Làmina XVII de l'obra *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1889.

Fig.5. Fotografia d'Augustine. Inici de l'atac. Làmina XV de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880.

Entre les diferents alteracions físiques que s'atribuïen a la histèria trobem les contractures, la distorsió de la mirada o la pèrdua de l'agudesesa visual, que eren acompanyades de visions, somnis estranys, crits i tot tipus de sobresalts. Cal tenir en compte, però, que bona part d'aquestes manifestacions eren propiciades pels mateixos metges. Entre els diferents procediments emprats es coneixen pràctiques d'hipnosi, banys electroestàtics o l'ús de diferents tipus de drogues⁹, les quals contribuïren a instrumentalitzar els cossos tot convertint-los en màquines o maniquins.

Algunes de les pacients sotmeses a aquests experiments foren immortalitzades a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878-1880), estudi que es realitzà amb l'objectiu de documentar visualment la histèria. Es tracta d'un recull de fotografies en blanc i negre on apareixen diferents pacients. Entre aquestes cal destacar les imatges d'Augustine, que es convertí en el “maniquí” estrella de l'hospital. Les fotografies d'Augustine són imatges impactants que atragueren fins i tot els surrealistes, els quals l'empraren per il·lustrar el seu article “Le Cinquantenaire de l'hystérie”, publicat a l'onzè número de *La Révolution surréaliste* (1928)¹⁰.

9 Tal com llegim en el treball de Didi-Huberman *La invención de la historia: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, per tal d'induir l'estat de deliri, s'empraven substàncies com èter, nitrit d'amil, morfina, cloroform o diferents tipus de bromurs. Està documentat que diferents histèriques moriren sent eteròmanes, alcohòliques i morfinòmanes. DIDI-HUBERMAN, Georges: *La invención de la historia: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducció de Tania Arias i Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.

10 Vegeu p.301.



Fig.6. Estat catalèptic. Làmina XI de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880.

Fig.7. Fotografia d'Augustine. Catalèpsia. Làmina XV de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880.

En el recull Augustine, tal com la resta de pacients, se'ns mostra en estat hipnòtic i, com si fos un maniquí, es troba fixada en una determinada posició. Aquesta pèrdua momentània de mobilitat s'anomenava catalèpsia. En aquest sentit Augustine ens mostra l'automatisme prodigiós d'un cos catalèptic, és a dir, se'ns presenta com un ens mancat de moviment susceptible de ser sotmès a tot tipus de domini i de manipulació. El catalèptic, doncs, era presentat com una estàtua inexpressiva equiparable al maniquí, l'autòmat, la nina, les figures de cera o la marioneta. Tal com diu Didi-Huberman en el seu estudi sobre Charcot i la iconografia fotogràfica de la histèria, Augustine, "*cuando se mueve, incluso de forma más violenta, se asemejaría más bien a una marioneta*"¹¹.

Fou així com Charcot obrí la via al ric potencial metafòric del maniquí entès com una imatge del malalt mental, com una figura del cos buida i mancada de consciència. Els catalèptics, i els diferents individus afectats per desordres psíquics similars, s'equiparaven a diferents figures de substitució. Els maniquins, alhora, podien ser vistos com a símbols de la dona convertida en altre, imatges metafòriques d'aquell ésser humà destruït per la malaltia.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges: *La invención de la histeria*. Op.cit. p.163.



Fig. 8 i 9. Catalèpsia provocada per una llum intensa i letargia produïda per l'exposició brusca a la llum. Imatges de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880.



Fig.10.
Katharina Detzel
amb el seu ninot,
c.1914.

Els maniquins i els ninots, de fet, es troben estretament vinculats a la follia. En aquest sentit és molt interessant el cas de Katharina Detzel (1872-1941), interna d'un manicomi que el 1907 construí un ninot per sufocar la seva ràbia contra els metges de la institució. Detzel, internada després de sabotejar un tren com a acte de protesta, no deixà mai de lluitar i reclamar els drets dels interns. Aquesta lluita li comportà càstigs continuats, els quals no impediren que escrigués una obra de teatre, que intentés crear una guarderia

o que construís un ninot de proporcions quasi humanes fet amb cordes i tela del seu propi coixí. Es creu que la seva creació, de la qual en queden testimonis visuals, representava els metges del manicomi que, segons Detzel, eren els autèntics malalts.

El maniquí, doncs, també pot ser comprès en relació amb les creacions artístiques dels mateixos malalts mentals. En aquest sentit és important tenir en compte el reconeixement que havia adquirit l'art dels malalts mentals a finals del segle XIX i a principis del segle XX. El 1907, per exemple, Marcel Réja (1873-1957) (pseudònim del psiquiatre Paul Meunier) publicà *L'art chez les fous*, obra on examinava els malalts mentals a fi de comprendre la naturalesa de la seva activitat artística. Réja inaugurà així una línia de treball que culminà en estudis d'autors com Hans Prinzhorn (1886-1933)¹², el qual escrigué la cèlebre obra *L'art dels malalts mentals. Una contribució a la psicologia i a la psicopatologia de la creació* (*Bildnerlei der Giesteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, 1922)¹³. El treball, conformat per 170 il·lustracions d'obres fetes per esquizofrènics, recopilades per Prinzhorn a l'hospital psiquiàtric de la Universitat de Heidelberg, és una mostra de la seva gran motivació: investigar les relacions existents entre la creativitat artística i la malaltia mental.

Prinzhorn, des de 1920, es dedicà a recollir obres d'art realitzades per pacients de psiquiàtrics d'Alemanya, Àustria, Holanda, Itàlia i Suïssa. Entre les diferents il·lustracions del treball observem dibuixos, pintures i escultures, així com escrits i poemes que hem d'emmarcar en un món marcat per l'al·lucinació. L'estudi, a més d'una introducció i un apartat dedicat als resultats i problemes, s'estructura en tres parts principals: en un primer apartat estableix els fonaments teòrics de la configuració artística marcada per la folia, tot seguit estudia diferents obres (esbossos, dibuixos i altres fantasies visuals) i finalment analitza el cas de deu artistes esquizofrènics¹⁴. Prinzhorn adverteix així com hi ha sis pulsions que constitueixen l'art dels malalts mentals: l'expressió, el joc, l'elaboració ornamental, l'ordre dissenyat, la còpia obsessiva i els sistemes simbòlics. Unes característiques que defineixen unes obres que són producte d'un actuar aleatori i inconscient al marge de la raó.

12 Hans Prinzhorn fou poeta, músic, dibuixant, historiador de l'art, filòsof i psiquiatre.

13 Obra que es realitzà en un moment en què s'estaven definint diferents termes en relació amb la psicosi. Per exemple, el 1898 el psiquiatre alemany Emil Kraepelin parlava de catatonia o paranoia. Per la seva banda, el 1911 el psicoanalista Eugen Bleuler parla d'esquizofrènia, és a dir, d'un trastorn de la subjectivitat consistent en una relació trencada entre el jo i el món.

14 Els artistes escollits foren Karl Brendel, August Klotz, Peter Moog, August Neter, Johan Knüpfer, Viktor Orth, Hermann Beil, Heinrich Welz, Joseph Sell i Frank Pohl.

El treball de Prinzhorn no sols influencià els psiquiatres, es convertí en un referent i model d'inspiració per diferents artistes d'avantguarda com els surrealistes. En aquest sentit Paul Éluard el considerà el llibre d'imatges més bell que mai havia existit¹⁵. L'obra, que fou coneguda pels futurs integrants del grup liderat per André Breton, esdevingué una font fonamental per la gestació del moviment. Tanmateix, tot i que *Bildnerei der Giesteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* va ser molt important per diferents artistes d'avantguarda, també fou la base a partir de la qual el 1937, a l'exposició nazi *Art degenerat*, s'acusà artistes com Paul Klee o Max Ernst de malalts mentals¹⁶.

És en aquest procés de revalorització de l'art dels malalts mentals que els surrealistes, influenciats pels estudis de Charcot, Prinzhorn i Freud, se sentiren fascinats per diferents desordres psíquics. Aquesta fascinació, de fet, és la que ens porta a considerar el maniquí surrealista com una expressió de la histèria o bé com una figura influenciada per l'art dels malalts mentals. Creacions que, pels surrealistes, tenien molts dels elements que cercaven en l'art.

Concretament fou l'espontaneïtat, la cruesa i la immediatesa d'aquestes creacions, alguns dels aspectes que més atragueren els surrealistes. Així doncs, de la mateixa manera que valoraven l'art "primitiu" o el dels nens, se sentiren captivats per unes obres que, per ser fruit d'una projecció absolutament immediata i directa, manifestaven sense modificacions l'individu i la seva profunditat. Una valoració de la follia que comportava, en aquest sentit, una afirmació de la subjectivitat.

La figura d'André Breton és una clara mostra de la fascinació que exerciren els malalts mentals entre els surrealistes. Breton, des de jove, tingué contacte amb diferents hospitals que tractaven amb aquest tipus de pacients. N'és un exemple la seva estada el 1916 a la clínica neuropsiquiàtrica de Saint-Dizier, on treballà com a auxiliar del metge psiquiàtric Raoul Leroy (1869-1941). Fou en aquesta estada que Breton quedà profundament impactat per un dels soldats que va atendre, el qual pensava que la guerra era un simulacre, que els ferits eren actors maquillats i que els cadàvers procedien de l'escola de medicina. El seu deliri fascinà Breton, que va veure en ell un subjecte traumatitzat que

15 Així ho expressa en una carta dirigida a Joë Bousquet el 5 de març de 1928. A: PRINZHORN, Hans: *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Traducció de María Condor. Madrid: Cátedra, 2012. p.14.

16 El paradoxal és el fet que molts d'aquests artistes que foren acusats de malalts mentals, se sentien profundament fascinats pel seu art. N'és un clar exemple Paul Klee, el qual veia en el foll la possibilitat d'accedir sense mediacions a l'origen pur de l'art. Per aquest motiu, pel fet que la bogeria li permetia desconnectar del món simbòlic i de la realitat, per Klee les creacions dels malalts mentals eren equiparables a visions espirituals d'allò sublim. Un altre artista que se sentí fascinat per aquest tipus d'art fou Jean Dubuffet, el qual, quan visità diferents hospitals psiquiàtrics suïssos, conegué pacients afectats per desordres psíquics. L'impacte d'aquesta experiència fou tal que, a partir de 1942, optà per destruir la seva producció anterior i iniciar una nova obra influïda pel que havia pogut veure en el seu viatge.

havia traspassat a una altra realitat, intuïnt així l'existència d'una surrealitat psíquica en l'individu. També fou important l'estada que realitzà l'any següent al centre de neurologia de *La Pitié* (París) a on, sota la direcció de Joseph Babinski (1857-1932), conegué la lliure interpretació i associació esdevinguda en els somnis.

D'aquesta manera veiem com va ser la formació de Breton en medicina la que el vinculà amb la psiquiatria. L'obra que més l'influencià fou *Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Charcot, mestre dels psiquiatres amb qui entrà en contacte¹⁷. Joseph Babinski, alhora, li deixà el llibre de Sigmund Freud *La Psychanalyse des névroses et des psychoses* (1914), descobrint-li així el que fou un dels principals referents ideològics del grup.

Alhora Max Ernst, per la seva banda, pogué llegir l'obra de Hans Prinzhorn *Bildneri der Giesteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, la qual el fascinà. Ernst, de fet, havia cursat estudis de medicina a la Universitat de Bonn abans que esclatés la guerra, i per tant coneixia bé la psicologia dels malalts mentals i el treball de diferents psiquiatres i psicoanalistes¹⁸. No és estrany, doncs, que en les seves obres traspuï una clara influència de l'art dels malalts mentals. Així ho veiem en els cossos mecànics i disjuntius, que recorden creacions que són fruit de l'esquizofrènia. Precisament foren els cossos danyats i dissolts en l'espai, mostra de la voluntat de l'artista d'escapar del principi d'identitat, els que impressionaren profundament els artistes surrealistes a l'exposició que l'artista realitzà el 1922 a París.

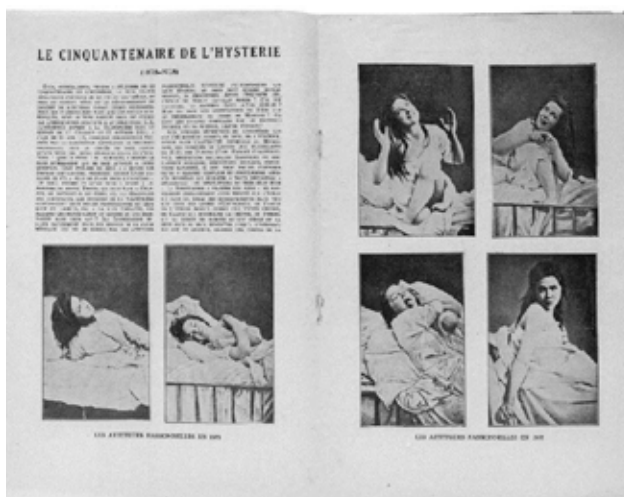


Fig.11. “Le Cinquantaire de l’hystérie” d’André Breton i de Louis Aragon. *La Révolution surréaliste*, Núm.11, 1928.

17 Raoul Leroy i Joseph Babinski eren exalumnes de Charcot.

18 Max Ernst havia llegit obres de Sigmund Freud i d’Emil Kraepelin, psiquiatre alemany que tractava temes com els somnis o l’inconscient.

Els surrealistes, doncs, tal com diferents moviments d'avantguarda, crearen una imatge romàntica i idealitzada de la bogeria. Tal com llegim a l'article "Le Cinquantenaire de l'hystérie" de Breton i Aragon, publicat a l'onzè número de *La Révolution surréaliste*, la histèria era vista com un gran descobriment poètic de finals del segle XIX. Aquesta, tal com afirmen Breton i Aragon, no era un fenomen patològic, sinó un mitjà suprem d'expressió¹⁹:

*"L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement révéler, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur les besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, a tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression"*²⁰.

D'aquesta manera el foll, pels surrealistes, no era aquell que havia perdut la raó. Tal com diu Louis Aragon a *Le Paysan de Paris* citant G.K.Chesterton (1874-1936), "*el loco es quien lo ha perdido todo, excepto la razón*"²¹. Una idea que s'aproxima molt a la visió de la bogeria que dona André Breton a *Nadja*, obra en què la protagonista és internada de per vida injustament²². És en conèixer aquest fet que Breton, en el relat, realitza una dura crítica a la follia i a les institucions encarregades de gestionar el dia a dia dels suposats malalts mentals. Breton no admet l'arbitrarietat dels límits establerts entre la bogeria i la no bogeria. Així, tal com llegim:

*"L'absence bien connue de frontière entre la non-folie et la folie ne me dispose pas à accorder une valeur différente aux perceptions et aux idées qui sont le fait de l'une ou de l'autre"*²³.

19 La idealització de la bogeria i la crítica al sistema d'internament acabà convertint-se en un clar referent de l'antipsiquiatria d'autors posteriors com Michel Foucault. Així doncs l'estetització de la malaltia mental és un element comú de l'intel·lectual francès dels anys seixanta i setanta. Ho veiem, per exemple, en conceptes de Foucault com "desterritorialització" o "cos sense òrgans", que al seu temps inspiraren filòsofs com Gilles Deleuze i el metge Félix Guattari. N'és un exemple *Antiedip* (1972), treball en què s'adverteix l'esperit de revolta del Maig del 1968.

20 BRETON, André; ARAGON, Louis: "Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)" (1928). A: *La Révolution surréaliste* (1924-1929), Núm.11, 1928. p.22.

21 ARAGON, Louis: *El aldeano de Paris*. Madrid: Errata Naturae, 2016. p.241.

22 Nadja és el sobrenom de Léona Camille Ghislaine (1902-1941), una noia que s'instal·là a Paris on treballava d'empleada, venedora, ballarina esporàdica i també de prostituta. Breton, en un dels seus passeigs, la trobà inesperadament. A partir d'aquí tingueren lloc un seguit d'encontres que finalitzaren en el moment que Breton advertí que no podia respondre a l' enamorament que Nadja sentia cap a ell. Aquesta relació abocà Nadja en un estat de bogeria i segurament influí en el seu internament. Amb tan sols vint-i-cinc anys entrà a l'Hospital psiquiàtric de Vaucluse i tot seguit anà a l'hospital psiquiàtric de la regió, on morí quan tenia trenta-vuit anys.

23 BRETON, André: "Nadja" (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.741.

D'aquesta manera Breton considera que l'internament de Nadja, tal com en la major dels casos, és un fet arbitrari que ha estat propiciat pel simple fet d'haver subvertit la lògica i per actuar en desacord amb les normes de conducta i el sentit comú. Un internament que considera polític, en tant que ha estat agreujat per la condició econòmica de la protagonista, sumida en la pobresa.

Breton aprofita així el cas de Nadja per mostrar el seu desacord amb aquestes institucions, que des del seu punt de vista, duen a terme una injustificada privació de llibertat. Els hospitals psiquiàtrics i els sanatoris són vistos, tal com el sistema policial, com a aparells repressors. Breton fins i tot considera que en aquestes institucions, en lloc de guarir els suposats malalts, en creen de nous²⁴.

Un dels textos en què queden sintetitzades totes aquestes idees és la carta publicada en el tercer número de *La Révolution surréaliste* de 1925 "Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous"²⁵, escrita en un primer moment per Robert Desnos però treballada i firmada per tot el grup. En ella, es compara un hospital psiquiàtric amb una caserna o una presó. Alhora, els folls són presentats com a víctimes individuals de la dictadura social, fet davant del qual demanen la seva immediata llibertat:

“L’asile d’aliénés, sous le couvert de la science et de la justice, est comparable à la caserne, à la prison, au bagne (...) Nous ne soulèverons pas ici la question des internements arbitraires, pour vous éviter la peine de dénégations faciles. Nous affirmons qu’un grand nombre de vos pensionnaires, parfaitement fous suivant la définition officielle, sont, eux aussi, arbitrairement internés. Nous n’admettons pas qu’on entrave le libre développement d’un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d’idées ou d’actes humaines. La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu’inacceptable en son principe. Tous les actes individuels sont antisociaux, les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale; au nom de cette individualité qui est le propre de l’homme, nous réclamons qu’on libère ces forçats de la sensibilité, puisqu’aussi bien il n’est pas au pouvoir des lois d’enfermer tous les hommes qui pensent et agissent.

Sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous, dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier, nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité, et de tous les actes qui en découlent.

24 “Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu’on y fait les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits”. Ibidem. p.736.

25 “Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous” (1925). A: *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.3, 1925. p.29.

Puissiez-vous en souvenir demain matin à l'heure de la visite, quand vous tenterez sans lexique de converser avec ces hommes sur lesquels, reconnaissez-le, vous n'avez d'avantage que celui la force".

El debat generat per aquest tipus d'opinions també apareix a la primera part del *Segon manifest del surrealisme* (1930), en el qual advertim una resposta a les reaccions suscidades per *Nadja* en la "Société médico-psychologique" i en el seu òrgan *Annales médico-psychologiques* (1929)²⁶. Una polèmica que es prolonga a l'article "La médecine mentale devant le surréalisme" (1930), publicat en el segon número de *Le surréalisme au service de la révolution*²⁷, en el qual Breton continua insistint en l'orientació repressiva de la psiquiatria.

Similar és el que veiem en el capítol de *L'Immaculée conception* (1930)²⁸ titulat "Les possessions", on Breton i Éluard parlen de diferents deliris, com són la mania aguda, la paràlisi general o la demència precoç. Volen mostrar així com l'home considerat "normal", essent poèticament orientat, és capaç de reproduir manifestacions excèntriques i paradoxals equiparables a les dels que s'han considerat folls.

Aquest posicionament, és a dir, la visió que tenen els surrealistes de la bogeria, s'ha d'entendre en relació amb el seu caràcter anticatòlic i antipsiquiàtric. La fascinació per la bogeria podia ser considerada una actitud anticatòlica en el sentit que consideraven que els continguts sorgits de tal desordre no procedien de l'esperit, sinó d'àmbits més remots. Negaven, per tant, el dualisme cartesià i apostaven per un monisme dialèctic i integrador²⁹. D'altra banda, utilitzant la paraula possessió per referir-se a diferents tipus de malaltia mental, s'allunyaven de la idea d'alienació. En aquest sentit consideraven que la bogeria era una veritable presa de consciència d'un mateix. Allunyant-se de la

26 Davant la visió de Breton i els surrealistes sobre la folia i les institucions que es dedicaven a tenir cura dels malalts mentals, a "Annales médico-psychologiques" (1929) atacaren durament Breton. En aquest sentit també cal destacar els fets que tingueren lloc en un congrés que es va fer a Blois el 1927 (moment en què Breton havia publicat tan sols alguns fragments de *Nadja*). A la sessió inaugural (25/07/1927) el professor Georges Rabiart, president del congrés, llegí "La noció de la responsabilitat en la pràctica medicolegal", on acusà periodistes i magistrats d'afavorir indegudament la sortida de pacients interns.

27 BRETON, André: "La médecine mentale devant le surréalisme" (1930). A: *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Núm.2, 1930.

28 BRETON, André; ÉLUARD, Paul: *La Inmaculada Concepción*. Traducció de Camilo Fernández Cozman. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. Es tracta d'un poema en prosa dividit en quatre parts: "L'homme", "Les possessions", "Les méditations" i "Le jugement originel" on veiem una pugna entre la mitificació i la dessacralització. La primera part, que va des del naixement fins a la mort, evidencia una visió obertament dessacralitzadora en tant que s'afirma que l'home no es reproduceix. Pels surrealistes la reproducció no és l'objectiu de l'amor, l'erotisme es justifica per si mateix. És amb aquesta voluntat de deslliurar-se de tot lligam moral i religiós que a l'apartat "Les possessions", advertim com els surrealistes valoraven el discurs de l'esquizofrènic en tant que suposava una alliberació dels canons racionals que limitaven la capacitat expressiva de l'artista.

29 Vegeu p.163-174.

visió dels psiquiatres, veien la bogeria com una via d'accés a una perspectiva i a un jo més profund i autèntic. La folia, per tant, permetia arribar al més fonamental de l'ésser humà.

D'aquesta manera ens trobem davant una visió idealitzada de la bogeria que ens remet a Hegel³⁰, el qual no veia la bogeria com una pèrdua absoluta de la raó, sinó com una pertorbació necessària per a la formació i el funcionament de la ment humana. D'aquesta manera per Hegel la bogeria era una simple contradicció de la raó que coexistia en ella, esdevenint així essencial i necessària pel desenvolupament de l'ànima. En aquest sentit la bogeria no era quelcom aliè a l'individu. Lluny de ser un altre que s'apoderava del jo, sorgia del veritable jo profund, al qual permetia tenir accés. Així doncs el trastorn mental formava part del jo i fins i tot en permetia un autèntic coneixement. És en aquesta línia que Antonin Artaud exaltava el treball del foll, el qual era vist com una víctima de la societat. Segons Artaud el psiquiatre era una figura de l'autoritat, mentre que el boig era símbol de l'incomprens i del geni maleït. Una figura en què conflueixen l'inconscient, l'alteritat i el poder alienant d'una societat maleïda.

6.3. La monstruositat com a símptoma

La fragmentació i les distorsions que veiem en la figura del maniquí surrealista, de la mateixa manera que poden ser equiparades als malalts mentals i al seu art, ens porten a comprendre el maniquí com una figura monstruosa. A les obres surrealistes veiem cossos humans deformats, trossejats i mutilats, en els quals s'esdevenen esllavissaments, desplaçaments i diferents anamorfosis. De la mateixa manera que res està fixat, l'ésser humà es presenta a partir de metamorfosis perpètues. L'anatomia humana del surrealisme, meravellosa, desconcertant i sempre fluctuant, a més d'ubicar-se en una temporalitat propera al somni, s'aproxima a allò monstruós.

La noció de monstre a partir de la qual podem entendre el maniquí surrealista és l'objecte principal d'estudi de Claude Kappler a l'obra *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* (1986)³¹. Segons Kappler se'ns presenten com a monstres aquelles criatures en què tenen lloc diferents desdoblaments, multiplicacions i metamorfosis. Éssers de doble naturalesa, ambivalents, que sovint són imatges de l'alteritat. En aquest sentit, l'aspecte més destacat que Kappler adverteix

30 A *Fenomenologia de l'Esperit* (Phänomenologie des Geistes, 1807), Hegel dedicà una secció sencera al fenomen de l'alienació mental. També fou el 1817, a la primera edició de l'Enciclopèdia, que li dedicà un extens paràgraf.

31 KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Traducció de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal, 2004.

en la monstrositat és l'allunyament respecte a la norma, característica principal que ja observava Aristòtil (384 a.C. - 322 a.C.) en intentar definir la monstrositat. Aristòtil, davant la llei natural (nomos), considerava que els monstres eren aquelles criatures que s'allunyaven del que era natural o del substancial. El monstre, per Aristòtil, era aquell que desnaturalitzava el seu referent pel simple fet d'anar contra la norma. Així doncs tots aquells éssers que es diferenciaven de l'humà, d'allò que era abundant o habitual, podien ser considerats monstres. La monstrositat, per tant, era una subjectivitat allunyada de la forma naturalitzada que transgredia els límits naturals de les classificacions³².

La idea aristotèlica de l'anormalitat com un aspecte definidor de la monstrositat apareix en un article de Bataille publicat a *Documents*, titulat "Les écarts de la nature" (1930)³³. En aquest Bataille, evidenciant com la concepció monstruosa d'Aristòtil tingué continuïtat, considera que l'allunyament de la naturalesa i de la norma comuna suposa l'adveniment d'allò monstruós. Els monstres, segons Bataille, s'oposen dialècticament a la regularitat geomètrica, són éssers ambivalents que al mateix temps que generen malestar es presenten com quelcom seductor. En aquest sentit, partint d'una cita de Pierre Boaistuau (1517-1566) de *Histoires prodigieuses* (1561), Bataille considera que de totes les coses que es poden observar en el món, no hi ha res més torbador per l'esperit humà i que susciti en ell major admiració o terror que els monstres, a través dels quals veiem les obres de la naturalesa invertides, mutilades i truncades.

D'aquesta manera la nina bellmeriana, projectada com una forma fragmentada, oberta i incompleta, pot ser vista com quelcom monstruós. Bellmer, en les seves creacions, trencava amb la possibilitat de tota legislació. Amb la deformitat dels seus membres presentava la figura humana com quelcom anòmal i trencador. En aquest sentit el maniquí surrealista, pel seu allunyament de la norma i pel fet que sovint trenca amb la representació clàssica de la figura humana, pot ser vist com quelcom monstruós. Un caràcter anòmal que en l'art d'avantguarda i en el surrealisme esdevingué, paradoxalment, una de les formes de la normalitat.

32 Una idea de desordre i imperfecció que tingué continuïtat a l'edat mitjana. Tot i això, el concepte de monstrositat com un allunyament de la norma no podia entendre's com un qüestionament de l'ordre universal. En aquest sentit Sant Agustí a *La ciutat de Déu*, coincidint amb Aristòtil, justifica la monstrositat com un objectiu més de la divinitat en la creació. Segons Sant Agustí, el monstre existia en tots els nivells de la creació (el món humà, l'animal, el mineral i el vegetal). Essent conscient del problema teològic que això suposava per tot cristià, la seva presència es justificava presentant la monstrositat en termes d'harmonia i relacions. Així doncs, tenint en compte que res passa per atzar i Déu no pot equivocar-se, Sant Agustí considera la monstrositat com una creació divina introduïda a consciència per tal de donar diversitat a la naturalesa, aspecte que li atorga bellesa.

33 BATAILLE, Georges: "Les écarts de la nature" (1930). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934) Vol. II. Núm.2, 1930. p.79-83.

Junt amb la seva anormalitat, un altre dels aspectes monstruosos que observem en la figura del maniquí és la seva feminitat. En aquest sentit, si partim de la idea que la monstruositat es produeix en un allunyament de la norma, veurem com Aristòtil en parlar de normalitat posa com a model el subjecte masculí, relegant la dona a un nivell inferior, considerant-la un ésser imperfecte. Així ho veiem en el seu llibre *Generació dels animals* (s.IV a.C.), en el qual exposa amb un rigor quasi científic la seva reflexió sobre els éssers vius. Per plantejar la dona com la primera desviació monstruosa, com una mutilació, Aristòtil parteix de la formació de l'individu. Segons Aristòtil l'ésser viu (sigui home o animal), era fruit del combat entre la forma i la matèria. La forma (principi masculí i actiu) actuava sobre la matèria (aspecte femení, passiu i mancat de capacitat d'actuar) per tal de decidir el sexe de l'embrió. En aquest sentit, segons Aristòtil, l'ideal era el gènere masculí, ja que s'assemblava a la part forta i activa, essent així l'ésser més pròxim al seu progenitor. Per contra la dona, entesa com una mutilació i més allunyada de la forma, era imperfecte i per tant s'ubicava en un nivell més pròxim al monstre.

Aquesta visió tingué continuïtat en les grans religions monoteistes les quals justificaren amb els seus mites el caràcter malèfic de la feminitat. Així doncs és similar allò que veiem en el llibre del Gènesi de l'Antic Testament, on es narra que la dona (Eva) és creada a partir de la costella de l'home (Adam), esdevenint així un ésser secundari allunyat de la norma (la imatge de Déu). Al mateix temps, en el relat, la dona és presentada com un ésser malvat els actes del qual constitueixen diferents tipus de delictes. Així, en menjar-se el fruit prohibit i oferir-lo a Adam (acte propiciat per la serp que li diu que en fer-ho s'equipararà als déus), és condemnada per desobediència, avarícia i supèrbia. D'aquesta manera Eva, esdevé una mostra de com des d'antic el pecat és vist com quelcom consubstancial a la feminitat. Eva, de fet, no és l'única. La seva història pot ser relacionada amb la de Pandora, personatge de la mitologia grega que, en obrir la gerra dels mals, escampa la maldat en la humanitat. En aquest sentit no és estrany que la dona, en diferents períodes de la història, hagi estat representada com una figura monstruosa, o el fet que molts dels monstres hagin adoptat una forma femenina tal com veiem en figures com Medusa, les vampiresses, l'esfinx, la pantera, melusina o les harpies.

Per aquest fet, tenint en compte que els maniquins surrealistes sovint adopten la forma d'un cos femení, podem considerar que aquest és un aspecte que en subratlla la seva monstruositat. Si observem els maniquins de la *Rue surréaliste* o la nina de Bellmer, veiem com ens trobem davant d'objectes clarament sexualitzats. Imatges de l'Eros-Thanatos, en les quals advertim una tensió entre l'amor i la mort. Una bellesa que atrau al mateix temps que espanta.

En aquest sentit els maniquins surrealistes són comparables a aquelles criatures que, més enllà dels monstres mal conformats, repulsius i ofensius, són éssers de gran bellesa amb un alt poder d'atracció. La figura que des d'antic simbolitza el monstre formós i seductor és la sirena, la qual, malgrat ser una figura bonica i atractiva, pot ser considerada un monstre. El mateix terme sirena, procedent del vocable púnic *sir* (cant) i del semític *serien* (dona que fascina amb els seus encants)³⁴ fa referència a l'atracció fatal del seu cant d'amor sobre aquells que l'escolten³⁵.

El mateix passa amb Làmia³⁶, criatura de la mitologia grecollatina amb cos de serp i torç de dona que és fatalment seductora, o Lilith³⁷, personatge que per la seva alliberació sexual i insubmissió davant del poder masculí és una clara imatge de la bellesa que espanta. Dues *femmes fatales*, precedents de la vampiressa moderna, que revisqueren a finals del XIX i principis del XX per mostrar la feminitat com a sinònim de perillositat.

Tal com tots els monstres, la irrupció de la *femme fatale* en aquest període l'hem d'entendre en relació amb els canvis esdevinguts en la societat. Davant l'ideal femení de dona fecunda, mare i esposa relegada a la llar, aparegueren diferents dones que començaren a exercir el control sobre les seves pròpies vides en allò personal, econòmic i social. Subvertiren així l'ordre establert i trencaren amb tots els rols imposats atemptant contra la supremacia del gènere masculí. Fou per aquest motiu, pel fet de fer trontollar les bases d'una societat patriarcal, que foren vistes com a éssers usurpadors i malèvols. Una visió diabòlica de la dona que queda representada en la *femme fatale*.

Aquestes dones, imatge de la dona bella i fatal conductora cap a la mort, eren representades amb una clara erotització i hipersexualització del cos. Això respon al fet que, entre els diferents aspectes de la

34 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "Las sirenas". A: *Revista Digital de Iconografía Medieval* [en línia]. 2009, Núm.1. p.51-63. [Consulta: setembre 2013]. ISSN: 2254-853X. Disponible a: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41514/rdim_1.pdf.

35 Aquesta habilitat comportà que a l'edat mitjana es convertís en una imatge de la luxúria, la temptació i tot allò pejoratiu que segons la moralitat de l'època encarnava la sexualitat. Així, mentre que en un primer moment nasqué per donar forma a les pors davant el perill que suposaven algunes de les travesses marítimes, les quals ocasionaven nombrosos naufragis i una fàtica mort, ben endavant esdevingué una metàfora dels perills que, segons el gènere masculí, encarnava la figura femenina.

36 Segons l'historiador grec Diodor de Sicília, Làmia era una reina de Líbia a qui Zeus estimà. Hera, com que estava gelosa, la transformà en un monstre i matà els seus fills. D'aquesta manera va ser condemnada a no poder tancar els ulls, per tal que sempre hagués d'observar la imatge dels seus fills morts. Zeus li va permetre el do de poder desprendre's dels ulls per poder descansar. Com que tenia enveja de les altres mares, es diu que devorava els seus fills.

37 Les primeres referències a Lilith apareixen en taules sumèries del segle III a.C. Lilitsu o Lamatsu, tal com s'anomena, era una jove donzella que atreia els homes al temple d'Ishtar per celebrar rituals sexuals amb sacerdotesses verges i aconseguir així una transformació espiritual i regenerar el cos físic prolongant la vida mortal. Aquesta figura fou recollida per la tradició jueva, tal com veiem en el Talmud hebreu. Segons l'alfabet de Ben Sira (s.X) Lilith va ser la primera dona d'Adam abans de la creació d'Eva, però la seva negativa a acceptar les imposicions sexuals d'Adam va causar la seva fugida del Paradís i la seva designació com a mare de dimonis.

seva conducta que trencaven amb els valors imposats pel patriarcat, trobem l'alliberació en l'àmbit de la sexualitat, tal com mostra la seva manca d'instint maternal o l'allunyament del concepte tradicional de família. Per aquest motiu les dones alliberades sovint eren equiparades a la prostituta, i fins i tot eren relacionades amb malalties de transmissió sexual molt comunes a l'època com la sífilis.

La criminalització de la sexualitat femenina també s'ha d'entendre en relació amb el període històric que ens situem. Es tracta d'un moment en què es començà a contemplar la seva existència, aspecte que fins al moment no s'havia ni plantejat. Així doncs, fou a partir d'autors com Sigmund Freud, que s'esdevingué un coneixement públic de l'instint sexual femení, descoberta que es convertí en una obsessió per l'home. Ho veiem, per exemple, en autors com Bataille a *L'érotisme* (1957)³⁸, el qual percep la sexualitat com una aniquilació del jo i l'orgasme com una petita mort.

Freud, alhora, desenvolupà aspectes que ja trobàvem en Aristòtil, com és la idea de la dona com un ésser mutilat i imperfecte pel fet d'estar mancat dels genitals masculins. Aquesta idea queda sintetitzada en un dels principis més coneguts del psicoanalista, la castració, complex femení que converteix la dona en un ésser inferior a l'home en tant que incomplet.

Davant la dona castradora i alliberada, Freud advertia com es produïa un doble fenomen, l'exaltació de la fascinació però alhora l'adveniment del terror, la por androcèntrica a ser devorat per la feminitat. Així doncs, tot i el desig de ser posseït per aquestes figures, existia el temor a la pèrdua de la masculinitat. Aquestes pors són les que queden representades en el mite de la *vagina dentata* o en la Mantis religiosa, insecte que engoleix el mascle en acabar l'acte sexual³⁹. Un conjunt d'idees que en algunes ocasions també trobem sintetitzades en la figura del maniquí surrealista, la qual pot ser vista com una imatge de la *femme fatale*, és a dir, com una visió poetitzada i onírica d'aquesta que ens recorda la que trobem a *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire.

D'aquesta manera, la major part dels maniquins de la *Rue surréaliste*, tal com les sirenes, són éssers atractius però alhora repulsius. Es tracta de figures altament sexualitzades que atrauen l'espectador i que trenquen, en molts aspectes, amb allò establert sexualment. La seva nuesa, ubicada en l'artificiositat del carrer, ens recorda la d'aquelles prostitutes que, tal com descriu Benjamin, habitaven en els passatges. Els maniquins surrealistes, tal com la *femme fatale*, se'ns presenten així com figures ambivalents. Estan banyats de bellesa al mateix temps que impliquen aspectes relatius a la mort.

38 BATAILLE, Georges: *El erotismo*. Traducció de Marie Paule Sarazin i Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 2007.

39 Vegeu p.313.

En aquest punt els maniquins surrealistes ens remetent de nou a una de les principals característiques que Kappler descobreix en la monstrositat: la seva ambigüitat. L'autor de *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* adverteix així com la bellesa és un aspecte dual que pot desembocar en allò monstruós. Ho exemplifica a partir de Medusa, imatge d'un sexe visualitzat⁴⁰, una criatura ambivalent i monstruosa que s'ubica entre dos mons, el dels vius i el dels morts. En ella, tal com adverteix Jean Clair a *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel* (1989)⁴¹, hi veiem l'ambigüitat terrible que Rilke observava en la bellesa. Medusa, tal com el maniquí surrealista, és terrible i alhora seductora. Ambdós, al mateix temps que provoquen atracció, causen repulsió.

La monstrositat, doncs, no sols apareix en éssers femenins hipersexualitzats, sinó també en aquells éssers que se'ns presenten amb una sexualitat indefinida. En aquest sentit l'androgínia que trobem en diferents maniquins també és vista com quelcom monstruós i pertorbador. La seva indeterminació formal i sexual, de fet, atempta contra les coordenades espaciotemporal i contra tot allò establert. Així doncs, aquestes figures, pel fet de ser fluides, no substancials i resistents a la solidificació i l'encotillament dels cossos, escapen de tota identitat i es converteixen en quelcom subversiu i inquietant.

La indefinició i l'ambivalència d'aquests maniquins, al mateix temps que esdevenen quelcom monstruós, suscita que es produeixi una revelació, aspecte que en certa manera es troba íntimament relacionat amb el concepte de monstre. D'aquesta manera, tal com fa Jean Clair a *Hubris: La fabrique du monstre dans l'art moderne: Homoncules, géants et acéphales* (2012)⁴², si estudiem l'etimologia del terme *monstrum*, veiem com aquest significa la revelació d'una fantasmagoria o d'un prodigi, suposa un anunci que procedeix de la voluntat dels déus. Alhora monstre ve de *monere*, idea d'advertència i prevenció, i també de memòria i record. Així doncs el monstre, en relació amb l'origen etimològic del terme, suposa la revelació de quelcom obscur, que pot veure's com una advertència o com la presentització d'un aspecte fins al moment desconegut. Alhora, segons Jean Clair, *monere* deriva de *monumentum*, fet que comporta que monstre i monument comparteixin un passat etimològic comú. Així doncs, ambdós, al mateix temps que causen fascinació, són la manifestació i la revelació

40 Segons Jean Clair Medusa és una figura de la sexualitat. Aquesta és comparada amb Baubo. D'aquesta manera, si Baubo és una cara sexualitzada, Medusa és un sexe convertit en rostre. Ambdues, que encarnen el mateix òrgan, són imatges de la sexualitat femenina.

41 CLAIR, Jean: *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris: Gallimard, 1989.

42 CLAIR, Jean: *Hubris: La fabrique du monstre dans l'art moderne: Homoncules, géants et acéphales*. Paris: Gallimard, 2012.

de quelcom i permeten mantenir viu un record. En el maniquí, en tant que monstre i monument (escultura), hi veiem així la presència de l'absència. Tal com un *colossos*, ens mostra el retorn de la mort⁴³.

D'aquesta manera, ens trobem davant d'un conjunt d'aspectes que ens porten a parlar de la idea del maniquí com un monstre de la contemporaneïtat. De fet, l'ésser humà, des de temps ancestrals, ha tingut la necessitat de representar els seus monstres, de donar forma i així materialitzar els temors de l'individu o de tota una comunitat. Els monstres, doncs, encara que a partir de diferents formes, han existit en totes les èpoques. En aquest sentit és interessant el que diu Jean Clair a *Hubris: La fabrique du monstre dans l'art moderne: Homoncules, géants et acéphales*, on evidencia com els monstres han transcorregut tota la història de la humanitat. Segons l'autor els monstres són una figura visible de les pors d'una societat que apareixen en períodes convulsos i de canvis importants. És per aquest motiu que en el canvi de segle (XIX-XX), tal com passa en el pas de l'edat mitjana al Renaixement, veiem una gran proliferació de monstres. El maniquí, doncs, pot ser vist com un d'aquests monstres que permet a l'individu alliberar-se de les cadenes de la raó i dels canons constrictius de la norma. En aquest sentit, de la mateixa manera que Jean Clair considera els gegants, l'homuncle o l'acèfal com a manifestacions de l'*hubris* de la modernitat, és possible, tal com s'ha fet, comparar el maniquí amb la figura de la *femme fatale*. És a dir, entendre'l com un símptoma d'una societat en crisi. Tal com diu Jean Clair:

*“La présence dans l'art d'aujourd'hui, sous des formes biologiques tout aussi singulières de celles des monstres des temps passés, le géant, l'homuncule et l'acéphale, sont les manifestations de l'hubris de la modernité, et là aussi, comme en ces autres moments de rupture que nous avons évoqués, les symptômes d'une société en crise, au bord probablement de sa disparition”*⁴⁴.

Així doncs la monstrositat que veiem en la figura del maniquí pot ser considerada com un motiu representatiu de la crisi de la subjectivitat clàssica. Tal com adverteix Josep Casals a l'article “Entre dos fines de siglo” (1996)⁴⁵ publicat a la revista *D'Art*, és en relació amb aquesta que en l'àmbit artístic es reflecteix allò monstruós, tràgic i catastròfic, tal com s'evidencia en el qüestionament de les formes, de l'ús i dels valors de la creació artística.

43 Vegeu p.328-330.

44 CLAIR, Jean: *Hubris*. Op.cit. p.172.

45 CASALS, Josep: “Entre dos fines de siglo”. A: *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*. 1996. Núm.22. ISSN: 0211-0768.

El maniquí surrealista, aleshores, també pot ser vist com una mostra de l'absurd de la realitat, com un motiu de la condició monstruosa de l'home modern. Tal com llegim a *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*:

“Le monstre, dans l'art du 20 siècle, c'est moins la chimère remise au goût du jour que l'homme du commun saisi du sentiment abyssal de sa différence à lui-même autant dire l'élection au rang de monstre, eût dit Michaux, du fantôme intérieur”⁴⁶.

En aquest sentit el monstre, no sols ret homenatge al terme *monstrum*, sinó que es converteix en un instrument terapèutic, ja que l'individu, en projectar els seus fantasmes, pot acabar exorcitzant-los. El maniquí, com a doble⁴⁷, ajuda a descompondre i recompondre el mateix subjecte. La persona, observant els seus monstres a la cara, pot arribar a trobar-se a si mateix. D'aquesta manera el maniquí, tal com l'art primitiu, el del nen, el del foll o el surrealista, permet expressar amb major llibertat les pulsions més profundes i així pal·liar la pèrdua que suposa la crisi i la desaparició del jo concebut com una unitat substancial.

6.4. L'informe, la bellesa convulsiva i la crisi de la representació clàssica del subjecte

Tal com dèiem en parlar del caràcter monstruós del maniquí, aquest a vegades se'ns presenta com un ésser indefinit i inacabat, fluïdesa que ens remet a un subjecte no substancial i resistent a la solidificació que suposen els cossos. Aquesta manca de definició formal, que advertim per exemple en les *poupée* de Hans Bellmer, és la que trobem en l'informe.

El concepte d'informe l'hem d'entendre a partir de les idees exposades per Georges Bataille a la revista *Documents* entre 1929 i 1930. Tal com llegim a l'entrada *Informe* a l'apartat “Dictionnaire critique” del setè número de la revista *Documents* (1929)⁴⁸, Bataille refusava definir l'informe. Considerava que l'informe no era un objectiu ni tampoc un motiu estable, sinó quelcom que es trobava en un fer-se constant.

46 ARDENNE, Paul: *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 2001. p.382.

47 Vegeu p.324-338.

48 BATAILLE, Georges: “Informe” (1929). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.I. Núm.7, 1929.

Tanmateix, malgrat que no realitzà una definició de l'informe, en els escrits de Bataille veiem algunes de les seves característiques. Així doncs l'informe no és pura negació de la forma, ni tampoc absència d'aquesta, sinó la posada en moviment de diferents formes. Tal com adverteix Didi-Huberman a *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* l'informe, per Bataille, seria equivalent a un procés o una obertura. Comporta, per tant, un moviment de possessió i despossessió que va del *dissemblable* al *semblable* i en què hi és present la idea de mort. Bataille, entenent l'informe com una dialèctica de les formes, com un diàleg en què la forma s'aglutina, es desfà i resta sempre en moviment, rebutja tot allò fixat. Es produeix així la més gran similitud de la forma en si mateixa. Així ho explica Didi-Huberman, segons el qual l'informe és:

“Un processus où la forme s’ouvre, se dément et se révèle tout à la fois; où la forme s’écrase, se voue au lieu dans la plus entière dissemblance, avec elle-même; où la forme s’agglutine, comme le dissemblable viendrait toucher, masquer, envahir le semblable; et où la forme, ainsi défaite, finit par révoque pas, pour l’envahir monstrueusement (magiquement, dirait l’ethnologue) par contact et par dévoration. L’informe bataillien ne désignerait donc rien d’autre que a que nous avons visé dans l’expression des ressemblances transgressives ou des ressemblances par excès, ces contacts incessants capables d’imposer à toute forme le pouvoir même du dissemblable”⁴⁹.

Així doncs l'informe s'esdevé en un moviment continuat, un procés dialèctic que evidencia la impossibilitat de síntesi. Pel fet de no ser mai estàtic ni absolut, l'informe recorda les metamorfosis esdevingudes en els somnis. Segons Bataille es tracta d'una qüestió de *dépense*, és a dir, de despesa de formes. Una posada en moviment en què els continguts es perden i es mesclen els uns amb els altres.

Un dels mecanismes per aconseguir l'informe és allò que Bataille anomena *bassesse*, és a dir baixesa, consistent en una rotació axial que permet anar de la posició vertical a l'horitzontal. Així doncs, a partir d'una rotació de 180 graus del cos o de l'objecte, s'aconsegueix una horitzontalitat que aproxima la figura al món animal. Aquesta idea és present, per exemple, en algunes de les instantànies que realitzà Bellmer de la seva *poupée*⁵⁰.

L'informe de Bataille s'alça així contra tots els límits, suposa un atemptat contra la imposició de les categories. Amb la voluntat de superar tot allò que limita, l'informe fa necessari traspasar les fronteres, situar-se més enllà de la forma. S'ha de comprendre, doncs, com un procés i com una

49 DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe*. Op.cit. p.135.

50 Vegeu p.266. Fig.60.

transgressió. És en aquest sentit que Rosalind Krauss veu l'informe com un transgredir la lògica de la forma que permet situar-se més enllà dels pols oposats (dins/fora, figura/fons, home/dona, viu/mort)⁵¹. Bataille, doncs, concep l'informe com la desconstrucció de totes les categories. La seva indefinició mostra la negació del fet que cada cosa posseeix una pròpia forma.

Tal com observa Rosalind Krauss a *Explosante-fixe: Photographie et surréalisme*, la figura de l'informe, de la mateixa manera que és present en les *poupée* de Hans Bellmer, també l'advertim en el maniquí que realitzà André Masson per la *Rue surréaliste*⁵², representació d'una Mantis religiosa. La fascinació que causà la Mantis entre els surrealistes⁵³ l'hem d'entendre en relació amb les pràctiques sexuals de l'insecte, les quals finalitzen amb la mort del mascle, que és engolit per la femella. La Mantis, doncs, tal com el maniquí, es pot comprendre com una imatge de la *femme fatale*, de la mare fàl·lica, castradora i fascinant que tant atragué els surrealistes. Alhora, la Mantis els fascinà per l'autonomia dels seus membres, que s'adverteix en el moment en què el mascle, tot i ser engolit i decapitat per la femella, continua actuant i simulant vida. Tal com diu Roger Caillois (1913-1978) a l'article "La mante religieuse" publicat en el cinquè número de *Minotaure* el 1934:

*"Elle peut ainsi, dans ces conditions, marcher, retrouver son équilibre, pratiquer l'autonomie d'un de ses membres menacés, prendre l'attitude spectrale, s'accoupler, pondre, construire l'oothèque et, ce qui est proprement affolant, tomber, en face d'un danger ou à la suite d'une excitation périphérique, dans une fausse immobilité cadavérique: je m'exprime exprès de cette façon indirecte tant le langage, me semble-t-il, a peine à signifier et la raison à comprendre que, morte, la mante puisse simuler la mort"*⁵⁴.

És per aquest motiu, doncs, que a vegades s'ha comprès la Mantis com un robot o un autòmat. Aquest caràcter mecànic és el que observem en una de les escultures més estranyes que realitzà Hans Bellmer, *Mitrailleuse en état de grâce* (1937)⁵⁵, una Mantis mecànica que descol·loca a tot espectador.

51 Segons Rosalind Krauss l'informe és una "transgression of that formal logic which depends on the distinction of categorical oppositions... Like inside/outside, figure/ground, male/female, living/dead. It is the transgression of these distinctions, the dangerous imagination of their collapse that produces the informe". KITTELMANN, Udo (ed.); ZACHARIAS, Kyllikki (ed.): *Hans Bellmer - Louise Bourgeois: double sexus*. Berlin: Gestalten, 2010. p.69.

52 Vegeu p.226.

53 La Mantis religiosa apareix en l'obra de diferents artistes surrealistes com André Masson, Salvador Dalí, Alberto Giacometti o Max Ernst, entre altres.

54 CAILLOIS, Roger : "La mante religieuse" (1934). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. p.74.

55 Vegeu p.270. Fig.67.



Fig.12. Denise Bellon: Maniquí d'André Masson. *Rue surréaliste*, 1938.

D'aquesta manera, d'acord amb el que observa Rosalind Krauss a *Explosante-fixe: Photographie et surréalisme*, els articles de Roger Caillois sobre la Mantis religiosa i el fenomen biològic del mimetisme, ens ajuden a entendre la presència de l'informe en el maniquí d'André Masson. Caillois, tal com evidencia en els textos, sentia una gran fascinació pels insectes, aspecte que hem d'atribuir al fet que creia que compartien naturalesa amb els éssers humans. L'aspecte més interessant que adverteix Caillois en relació amb la Mantis, el qual ens permet explicar el fenomen de l'informe, és el mimetisme, és a dir, la seva capacitat d'adaptació a l'entorn. Caillois observa com la Mantis utilitza el camuflatge, té la capacitat d'inscriure l'espai sobre el cos. Caillois, però, lluny de veure aquesta habilitat com quelcom positiu, adverteix dos greus problemes. En primer lloc considera que el camuflatge va en contra l'instint de supervivència de tot animal, en tant que si es camufla amb l'entorn, els seus iguals se'l poden menjar. Alhora, aquesta pràctica no és útil davant la caça, ja que en aquesta els depredadors no es basen en l'aspecte visual, sinó en el moviment i l'olor. Per aquest motiu Caillois considera que el mimetisme segurament és una percepció espacial de l'insecte, fenomen que s'ha d'entendre com un tipus de psicosi que comporta la pèrdua de substància.

Així doncs, Caillois veu el mimetisme com una mena de psicosi perquè pensa que la vida de tot organisme depèn de la capacitat de mantenir la seva pròpia diferenciació. És a dir, d'establir una frontera entre ell i l'exterior, delimitació que afavoreix la possessió del jo. El mimetisme doncs, en tant que suposa la fusió de l'insecte amb el seu entorn, comporta la pèrdua d'aquesta capacitat. En el moment que l'insecte es fon amb la realitat, es desposseeix. És en la fusió de l'insecte en l'espai que advertim, doncs, la vinculació del mimetisme amb l'informe de Bataille. Es tracta de dos fenòmens en què es trenquen les fronteres i on tota distinció esdevé borrosa. Una desposseïció i una pèrdua

de substancialitat que Caillois assimila a la percepció de la realitat dels subjectes esquizofrènics. En aquests, tal com en el mimetisme:

“L’espace semble à ces esprits dépossédés une volonté dévoratrice... A la fin il les remplace. Le corps alors se désolidarise d’avec la pensée, l’individu franchit alors la frontière de sa peau et habite de l’autre côté des sens. Il cherche à se voir d’un point quelconque de l’espace. Lui-même se sent devenir de l’espace... Il est semblable à quelque chose mais simplement semblable. Et il invente des espaces dont il est la possession convulsive”⁵⁶.



Fig.13. Man Ray: *Retour a la raison*, 1923.

Fig.14. Dora Maar: *Les années vous guettent* (Nush Éluard), 1932.

Fig.15. Chauvaud de Rochefort: Fotograma amb un maniquí (no datada).

És aquest sentir-se en l'esdevenir de l'espai, aquesta manca de possessió, la idea que, segons Rosalind Krauss, es vol transmetre a partir del maniquí d'André Masson, el qual és posseït i a la vegada desposseït per la gàbia que irromp en l'espai. En aquest cas el fenomen del mimetisme, la inscripció de l'espai sobre el cos de l'organisme, s'evidencia per la fusió esdevinguda entre el maniquí i la gàbia.

Aquesta inscripció de l'espai en el subjecte també l'observem, per exemple, en la imatge de Man Ray *Retour a la raison* (1923) (publicada en el primer número de *La Révolution surréaliste* el 1924), en què veiem un tors nu femení que es troba sotmès a la possessió de l'espai, o també en una fotografia

56 CAILLOIS, Roger : “La mante religieuse” (1934). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. p.74.

no datada de Chavaud de Rochefort, en què un maniquí es dissol en la malla d'una xarxa. Similar és el que veiem a *Les années vous guettent* (1932) de Dora Maar, on s'evidencia de nou com l'espai, per defecte, s'inscriu en el cos del subjecte. En aquest cas la teranyina ocupa la totalitat del rostre, atrapant-lo per complet. La irrupció de la tela d'aranya en l'espai ens remet a Bataille, el qual pensava que l'informe era com una teranyina. Segons Bataille l'univers, tal com l'informe, era quelcom inconsistent, indefinit i imprecís⁵⁷.



Fig.16 i 17. Claude Cahun:
Autoretrat, 1938.

La irrupció de l'espai en el subjecte, el qual apareix posseït i alhora desposseït per aquest, també l'advertim en alguns autoretrats que Claude Cahun realitzà el 1938 a l'illa de Jersey. En aquest cas les reixes de la finestra i les seves ombres formen un entramat en el qual el subjecte es veu atrapat.

De fet, és en el moment que l'espai s'inscriu en el cos, o el cos es fon en l'espai, que topem amb el drama que suposa el mimetisme, el qual evidencia com el cos deixa de ser l'origen de les coordenades i del coneixement, i es converteix en un punt més entre els altres. El cos es troba mancat així del seu privilegi:

*“C’est avec l’espace représenté que le drame se précise car l’être vivant, l’organisme n’est plus l’origine des coordonnées, mais un point parmi d’autres, il est dépossédé de son privilège et, au sens fort de l’expression, ne sait plus où se mettre”*⁵⁸.

57 “Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’informe revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat”. BATAILLE, Georges: “L’informe” (1929) A: *Documents* (1929-1934) Vol.I. Núm.7, 1929. p.382.

58 CAILLOIS, Roger: “Mimétisme et psychasthénie légendaire” (1934). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. p.8.

Així doncs l'informe esdevingut en la figura suposa un dol vers la pèrdua de la forma i de la substància. Pel col·lapse de les formes i per la invasió de l'espai, el subjecte queda completament desarticulat. L'accident perpetu de la forma trenca amb la concepció platònica de la representació, basada en termes de substància. En aquest sentit podem entendre l'informe i el procés de mimetisme descrit per Caillois, en relació amb el procés de dessubstancialització experimentat pel subjecte cartesià. Així doncs, les formes foses en l'espai, es podrien equiparar als nous processos de subjectivació.

L'assaig sobre el mimetisme de Caillois, de fet, fou influent en alguns autors que reflexionaren sobre la formació del subjecte. L'escrit tingué un eco extraordinari entre els cercles psicoanalistes de París dels anys trenta. Per exemple, fou molt important per l'elaboració de la teoria de l'estadi del mirall de Lacan i els seus efectes sobre la formació del subjecte humà⁵⁹. Segons Lacan el moment en què l'infant es veu projectat al mirall, la imatge que observa és el resultat de la projecció fictícia d'ell mateix. Una atenció explícita que segons l'autor porta al desdoblament i al mimetisme⁶⁰.

En relació amb l'informe, que defineix clarament l'estètica de Bataille, trobem el que Breton anomena bellesa convulsiva o *explosante-fixe*, és a dir, “*au fait d'éprouver la réalité comme étant transformée en représentation*”⁶¹. Tal com llegim a *L'Amour fou* (1937), Breton considera que l'única bellesa que s'ha de tenir en compte és la bellesa convulsiva, aquella concebuda en l'expiració del moviment. Segons Breton sols hi pot haver bellesa en la relació recíproca entre el moviment i el seu repòs⁶². Tal com llegim a l'article de Breton “La beauté sera convulsive” publicat en el cinquè número de la revista *Minotaure* (1934): “*la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas*”⁶³.

59 Roger Caillois va fer una comunicació el 1936 on exposà aquesta teoria, però no fou publicada fins al 1949.

60 Tal com llegim a *Explosante-fixe: Photographie & Surréalisme* “... cette question du mimétisme s'ouvre, dans la photographie surréaliste, sur l'exploration incessante du double en tant que principe structural; simultanément formelle et thématique”. KRAUSS, Rosalind E.; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn. Op.cit. p.74.

61 Ibidem. p.28.

62 “Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. Je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge”. BRETON, André: “L'Amour fou” (1937). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.680.

63 BRETON, André: “La beauté sera convulsive” (1934). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. p.16. Aquest article, en el qual Breton desenvolupa el concepte de bellesa convulsiva, es convertí en el primer capítol de *L'Amour fou* (1937).

D'aquesta manera la bellesa cercada pels surrealistes no té res a veure amb la destresa o la perfecció, sinó amb la convulsió, amb l'espasme esdevingut en el moment de la seva creació. Es tracta de la bellesa viscuda, i no de la simplement contemplada. Tal com llegim a *Nadja*, la bellesa és com un tren que es compon de diferents espasmes i que té l'objectiu de provocar-ne més⁶⁴.

La bellesa convulsiva, doncs, només es pot desprendre a partir del sentiment punyent de la cosa revelada, de la irrupció d'una solució que no pot arribar per les vies lògiques ordinàries. D'aquesta manera, la nova concepció estètica que observem en la *poupée* de Bellmer o en les imatges de les pacients de la clínica de la Salpêtrière, a més d'entendre's en relació amb l'informe, mostren un nou paràmetre de bellesa: la convulsió.

Per entendre l'informe i la bellesa convulsiva dels surrealistes, cal tenir en compte el concepte de bellesa que regí l'estètica occidental durant molt de temps, vinculat a la metafísica i a la idea d'identitat. En aquest sentit, partint d'una tradició platònica, tradicionalment s'havien considerat belles aquelles coses que podien identificar-se amb una idea absoluta de bellesa. La bellesa, segons Plató, consistia en un allunyament d'allò sensible. Aquesta, amable i complaent, s'ajustava als límits de la raó humana. Segons el filòsof la forma, la representació de la idea, prevalia per sobre la matèria, procedent del món sensible. La perfecció formal, aleshores, s'aconseguia en l'ocultació de la matèria.

L'estètica dels surrealistes, que s'oposaren radicalment a la concepció clàssica d'allò bell, trenca amb totes aquestes premisses. De fet, és en el qüestionament de la metafísica i de les veritats universals, que es començà a gestar un nou tipus de bellesa. Els surrealistes, amb la voluntat de subvertir el dolç encant de la bellesa, dirigiren una sospita cap a la tradició platònica. Amb una actitud irreverent, donaren un estatus estètic a objectes que fins al moment no l'havien tingut. Així ho veiem, per exemple, en la figura del maniquí⁶⁵.

64 “*Elle est faite de saccades, dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une Saccade, qui en a*”. BRETON, André: “*Nadja*” (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.753.

65 Aquesta idea s'expressa en un text de Salvador Dalí publicat en el número 23 de *L'Amic de les arts*, publicat el 31 de març de 1928, en el qual manifesta que l'art no és allò que s'havia cregut sempre. Aquest pot trobar-se en la perfecció mecànica de qualsevol producte industrial: “Món antiartístic dels anuncis comercials! Magnífiques invitacions als sentits i a la nàutica dels objectes inconeguts, grisos cautxús de neumàtics, límpids cristalls de parabrises, suaus tons de les corpreneadores cigarretes emboquillades de color de llavi, estoig de golf, melmelades a tot color, pastes de te de qualitats encisadores. L'últim útil acabat d'inventar amb 8 fotos fragmentàries explicadores del seu misteri; successió discontinua de tamanyis; la llum juga amb la immensa rosca del diminut cargol augmentat fotogràficament. Sabates ocupant pàgina sencera, productes perfectes, eurítmic joc de corbes, canvis de qualitats diverses, superfícies llises, superfícies rasposes, superfícies brunyides, superfícies puntejades; reflexos serens, mòrbids, intel·lectuals, assenyaladors dels volums explicatius, pures metàfores estructurals de la fisiologia del peu. Meravelloses fotografies de sabates, poètiques com la més emocionant creació de Picasso”. DALÍ, Salvador: *L'alliberament dels dits*. Op.cit. p.97.

D'aquesta manera els surrealistes desestabilitzaren els perfils nítids de la bellesa vinculada al concepte de veritat. Lluny d'una bellesa objectiva i idealitzada, sostinguda sobre criteris metafísics, transgrediren el concepte de bellesa situant-se més enllà de les formes clàssiques i desestabilitzant les jerarquies. Fou així com trencaren amb la noció clàssica de la bellesa, basada en les formes i en el cos.

Per Bataille, al contrari del que passava en Plató, l'important era la materialitat de l'obra. Escapant dels límits d'allò racional, cercà una bellesa basada en el rebuig de la perfecció formal. L'important era l'experiència de la forma, i no la forma en si mateixa. En aquest sentit el fonamental era l'experiència viscuda per l'espectador en el fet artístic, davant del qual havia de quedar profundament afectat. Tal com diu Breton a *L'Amour fou*, ell mateix era insensible a tota obra d'art que no li suposés una torbació física⁶⁶.

Bataille, en aquesta línia, cercava una estètica del símptoma. És a dir, que l'art i els símptomes es confrontessin en un diàleg d'uns sobre els altres⁶⁷. Així doncs Bataille, en la contemplació d'una imatge, cercava que l'home, tal com en un joc, inventés lliurement noves formes a partir de la seva descomposició.

És aquest tipus d'experiència la que s'esdevé en contemplar el maniquí surrealista. D'aquesta manera, durant la seva observació, té lloc tot un procés dialèctic, moviment que ens porta del *semblable* al *dissemblable*, de la possessió a la despossessió. Es produeix així un instant violent, un contacte que porta a quelcom obert. La dialèctica i el moviment que la seva observació genera, suscita un pensar la imatge.

En relació amb l'informe, la bellesa convulsiva que cercaven els surrealistes es trobava allunyada de la forma estàtica. Mitjançant el moviment i la manca de fixació es volia trencar amb el formalisme. Breton exemplifica la seva idea de bellesa convulsiva a partir d'una fotografia de Man Ray titulada, precisament, *Explosante-fixe* (1934). Segons Breton les fotografies, en tant que permeten mostrar d'una manera objectiva i inconscient la realitat, esdevenen un document de la bellesa convulsiva. En aquest sentit, posant com a exemple la fotografia de Man Ray, advertim com en ella s'immortalitza

66 “*J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson*”. BRETON, André: “*L'Amour fou*” (1937). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit p.678.

67 “*Art et symptôme confrontés, dialectisés, empiétant l'un sur l'autre, se déjouant l'un l'autre*”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Op.cit. p.370.

l'expiració del moviment, la vida i la constant metamorfosi. D'aquesta manera la bellesa de la fotografia rau en la captació del procés de formació i destrucció. En ella es veu reflectit així el clam de Breton, la idea que "*la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*"⁶⁸.



Fig.18. Man Ray: *Explosante-fixe*, 1934.

La fragmentació, els desplaçaments, la deformitat, l'informe i la bellesa convulsiva, són diferents aspectes que veiem en el maniquí surrealista que podem comprendre en relació amb la crisi de la representació clàssica del subjecte. Als anys trenta, en el terreny artístic, veiem una figura cada vegada més allunyada de l'humanisme clàssic. El cos, descompost i recompost, es troba alliberat de les constriccions de la representació. Es produeix així un trencament amb el model grecoromà d'anatomia humana el qual, exceptuant el parèntesi que suposà l'edat mitjana, tingué continuïtat en bona part dels períodes de l'art occidental.

Un bon exemple de la crisi de la representació clàssica del subjecte el trobem en la nina bellmeriana, la fragmentació de la qual respon a la voluntat d'atacar per tots els mitjans la figura humana. Mitjançant els desplaçaments i la fragmentació del cos en ella, com hem vist, s'esdevé la descomposició de totes

68 BRETON, André: "Nadja" (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.753.

les formes tradicionals de l'antropomorfisme. S'introdueix així, en la representació humana, una inquietud permanent. L'antropomorfisme destrossat de la *poupée* trenca d'aquesta manera amb la substancialitat de la imatge. Citant les paraules de Didi-Huberman a *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, ens trobem amb “un régime qui tendrait à la mobilité et à la critique de toute substantialité de l'image”⁶⁹.

El nou règim de representació que observem en la nina de Bellmer el podem entendre a partir de l'article de Bataille “Figure humaine” publicat en el quart número de *Documents* el setembre de 1929⁷⁰, en el qual, ubicant-se en contra la metafísica occidental, es qüestiona la idea de substància en relació amb la representació humana. Bataille, amb una actitud clarament antiidealista, adverteix com el procés de descomposició esdevingut en la representació de la figura humana suposa un trencament amb les nocions filosòfiques tradicionals. La figura humana, segons Bataille, lluny de ser quelcom substancial, s'ha d'entendre com a símptoma o com a accident. Amb aquest objectiu Bataille emprava un “materialisme baix”, és a dir, buscava degradar la matèria per tal d'evitar que aquesta s'assemblés a res en concret o remetés a cap abstracció.

En aquest sentit Didi-Huberman, partint dels estudis de Georges Bataille sobre la representació, considera que enfront de la *ressemblance* clàssica podem parlar de *ressemblance informe*. L'autor, quan parla de la *ressemblance informe*, fa referència al doble règim de la imatge. Considera que en les imatges en què s'esdevé un desmembrament del cos, el cos humà resultant ja no és una mesura harmònica adequada entre dos infinits, sinó un organisme abocat a la desfiguració, a l'acefàlia, a la tortura i a l'animalitat⁷¹. Didi-Huberman estudià Bataille a partir de la revista *Documents*, que pot ser considerada com un veritable treball teòric sobre la noció clàssica de representació. En aquest sentit *Documents* és una revista artística que s'allunya de l'art de les similituds. En ella, en tant que es descompon clarament la figura humana canònica, s'esdevé una burla a l'antropomorfisme. Tal com diu Didi-Huberman a *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*:

“*Effigies, poupées, ex-voto de verre, sculptures pétrifiées, cailloux anthropomorphes, têtes réduites aux dimensions d'un bibelot, crânes surmodelés ou bien cadavres pris dans la glace, tout cela*

69 DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe*. Op.cit. p.11.

70 BATAILLE, Georges: “Figure humaine” (1929). A: *Documents* (1929-1934) Vol. I. Núm.7, 1929.

71 “*Le corps humain n'est plus une juste mesure harmonique entre deux infinis, mais un organisme voué à la défiguration, à l'acéphalité, au supplice, à l'animalité*”. Ibidem. p. 10.

*manifestait encore, au-delà des masques stricto sensu, la possibilité de métamorphoses redoutables pour la Figure humaine*⁷².

A *Documents*, la figura humana devorada la veiem, per exemple, en les imatges d'assassinats o de massificacions en què s'esdevé l'aniquilació de la forma. Es tracta d'imatges de l'informe, caracteritzades per les metamorfosis, en què el xoc de formes transmet la idea de mort. Tal com observa Didi-Huberman, allò que ens repugna d'aquestes imatges és el fet que, tot i la seva deformitat, continuen representant l'humà.

Així doncs, allò que ens inquieta o fins i tot pertorba del maniquí surrealista quan se'ns presenta fragmentat, pot ser entès en uns mateixos termes. En aquest sentit ens resulta esgarrifós el fet que, tot i la fragmentació, les deformacions i els desplaçaments, continua sent la representació d'allò humà. Bona mostra d'això és que continuem emprant el concepte "antropomorfisme". Tal com llegim a *Lo que vemos, lo que nos mira*⁷³, ens trobem amb formes d'allò humà en què la humanitat és present encara que sense la seva forma clàssica de representació, sense humanisme⁷⁴. És aquest caràcter paradoxal, el de l'humà sense la forma que el caracteritza, allò que ens resulta pertorbador.

Ens trobem així davant d'una revolució fisiològica que no es pot entendre sense partir de la crisi de valors esdevinguda en el context, la qual queda exemplificada en la crisi de la subjectivitat clàssica. Així doncs la representació de la figura humana fragmentada i desconfigurada, no deixa de ser una imatge del nou tipus de subjecte que sorgeix en la crisi del subjecte cartesià. És a dir, d'un jo fragmentat, no unitari ni substancial, que ha deixat de ser el centre de tot coneixement.

Alhora, el nou tipus de representació de la figura humana, no sols suposa un trencament amb la idea de substància, amb la metafísica, sinó també la mort de Déu. En aquest sentit la descomposició de l'antropomorfisme tradicional comporta una ruptura amb la divinitat. Tenint en compte que l'ésser humà és vist com una còpia feta a imatge d'aquesta, en el moment que es modifica la seva anatomia, s'està atemptant contra el seu creador. La descomposició de la forma humana, per tant, esdevé un atac

72 Ibidem. p.174.

73 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducció d'Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

74 Per explicar aquesta idea Didi-Huberman fa referència a *La República* (380 a.C.) de Plató, en la qual parla del concepte de *morphé*. Tal com adverteix l'autor, Plató considerava que la forma era capaç de canviar continuadament d'aspecte (*eidos*) gràcies al poder múltiple de les seves formes virtuals (*polla morphas*). Així doncs, tot i les metamorfosis, la forma continuava tenint la mateixa essència.

a l'element mític de semblança divina. En aquest sentit, en la fragmentació que per exemple s'esdevé en la nina bellmeriana, a més a més de tot el que comporta, es produeix una ruptura amb la idea de l'home fet a imatge de Déu. Un aspecte subversiu, doncs, que hem de relacionar amb el caràcter antireligiós del surrealisme.

No obstant això, quan parlem de la crisi de la representació clàssica del subjecte en el surrealisme, cal tenir en compte la complexitat del surrealisme com a moviment. D'aquesta manera, el pes que té la materialitat en Bataille com a instrument per trencar amb la forma i així amb la representació clàssica, perd importància en Breton. En l'estètica d'André Breton, en la qual en general s'adverteix un cert retorn a l'ordre, la desintegració de la forma no és un factor clau. D'aquesta manera, tot i que el concepte de bellesa convulsiva de Breton es troba molt pròxim a l'informe de Bataille, el grup liderat per Breton no atacà directament la forma.

Així en el surrealisme més pròxim a Breton, a diferència del que passa en Bataille, la representació figurativa preval, però sols en la superfície. Així ho veiem, per exemple, en els maniquins de la *Rue surréaliste* els quals, malgrat mantenir la similitud, són simulacres aïllats de la realitat. En aquest sentit els maniquins se'ns presenten com a imatges buides que esdevenen figures fantasmagòriques. Tot i ser còpies de la realitat, no tenen un caràcter metafísic perquè no remetent a res. En aquest cas la ruptura amb la representació clàssica del subjecte rau en el fet que els maniquins són simples simulacres. Els surrealistes valoraven així allò menyspreat per Plató: la falsa còpia. Per tant, si segons Plató tot era una còpia, però hi havia imatges legítimes i falsos simulacres, els surrealistes optaren pel graó més baix d'aquesta jerarquia. És així com el maniquí de contorns ben definits, un simulacre que no remet a res, atempta contra l'idealisme.

De fet, és en aquest sentit que hem d'entendre les paraules de Breton en el discurs *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste* (1935), en afirmar que s'ha acabat l'art imitatiu. Allò que reclama Breton és un art que, tot i l'aparent vincle amb la realitat, és un simple simulacre:

“Nous disons que l'art d'imitation (de lieux, des scènes, d'objets extérieurs) a fait son temps et que le problème artistique consiste aujourd'hui à amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective, par l'exercice volontaire de l'imagination et de la mémoire (étant entendu que seule la perception externe a permis l'acquisition involontaire des matériaux dont la représentation mentale est appelée à se servir). Le plus grand bénéfice qu'à ce jour le surréalisme ait tiré de cette sorte d'opération est d'avoir réussi à concilier dialectiquement ces deux termes violemment

*contradictaires pour l'homme adulte: perception, représentation; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les sépareit*⁷⁵.

6.5. El maniquí com a doble

6.5.1. Els dobles i la mort

La importància que té la figura del maniquí en els surrealistes l'hem d'entendre en relació amb el seu gust pel simulacre. Tal com veiem en alguns articles publicats a les principals revistes del moviment, diferents fetitxes i figures rituals, sovint procedents de cultures allunyades del món occidental, els atragueren profundament. Així ho veiem, per exemple, en les figures sumptuàries que apareixen a l'article "Fragments sur le Dahomey", publicat en el segon número de *Minotaure* el 1933⁷⁶. En algunes ocasions, aquestes són figures que se'ns presenten com a dobles vinculats amb el món de la mort, és a dir, com a substituïts del difunt.



Fig.19 i 20. Personatge masculí i personatge femení del santuari "Matchatin". Imatges extretes de l'article "Fragments sur le Dahomey". *Minotaure*, Num.2, 1933.

75 BRETON, André: "Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste" (1935). A: *Œuvres complètes*. Vol. II. Op.cit. p.495.

76 LEIRIS, Michel: "Fragments sur le Dahomey"(1933). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.I. Núm.2, 1933. p.57-61.

La creació de figures substitutives del difunt és un costum que observem des de molt antic⁷⁷. A l'antic Egipte, per exemple, era habitual la construcció de dobles substitutius del difunt. Encara que aquests podien ser de fusta, pedra o de lapislàtzuli, el més freqüent era que fossin de cera, material molt emprat al llarg dels anys en aquest tipus de treballs. La presència d'aquestes figures a l'antic Egipte s'ha d'entendre en relació amb el costum d'enterrar el difunt amb *ushebtis*, figures d'uns vint centímetres d'alt que tenien la finalitat d'acompanyar el difunt en el trànsit al més enllà.

L'art de modelar la cera en relació amb els rituals funeraris el continuem veient a l'antiga Grècia i en el món romà. En el cas de les persones benestants, com que els funerals duraven diferents dies, les efigies o les màscares funeràries s'utilitzaven per conservar intacta la imatge del mort. Així ho diu Polibi (200-118 a.C.) a *Historiae*, on explica el costum de portar la imatge del difunt a la casa i col·locar-la en un lloc privilegiat. Aquestes, segons l'autor, eren de molta qualitat i gaudien de gran similitud amb la persona morta. Segurament, doncs, eren extretes directament del rostre del difunt, tal com es feia un cop l'individu havia mort, abans de ser inhumat o incinerat⁷⁸. Les *imagines maiorum*, tal com s'anomenaven, es podien guardar en un armari junt amb els seus avantpassats o bé, tal com explica Plini el Vell (23-79 d.C.) a *Naturalis historia* (77 d.C.) podien ser portades per diferents personatges en els rituals⁷⁹.

En el món cristià, influenciat per tradicions i cultures antigues, continuem trobant la voluntat de reproduir figures o formes substitutives de diferents parts del cos. Bona mostra d'això és la creació d'exvots, habitualment fets amb cera⁸⁰, que reproduïen fidelment diferents òrgans i parts del cos. Els

77 Per més informació es pot consultar: LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka: *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, 2017. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/112950>

78 Tal com s'explica a l'article "Cuerpos de cera un patrimonio olvidado. Religiosidad, superstición o ciencia en la representación del cuerpo humano", pels romans l'única manera de plasmar la seva identitat era mitjançant una *imago* obtinguda amb la impressió sobre la pell. Les màscares en el món romà es realitzaven en vida quan algun membre adquiria algun càrrec important. Això es feia a partir d'un motlle de guix extret del seu rostre. Vegeu: SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; MICÓ BORÓ, Sandra; DEL MORAL, Nerea: "Cuerpos de cera un patrimonio olvidado. Religiosidad, superstición o ciencia en la representación del cuerpo humano". A: *De arte. Revista de historia del arte* [en línia]. 2012. Núm.11. [Consulta: maig 2013]. ISSN: 1696-0319. Disponible a: revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/979

79 Segons Gorka López de Munain, encara que està molt estesa la idea que eren màscares mortuòries fetes a través del rostre del difunt, considera que eren uns busts que es guardaven a l'*atrium*, acompanyats amb un tituli que nomenava i descrivia l'efigie. La seva hipòtesi es basa amb un relleu d'un frontal funerari del segle I a.C. conservat al Museu Nacional de Copenhaguen, on es veu com, en lloc de màscares, són bustos perfectament confeccionats i pintats. També reproduïx una imatge del Togado Barberini, del segle I a.C., que mostra com devien ser. No obstant això, el problema, segons Gorka López de Munain, és plantejar com portaven aquestes efigies en els rituals funeraris, si realment eren busts. Finalment arriba a la conclusió que, tot i la dificultat de discernir si ens trobem davant de màscares o busts, devien existir diferents tipus de màscares, que tant podien servir per cobrir el cos del difunt, per realitzar busts o per posar-se en el rostre. LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. Op.cit. p.155-160.

80 L'ús de la cera en el cristianisme, no sols s'entén com una influència de pràctiques de cultures anteriors, sinó que respon al caràcter màgic d'aquest material. Així, a més de ser el material més idoni per la seva plasticitat i similitud

exvots eren presentalles donades a Déu, a la mare de Déu o a algun sant pel compliment d'alguna promesa o en acció de gràcies per algun benefici rebut. Alhora, també tingué continuïtat la voluntat que ja veiem en època romana de mantenir el rostre del difunt i fer front a la inevitable degradació del cos. Així ho veiem en alguns funerals nobiliaris cristians, en els quals el cos era embalsamat i embolcallat amb una tela impregnada de cera⁸¹, mentre que el rostre, que es mantenia descobert, era tractat amb una fina capa del mateix material. L'objectiu final era mantenir l'aparença de vida del difunt i evitar que el rostre es descompongués.



Fig.21. Efigie funerària del rei Eduard III, 1377.

Fig.22. Efigie funerària d'Elisabeth de York, 1503.

Tot i això, en relació amb aquesta voluntat, la pràctica més habitual a l'edat mitjana era la construcció d'efgies substitutives de la persona traspassada. En aquest sentit, tal com llegim en el llibre *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, fou sobretot a l'edat mitjana que el maniquí adquirí cada vegada més importància com a doble mortífer. Aquesta pràctica, malgrat que se'n conserven pocs exemplars, es troba molt ben documentada. Així sabem que les efigies substitutives eren vestides ricament amb totes les insígnies reials i posteriorment es col·locaven sobre el taüt del difunt, on restaven fins al final

amb la carn, la cera era vista com una matèria pura. Pel fet de ser producte de les abelles, insectes asexuals que es consideraven lliures de tota impuresa, era el material més adequat per la realització d'objectes de caràcter votiu, ritual i litúrgic.

81 El primer cas d'embalsamament amb cera conegut és el del funeral de Lluís VIII de França el 1226. Tal com llegim a la tesi de Gorka López de Munain, el qual fa referència a un text de Matthieu Paris (c.1200-1256), l'embalsamaren amb una gran quantitat de sal, dipositaren les entranyes a l'abadia de Montpensier i embolicaren la resta del cos amb tires encerades i cuir animal. Per més informació: LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka. Op.cit. p.181.

dels oficis funeraris, els quals podien arribar a durar un mes. Per aquells que no tenien tant pressupost també existia la possibilitat de contractar actors que, amb màscares, encarnaven l'efígie del difunt, pràctica que està documentada a la segona meitat del segle XIV.

Un exemple que evidencia la construcció de figures per processons organitzades amb motiu de la mort d'un rei amb la voluntat de substituir el cos del difunt, la veiem en la figura del rei Eduard III d'Anglaterra (1312-1377). Aquesta, que fou exposada en el funeral del monarca el juliol de 1377, és la figura més antiga que s'ha conservat. Les figures de cera de l'abadia de Westminster eren dobles del difunt de mida natural, vestits amb les seves millors gales, que representaven diferents personatges de la família reial britànica. Per aconseguir un major realisme, el rostre d'algunes d'elles fou realitzat a partir de màscares funeràries. Tot i que en un primer moment aquestes figures es col·locaren en el taüt, a partir de Carles II d'Anglaterra (1630-1685) aquesta pràctica desaparegué. De totes maneres es continuaren realitzant figures substitutives per la seva exhibició⁸².

La pràctica substitutiva del cos del difunt mitjançant un símil de l'anatomia humana tingué continuïtat al llarg de l'època moderna. De la mateixa manera que a inicis del segle XVI començaren a aparèixer els maniquins d'artista i de moda articulats⁸³, en l'àmbit funerari aparegueren efgies dotades d'articulacions mòbils que facilitaven la col·locació dels vestits. L'exemple més conegut és el de la mare d'Enric VIII d'Anglaterra, Elisabeth de York (1466-1503). En aquesta ja veiem un assemblatge molt més complex que els anteriors, construcció que en determinades ocasions s'ha vist com l'antecessor del maniquí modern. En aquest cas ja no trobem una efgie de cera, sinó un objecte fet amb fusta i una estructura de filferro recoberta de palla i revestida de pell. Es tracta d'una figura excepcionalment gran, d'1,80 metres d'alçada, creada *post mortem*.

Encara que s'utilitzaren diferents materials per la construcció d'aquestes efgies substitutives, cal destacar la importància que tingué l'ús de la cera en els rituals relacionats amb la mort. La cera, més enllà d'època moderna, continuà emprant-se per la realització de retrats funeraris o, fins i tot, per la reconstrucció de cadàvers desfigurats o en descomposició. És per aquest motiu que sempre ha gaudit de connotacions vinculades a la mort.

82 La col·lecció de figures de cera de l'abadia de Westminster restà en el seu emplaçament original fins a principis del segle XX, quan es retiraren per la seva "perillositat". Actualment es conserven al museu de la mateixa abadia.

83 Vegeu p.178.

D'aquesta manera, encara que la cera també es començà a utilitzar en la construcció dels maniquins de moda, continuava estant relacionada amb el més enllà. Així ho veiem, per exemple, a *Croquis parisiens* de Joris-Karl Huysmans, quan l'autor, en descriure els maniquins d'uns aparadors, parla d'"une morgue où des torses de cadavres"⁸⁴. Ens trobem així amb un material que, tot i la seva vinculació amb la mort, també s'utilitzà per donar una falsa aparença de vida. Una pràctica que no sols s'explica per la mal·leabilitat del material, sinó també per la seva similitud amb la carn.

6.5.2. El *colossos* i Medusa. Figures de la pèrdua, l'absència i la mort

D'aquesta manera la voluntat humana de construir dobles, que com veiem ja trobem de molt antic, s'ha d'entendre en relació amb la idea de mort, de pèrdua i d'absència. Una figura que ens ajuda a comprendre el caràcter d'aquestes efigies substitutives en aquests termes és el *colossos* grec, al qual Vernant li dedica un capítol en el seu llibre *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* (1965)⁸⁵. Tal com explica l'autor, el *colossos*, que tant podia ser de cera, de fusta o de pedra, era una figura construïda com una pràctica de substitució, un doble que havia d'ocupar el lloc del difunt fent visible l'invisible. Vernant posa com a exemple un *colossos* conservat del segle III, trobat a Midea, que estava enterrat en una tomba buida al costat d'altres objectes.

El *colossos* no s'ha de comprendre com una simple imatge, sinó com un doble. Com a tal, es troba associat a la *psyché*⁸⁶, poder del més enllà que es fa visible entre els vius. Es convertia així en un nexa entre dos mons que permetia expressar els poders pertanyents al món de l'invisible. Per la seva condició de passatge, era vist com un símbol de l'altre món. El *colossos* adquiria així una dimensió simbòlica i sobrenatural. Com a substitut del cadàver absent, pel seu caràcter de mediador, en ell s'hi ubicava una tensió i oscil·lació. Tal com passa en tot símbol religiós, el *colossos* tenia la capacitat d'inserir la presència d'allò absent en l'univers humà i servir de pont cap a allò diví.

84 Vegeu p.184-185.

85 VERNANT, Jean-Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Traducció de Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Ariel, 1993.

86 Els *colossos*, alhora, responen a la voluntat de fixar la dispersió de la *psyché* en un lloc determinat. Vernant ho exemplifica amb la figura d'Acteón el qual, després de morir i quedar sense sepultura, molestava els habitants. Davant d'aquesta realitat, l'oracle de Delfos ordenà la construcció d'una efigie del difunt que s'havia de lligar amb una cadena per tal que el seu espectre quedés fixat en un lloc determinat i no molestés més.

Tanmateix el *colossos* no requeria una similitud física. La seva voluntat no era la d'encarnar la imatge del mort, sinó fixar a la pedra la vida que havia expirat⁸⁷. Aquesta vinculació simbòlica entre la pedra i el més enllà l'hem d'entendre en el context cultural i social de la Grècia antiga, on el contacte amb els morts es podia fer a través d'una pedra sense esculpir. Així ho veiem en el mite de Medusa, símbol del contacte amb el més enllà a partir de la petrificació.

El mite conta que Medusa, tal com les seves germanes Esteno i Euriale, era una gorgona filla de divinitats marines. Tot i això, a diferència d'elles, Medusa no era immortal⁸⁸. Segons la versió més coneguda del mite, Medusa, abans de convertir-se en un monstre aterridor, era una dona de gran bellesa que tenia nombrosos pretendents. Entre aquests hi havia Posidó, que se n' enamorà i la seduí en un temple dedicat a Atenea. Aquesta, gelosa i enfadada per haver-se profanat el seu temple, la castigà. Fou així com convertí la bonica cabellera de la Gorgona en un magma de serps. A partir d'aquell moment Medusa també quedà proveïda d'una habilitat malèfica: tothom qui la mirés als ulls quedaria convertit en pedra. Tanmateix, els infortunis de Gorgona no acabaren aquí. Al cap d'un temps Polidectes (rei de Sèrifos) envià Perseu (fill de Zeus i Dànae) a matar Medusa. Malgrat que l'objectiu del rei era que Perseu quedés petrificat, gràcies a les seves habilitats⁸⁸ i a l'ajuda dels Déus, l'heroi decapità la Gorgona. Perseu, com a trofeu, s'endugué el cap de Medusa, que havia mantingut la seva habilitat petrificant. Així va ser com va combatre alguns dels seus enemics.

D'aquesta manera el caràcter mortífer i el vincle amb el més enllà de Medusa, un rostre convertit en pedra, és evident. El rostre de Medusa, tal com un *colossos*, atrapa i posseeix. La mort és present en la seva mirada, la qual no pots deixar d'observar sense quedar fixat i convertit en un objecte de representació. En aquest sentit, tal com diu Jean Clair, "*la face à face médusée n'est un jeu de miroir dont l'enjeu est mortel*"⁸⁹. No es pot mirar Medusa sense deixar de morir. Un joc mortal que ens recorda el mite de Narcís, el qual morí en contemplar el seu rostre reflectit a l'aigua.

Així doncs la creença dels grecs en la transformació del cos viu en un cadàver rígid i gelat, com és el *colossos*, és comprensible per la popularitat que havia adquirit el mite de Medusa. L'extensió

87 Tal com explica Vernant, també hi havia altres pràctiques amb la figura del *colossos*. Quan no es coneixia la identitat de la persona morta, s'havia de construir un *colossos* masculí i un altre de femení, asseure'ls a la taula i servir-los aliments. Llavors, qui l'havia trobat, l'havia de portar a un bosc lluny de casa per tal de conduir-lo a l'àmbit dels morts. A vegades els *colossos* es fabricaven de cera i es tiraven al foc.

88 Freqüentment quan es parla de Medusa també s'utilitza el terme Gorgona, ja que fou la gorgona per excel·lència. Etimològicament gorgona és una denominació que fa referència al seu aspecte: *gorgos*, en grec, vol dir espantós, terrible i aterridor.

89 CLAIR, Jean: *Méduse*. Op.cit. p.58.

d'aquesta creença explicaria les relacions simbòliques que trobem en el *colossos*, el qual, tal com Medusa, és una imatge del silenci, del fred i de la mort.

Alhora, de la mateixa manera que en el *colossos* mitjançant la rigidesa de la pedra traspuja la immensitat de la nit, Medusa, tot i ser un rostre de pedra, és un ésser dual i ambivalent. Tot i la seva rigidesa física, en ella se suprimeixen totes les dicotomies i les categories fixades. La monstruositat d'aquesta figura, de fet, s'entén per la dualitat que la conforma. Medusa, que és alhora bella i terrible, jove i vella, mortal i immortal, humana i bestial, produeix terror per la seva indistinció. És en aquesta contradicció, en la indefinició de la imatge, que en observar-la l'alteritat i la mort es fan presents.

Un experimentar el contacte de l'altre cara a cara que també veiem en el *colossos* el qual, al mateix temps que podia ser enterrat, a vegades es mostrava alçat sobre una tomba buida. La seva presència, que també era símbol de l'absència, es convertia en quelcom insòlit i ambigu que permetia contemplar el rostre de l'alteritat cara a cara⁹⁰.

6.5.2.1. El maniquí surrealista i la fotografia: dos *colossos* de la modernitat

El caràcter mortífer, el desdoblament, la presència d'una absència o l'ambivalència que observem en la figura del *colossos* i en Medusa, són aspectes que també trobem en el maniquí surrealista o en la fotografia, mitjà pel qual se'ns presenta. De fet, tota representació de la figura humana no deixa de ser la manifestació d'un doble. És a dir, una còpia o simulacre de l'individu en el qual es fan presents molts dels aspectes que hem mencionat en parlar del *colossos* i de Medusa. En aquest sentit, si en el *colossos* i Medusa la pedra permetia un encontre amb el més enllà, en el maniquí i la fotografia es produeix un contacte físic entre la imatge i allò absent. Aquesta empremta és vista per Roland Barthes com l'aspecte més poderós de la fotografia la qual, no diu allò que és, sinó tan sols allò que ha sigut⁹¹. En aquest sentit, tal com llegim a *Lo fotogràfico, por una teoría de los desplazamientos* de Rosalind Krauss:

90 Vernant, per exposar la idea del *colossos* com a presència i absència, posa l'exemple d'Agamenón d'Èsquil, tragèdia grega en la qual Menelao, abandonat per Helena, es fa construir un doble de la seva estimada. A partir d'aquest moment Helena es farà present mitjançant aquesta estàtua i imatges oníriques, arribant al punt que des de la seva absència Helena mai havia estat tan present.

91 “*La Fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido*”. BARTHES, Roland. Op.cit. p.149.

“La presencia de la imagen fotográfica siempre se ve modificada por su estatuto de testimonio, de huella, de vestigio. En el mismo centro de su poder de representación reside este mensaje de la ausencia (de lo real) que es la condición primera de toda representación. Esta destilación de la ausencia es inseparable del placer dado por la fotografía”⁹².

En la fotografia i el maniquí es materialitza així una pèrdua, la desaparició i la destrucció. Tal com passava en el *colossos* o en Medusa, no els hem d’entendre com una simple imatge (imago), sinó com un vestigi (petjada i ruïna)⁹³. Tal com diu Roland Barthes a *La Cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, la fotografia és l’emanació del referent, d’un cos real que abans estava aquí i que ha desaparegut. La fotografia, segons Barthes, esdevé un curiós *medium*, una nova forma d’al·lucinació:

“La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso medium, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, dividida (por un lado no está ahí, por el otro sin embargo ha sido efectivamente): imagen demente, barnizada de realidad”⁹⁴.

La fotografia, com a doble, també té la voluntat de fixar allò fugitiu. Susan Sontag a *Sobre la fotografía* considera que aquesta, al mateix temps que permet combatre el pas del temps, ens recorda que aquest s’exhaureix a cada instant. Com diu Roland Barthes en la fotografia els subjectes no se’ns presenten com a tals, sinó com a subjectes que s’estan convertint en objectes⁹⁵. En aquest sentit Joan Fontcuberta a *El beso de Judas: Fotografía y Verdad* (1997) diu:

“La fotografía (...) ese espejo con memoria según se llamaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte”⁹⁶.

92 KRAUSS, Rosalind E.: *Lo fotográfico*. Op.cit. p.168.

93 La interessant separació entre *imago* i *vestigium* l’observem en el llibre de Didi-Huberman *Lo que vemos, lo que nos mira*. En aquest sentit l’autor considera que tota imatge s’ha d’entendre més enllà de la visibilitat, s’ha de veure com a portadora d’absències i de buits. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Op.cit.

94 BARTHES, Roland. Op.cit. p.194.

95 “...la Fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo (aunque sólo sea por razones comerciales) de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme”. Ibidem. p.46.

96 FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

És en aquest esdevenir objecte que la fotografia i el mateix maniquí, també es troben vinculats amb la idea de mort. Així ho adverteix Roland Barthes en parlar de l'impacte que li causà la presència d'un maniquí a la pel·lícula *Casanova* (1976) de Federico Fellini (1920-1993). L'autor explica que una nit, en veure una pel·lícula on sortia un maniquí, sentí una commoció equiparable a la viscuda davant una fotografia⁹⁷. Segons Barthes l'autòmat, aquell doble de la vida que és a la vegada la mort, constitueix un emblema de la ferida que qualsevol fotografia és capaç d'infligir. Ambdós són dobles i presentitzen la mort. Tal com observa Rosalind Krauss:

*“El autómata, este doble de la vida que, a la vez, es la muerte, constituye un emblema de la herida que cualquier fotografía es capaz de infligir, ya que cada fotografía es también doble y muerte”*⁹⁸.

Així i tot, la fotografia i el maniquí, tot i ser unes imatges “petrificades” del cos, fan reviure aspectes fins al moment oblidats. Per tots aquests aspectes, tal com observa Ana Isabel Cajiao a la seva tesi doctoral *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea. Realidad y ficción, identidad y muerte* (2016)⁹⁹, la fotografia es pot entendre com un camp propici a l'experimentació d'allò ominós. Un aspecte sinistre que no sols té lloc quan allò que havia restat ocult emergeix a la superfície, sinó també quan es difuminen els límits entre la realitat i la ficció o quan allò familiar esdevé estrany. De fet, tal com observa, *“la fotografía y lo siniestro nacen y se expanden de forma paralela”*¹⁰⁰.

Alhora, en tant que la fotografia i la figura del maniquí fan reviure aspectes fins al moment oblidats, com a substitutius i dobles de l'individu es poden comprendre com un *colossos* modern, passatge entre dos mons en què trobem la presència d'una absència. Tal com passa en Medusa, el seu poder resideix en la capacitat de mostrar el més enllà. Pel seu caràcter màgic i revelador, el maniquí es

97 *“Intento mostrar la especialidad de dicha alucinación y encuentro lo siguiente: la misma noche de un día en que había mirado una vez más las fotos de mi madre, fui a ver con unos amigos el Casanova de Federico Fellini: me encontraba triste, el film me aburría; pero cuando Casanova se puso a bailar con la joven autómata, mis ojos fueron impresionados por una especie de agudeza atroz y deliciosa, como si experimentase de pronto los efectos de una extraña droga; cada detalle, que yo veía con precisión saboreándolo, si así puede decirse, hasta el fin del mismo, me trastornaba: la delgadez, la tenuidad de la silueta, como si no hubiese más que un poco de cuerpo bajo el vestido aplanado; los guantes arrugados de filadiz blanco; la ligera ridiculez (pero que a mí me emocionaba) del plumero que llevaba en el peinado, ese rostro pintado y sin embargo individual, inocente: algo desesperadamente inerte y sin embargo disponible, algo ofrecido, amante, mediante un angélico movimiento de «buena voluntad». Pensé entonces irresistiblemente en la Fotografía: pues todo esto es lo que yo podía decir de la fotos que me impresionaban (de las cuales yo había hecho, por método, la Fotografía misma) (...) No estaba yo, en suma, enamorado del autómata felliniano?”*. BARTHES, Roland. Op.cit. p.195.

98 KRAUSS, Rosalind E.: *Lo fotográfico*. Op.cit. p.201.

99 CAJIAO NIETO, Ana Isabel: *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea. Realidad y ficción, identidad y muerte*. (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, 2016. Disponible a: <https://www.tdx.cat/handle/10803/404219>

100 Ibidem. p.9.

converteix així en un mirall que mostra al subjecte les seves ombres. Tal com diu Philippe Dubois “*Narciso y Medusa son también mitologías de la fotografía. Sus espejos. Sus fantasmas*”¹⁰¹.

En aquest sentit Dubois, en el capítol “Historias de sombra y mitologías con espejos” del llibre *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*, parla d’aquella Medusa captada en l’instant que és petrificada, en la qual es congela l’horror. Segons Dubois, quan un mira Gorgona, es converteix en mirall, és a dir, es transforma en una pedra on Medusa reconeix el seu doble. Una *visió instantània* que equipara a la que trobem en una fotografia. D’aquesta manera la fotografia, com Medusa, esdevé un tall en el temps. Una representació frontal que ens ubica davant de nosaltres mateixos, acte que Dubois descriu com un “*cara a cara (auto)-petrificante*”¹⁰².

Medusa, tal com la fotografia, és presentada així com una màscara que s’ha separat del nostre rostre per mirar-nos als ulls, com una ombra o com el nostre reflex en el mirall. Aquesta alhora, tal com observa Dubois, es caracteritza per una ambivalència total. Medusa és un element atractiu i alhora repulsiu, imatge de l’erecció i de la castració, del masculí i el femení o, tal com veurem a continuació en parlar de la figura del maniquí, un punt de fluctuació entre la vida i la mort.

6.5.2.2. El maniquí com a *doppelgänger*. Un ésser ubicat entre la vida i la mort

Pels diferents aspectes comentats, el maniquí, tal com Medusa o el *colossos*, pot ser considerat un *Doppelgänger*¹⁰³. És a dir, una mostra de la duplicació, la subdivisió i la substitució de l’individu. Tal com diu Freud a *Das Unheimliche* (1919), l’existència de similar instància susceptible de tractar la resta del jo com si fos un objecte, permet a l’home l’autoobservació¹⁰⁴. Pel fet de ser una imatge del desdoblament del jo, el maniquí esdevé un mirall que mostra al subjecte el seu caràcter fragmentari. Es tracta d’un altre que ens mira, ens concerneix i ens constitueix. Un tors que resta sempre a l’espera de ser completat pels ulls de qui l’observa.

101 DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Traducció de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1986. p.126.

102 Ibidem. p.137.

103 Vegeu p.139-144.

104 “*La existencia de semejante instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación*”. FREUD, Sigmund: “Lo siniestro” (1919) A: *Obras completas*. Vol. XIII. Op.cit. p.2494.

Al mateix temps, però, es pot entendre com una manera de superar la pèrdua que suposa tal duplicació. En aquest sentit la fascinació vers la figura del maniquí i la necessitat de crear dobles que ja trobem des de molt antic, es pot comprendre com una resposta al desig narcisista del jo de mantenir la seva efigie essent conscient d'un clar procés de desaparició. Així doncs, mentre que els dobles en l'antiguitat servien per afrontar la mort (que tenia com a conseqüència irreversible la desaparició del cos del subjecte), el maniquí permet fer front a un subjecte escindit (que suposa la pèrdua d'un jo unitari, substancial i centre de tot coneixement).

Amb el desdoblament del jo en una altra figura, mostra de les múltiples facetes que conformen el subjecte, l'individu adverteix la fragilitat del seu ser. En aquest moment, en l'angoixa de descobrir-se múltiple i canviant, el subjecte experimenta l'*unheimlich*. Segons Freud això es produeix, tal com passa en tot *doppelgänger*, davant l'amenaça de pèrdua o davant la presència d'un buit i de l'absència. Així el maniquí, com a doble, ens produeix inquietud pel fet de mostrar-nos a la cara la pèrdua absoluta del jo i del cos. Reflexionem, doncs, sobre una de les pitjors angoixes del subjecte: la desaparició dels límits que el contenen com a individu.

En el maniquí, alhora, també hi trobem quelcom que genera confusió. Al mateix temps que se'ns presenta com un ésser bell, té un aspecte monstruós. Encara que ens sigui familiar perquè reproduïx una efigie humana, sempre hi ha quelcom desconegut que s'allunya de la nostra comprensió. En aquest instant es difuminen els límits entre la fantasia i la realitat, possibilitant que el fictici se'ns presenti com a real. Es crea així una sensació d'*unheimlich* generada pel dubte i per una inquietud que augmenta davant la incertesa suscitada per la seva falsa aparença de vida.

Així doncs els maniquins, les nines i els autòmats no sols són imatges del *memento mori*. Al mateix temps que d'ells traspua la immensitat de l'abisme, gaudeixen d'una falsa aparença de vida. És aquesta dualitat, la fragilitat dels límits que separen la vida i la mort, un dels aspectes més inquietants d'aquesta figura. Segurament és en aquest sentit que hem d'entendre la perillositat atribuïda a les figures de cera de l'abadia de Westminster, motiu pel qual foren retirades el 1841.

La quasi imperceptible barrera que separa la vida i la mort en els maniquins, de fet, ha portat a molts artistes a considerar aquestes figures com uns éssers monstruosos i inquietants. Ho veiem en les descripcions que realitzen de determinades experiències alguns autors, els quals destaquen el sentiment desagradable davant la seva observació. N'és un exemple la cèlebre visita que realitzà Picasso el juny de 1907 al Museu d'Etnografia del Trocadero, moment en què descobrí l'art africà. Segons transcriu

André Malreaux (1901-1976) en el seu llibre *La Tête d'obsidienne* (1974), l'experiència per Picasso fou molt desagradable. Tot el que pogué veure (màscars, maniquins, escultures, ninots...) li semblà horrible:

“Cuando yo fui al Trocadero, fue desagradable. El Mercado de las Pulgas. El olor. Estaba completamente solo. Quería marcharme. Pero no me fui. Me quedé. Comprendí que era muy importante: algo me estaba pasando, no? Las máscaras no eran como otras obras escultóricas. En absoluto. Eran cosas mágicas. Pero por qué no lo eran las obras egipcias o las caldeas? No nos habíamos dado cuenta de ello. Eran cosas primitivas, no mágicas. Las obras de los negros eran intercesseurs; entonces aprendí esa palabra en francés. Los había contra todo: contra espíritus desconocidos, amenazantes. Yo siempre miraba fetiches. Comprendí; yo también estoy contra todo. Yo también creo que todo es desconocido, que todo es un enemigo! Todo! No los detalles, las mujeres, los niños, los recién nacidos, el tabaco, el juego, sino todo ello! Comprendí para qué usaban los negros su escultura (...) Todos los fetiches se utilizaban para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a las personas a evitar volver a caer bajo la influencia de los espíritus, para ayudarles a hacerse independientes. (...) Comprendí por qué yo era pintor. Totalmente solo en aquel horrible museo, con las máscaras, muñecos, hechos por los pieles rojas, maniquies llenos de polvo. Les Demoiselles d'Avignon se me debieron de ocurrir aquel mismo día, pero no del todo debido a las formas; porque fue mi primer cuadro de exorcismo: si, absolutamente!”¹⁰⁵.

El caràcter màgic i inquietant, la repulsió i la fascinació que exerceixen aquestes figures en el jove Picasso, també l'advertim en Rainer Maria Rilke, el qual dedicà un assaig a uns éssers que veia amb atributs mortífers i captivadors. En el relat, titulat *Puppen* (1914), Rilke reflexiona sobre les nines de Lotte Pritzel que pogué observar en una exposició a Alemanya aquell mateix any. Segons l'autor les nines, en una època marcada per la rapidesa i la utilitat, són les primeres a infligir-nos un gran silenci. Rilke, davant la mirada d'una nina, confessa experimentar per primera vegada un gran buit de sentiment. Segurament això es deu a la vida que resideix en cada una d'elles, aspecte que les converteix en quelcom més que simples figuretes i que activa la nostra imaginació:

“Toute poupée exprimer la vie, s'agirait-il de cette vie que reconstruit à sa guise celui qui l'utilise, vie projetée faisant de la poupée bien plus qu'une figurine, un cadre pour l'imaginaire”¹⁰⁶.

105 MALRAUX, Andre: *La tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974. p.17-19. Extret de: FOSTER, Hal: *Dioses prostéticos*. Traducció d'Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008. p.45.

106 ARDENNE, Paul. Op.cit. p.392.

En la mateixa línia Sigmund Freud a *Das Unheimliche* (1919) considera que les figures de cera, les nines artificials i els autòmats, són els objectes més sinistres que existeixen. Així ho expressa en experimentar l'*unheimlich* després d'entrar en un gabinet d'estàtues de cera. Segons Freud, aquestes creacions artificials, remetent a ansietats infantils com la castració o la mort. Alhora, generen en qui les observa el dubte de saber si és un ésser viu o mort. Així, parlant d'Ernst Jentsch (1867-1919) diu:

“E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa, de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los autómatas. Compara esta impresión con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida”¹⁰⁷.

La fascinació generada davant d'un objecte inanimat que es presenta com a animat també explica l'interès de Freud per *Gradiva: una fantasia pompeiana* (1903) de Wilhelm Jensen (1837-1911). La novel·la narra la vida d'un jove arqueòleg, Norbert Hanold, obsessionat per un baix relleu d'una figura femenina que camina. Hanold, fascinat per aquesta figura, viatja a Pompeia, on troba la Gradiva de carn i os. De la història el que més fascinà els surrealistes foren dos instants: quan Gradiva deixa de ser de pedra i es converteix en carn, i el moment en què la noia apareix en els somnis del protagonista com si fos una estàtua. Un procés de deliris que culmina amb la transformació de Gradiva en Zoe i amb la resolució del deliri del protagonista quan descobreix que tot és fruit del retorn de records infantils oblidats. A la història, tal com passa en el mite de Pigmalión, es difuminen els límits que separen el món dels vius del dels morts.

La novel·la, a partir de la interpretació que en va fer Freud a *El deliri i els somnis en la Gradiva de W. Jensen* (*Der Wahn und die Träume in W.Jensens Gradiva*, 1907)¹⁰⁸, tingué una gran repercussió entre els surrealistes. Així ho veiem, per exemple, en alguns treballs de Max Ernst, Paul Éluard, André Masson o de Salvador Dalí. També donà nom a la galeria surrealista que obrí André Breton el 1937 a la rue de Seine de París. Gradiva, tal com s'anomenava la galeria, també era el nom que es podia llegir en la portada de l'opuscle que es publicà amb motiu de la seva inauguració. Cada lletra feia referència a una “musa” surrealista: Gisèle, Rosine, Alicia, Dora, Inés, Violette.

107 FREUD, Sigmund: “Lo siniestro” (1919). A: *Obras completas*. Vol.XIII. Op.cit. p.2488.

108 FREUD, Sigmund: “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen” (1907). A: *Obras completas*. Vol.VI. Op.cit. p.1285-1336.

L'equívoc generat davant Gradiva no deixa de ser una metàfora d'aquell experimentat en contemplar tot ésser artificial. Nines, maniquins, autòmats i figures de cera, són aquelles “gradives” que sempre se'ns presenten de manera inquietant. De nou, aquest és un aspecte que destaca Ortega y Gasset (1883-1955) a *La deshumanización del arte* (1925), on sosté que totes les figures de cera i els seus equivalents produeixen una peculiar pertorbació:

“Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro (...) Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera”¹⁰⁹.

Ahora, el maniquí com un objecte inquietant també apareix a *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon. Així ho veiem en diferents encontres que tenen lloc en el seu passeig pel passatge de l'Òpera, el qual detalla amb precisió al llarg del relat. Així doncs Aragon, de sobte, és atret per una inquietant figura de cera que sobresurt del conjunt d'un aparador d'una perruqueria. Aquesta, tal com els diferents objectes mecànics que l'envolten, l'inquieta profundament:

“En la peluquería, en libertad, grandes fieras modernas acechan a la hembra humana, presa ya de las tenacillas rizadoras: el secador mecánico con su cuerpo de serpiente, el tubo de rayos violetas cuyos ojos son tan dulces, el fumigador de aliento canicular, todos los instrumentos solapadamente listos para morder; todos esos esclavos de acero que un buen día se rebelarán. En cuanto a los simulacros del escaparate, ya no hablaré más de esas figuras de cera a las que la moda ha despojado de sus ropajes y cuya carne ha quedado marcada por las huellas de unos dedos pulgares”¹¹⁰.

Al mateix temps, al llarg del passeig, se sent captivat per la presència torbadora de diferents prostitutes, les quals no gaudeixen de més vida que la que aparentment traspua dels maniquins d'aparadors. D'aquesta manera, les prostitutes, se li presenten com a figures inertes. En elles, tal com marionetes

109 ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización en el arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

110 ARAGON, Louis. Op.cit. p.49.

o cadàvers vius, s'hi condensa l'atractiu sexual d'allò inorgànic¹¹¹. Uns límits imprecisos, doncs, que lliguen amb la visió que tenia Breton del maniquí, vist com un encreuament entre allò humà i inhumà símbol de la mort en vida que es troba lligat a allò reprimit i a la més completa cosificació. En aquest sentit es pregunta: “*Comment reconnaître la main de cire de la vraie main?*”¹¹².

6.6. El maniquí. Imatge de la deshumanització i la cosificació

Al mateix temps que l'autòmat, la nina o el maniquí tenen una falsa aparença de vida, aquests no deixen de ser una metàfora de la cosificació del subjecte. És a dir, de l'individu convertit en cosa. Ens trobem així amb el procés invers al mite de Pigmalión. Si en aquest l'autòmat construït havia d'assemblar-se a la realitat, fins al punt que la cosa era convertida en persona, els maniquins surrealistes evidencien el procés a la inversa, la idea del subjecte que ha esdevingut objecte. Didi-Huberman a *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* parla així de les efigies, les nines, els exvots o les escultures com a imatges d'aquell individu que ha estat convertit en cosa:

*“Effigies, poupées, ex-voto de verre, sculptures pétrifiés, cailloux anthropomorphes, têtes réduites aux dimensions d'un bibelot, crânes surmodelés ou bien cadavres pris dans la glace, tout cela manifestait encore, au-delà des masques stricto sensu, la possibilité de métamorphoses redoutables pour la Figure humain (...) une histoire qui raconterait le devenir-homme de la chose”*¹¹³.

D'aquesta manera el maniquí surrealista pot ser entès a partir del concepte de cosificació (Verdinglichung) definit per Adorno¹¹⁴, és a dir, del procés d'objectivació del sensible i de l'home a partir del qual el subjecte queda anivellat a una totalitat concreta que el determina constantment. Es tracta d'un procés que és producte de la societat capitalista, generadora d'una consciència reïficada que redueix les relacions humanes en relacions entre coses. El maniquí pot ser vist així com una imatge-síntoma

111 “*Viejas putas, piezas montadas, momias mecánicas, me alegra que todavía forméis parte de ese entorno, pues continuáis siendo vivas centellas en comparación con esas madres de familia que encontramos en los paseos públicos (...) No es preciso abordarlas. Andando en el tiempo, acabamos teniendo una idea precisa de cada una de ellas. Apenas si cambian de un año para el otro. De manera imperceptible, varían con el cielo, como esas marionetas de los barómetros de la Selva Negra que lucen un vestido malva los días de lluvia (...) En toda bajeza hay algo maravilloso. Con estas señoras se mezcla un cierto regusto a peligro*”. Ibidem. p.43-45.

112 Així ho llegim en el text “*Le surréalisme et la peinture*” (1928) on reflexiona sobre Man Ray i el seu taller, del qual destaca “*Les femmes très élégantes et très belles qui exposent jour et nuit leurs cheveux aux terribles lumières de l'atelier de Man Ray*”. Una descripció, que continua, la qual ens ubica en el dubte de si són éssers reals o artificials. BRETON, André: *Le surréalisme et la peinture*. Op.cit. p.33.

113 DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe*. Op.cit. p.174.

114 Vegeu p.106.

de la pèrdua de l'experiència i dels vincles humans, conseqüència dels processos econòmics i socials esdevinguts en el sistema capitalista. Així mateix ho considerava Walter Benjamin, que creia que el procés de cosificació experimentat pel subjecte s'havia d'entendre en relació amb la pèrdua de la facultat d'intercanviar experiències. Un empobriment en el qual es difuminen els límits entre l'ésser humà i la màquina, i en què la figura de l'autòmat es converteix en un equivalent a l'ésser humà¹¹⁵.

Aquestes idees, de fet, eren ben presents en el moment en què els surrealistes s'erigiren com a grup. El 1922, dos anys abans de la seva formació, Georg Lukács escrivia que les lleis naturals de la producció capitalista, com és la fragmentació del subjecte i de l'objecte, s'havien estès fins a abastar cada manifestació de la vida en la societat. Així doncs, tal com adverteix Hal Foster a *Belleza compulsiva*, la robotització del cos productor sobre el qual Lukács havia teoritzat el 1922 o la robotització del cos consumidor que Benjamin havia historiat el 1939, són dos processos que els surrealistes duplicaren, exageraren i dels quals es burlaren al llarg de tot el període.

Els surrealistes, en comunió amb aquestes idees, creien en la deshumanització de l'individu i pensaven que la humanitat havia perdut la seva singularitat. Tal com s'ha esmentat en parlar dels seus fonaments i principis teòrics¹¹⁶, els semblava viure en una realitat burgesa que sols produïa autòmats, indret on les màquines estaven terriblement vives i els éssers humans horrorosament morts. Continuant amb el camí iniciat pels seus antecedents romàntics, criticaven el desenvolupament que havia tingut el progrés i la consegüent degradació de l'experiència. Els surrealistes, tal com adverteix Hal Foster a *Belleza compulsiva*¹¹⁷, feien una crítica al capitalisme, al consum i als efectes sinistres de la mecanització.

D'aquesta manera Foster considera que el maniquí surrealista és una resposta a un procés traumàtic en què el cos es torna màquina o mercaderia, i a la situació en què s'ha vist ubicat el treballador en el moment, el qual ha estat assimilat i dominat per la màquina. El maniquí, per tant, s'ha d'entendre en un moment en què la màquina, com un ésser demoníac, ha assumit la humanitat de l'individu mentre que aquest ha estat cosificat. Segons Foster aquesta realitat està denunciada en els autòmats i en els maniquins¹¹⁸, fet que hem d'entendre en relació amb el que fou l'eix principal de la política dels surrealistes: situar la racionalització capitalista del món objectiu en oposició a la irracionalitat del món subjectiu.

115 En aquest sentit, tal com hem vist, Benjamin equipara el subjecte a l'autòmat i a la inversa. Vegeu p.104-106.

116 Vegeu capítol 3. *El surrealisme com a Romanticisme*.

117 FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Traducció de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

118 Tot i això Foster adverteix com els surrealistes rarament fan aquesta crítica amb cossos que representen màquines, sinó amb híbrids que mostren la redefinició d'allò humà en termes de sexualitat i inconscient.

En aquest sentit no és estrany que Benjamin Péret a “Au Paradis des Fantômes” (1933) equipari l’humà amb allò mecànic, considerant que “*le monde perdu où vivent les automates se peuplera sans fin de leurs ombres*”¹¹⁹; o el tractament que té la figura humana en obres com *Les mystères du château du Dé* (1929) de Man Ray, film al final del qual uns visitants del castell s’acaben metamorfitzant en cossos inerts i es converteixen en estàtues.

La idea del maniquí comprès com una imatge de la cosificació, alhora, pren força si l’entendem en relació amb altres obres realitzades al segle XX, en les quals s’adverteix la petrificació de l’individu, el cos portat a un estat fòssil. Unes obres en què observem l’encarnació de l’home en la figura del maniquí com una mostra de la “*conception marionnettiste de l’humanité. Humiliation du vivant, et non sa glorification*”¹²⁰.

Segons alguns autors com Charo Grego, aquest aspecte serví per simbolitzar l’individu del seu temps, marcat per la crisi, les guerres i els diferents esdeveniments cruentos esdevinguts. En aquest sentit, el maniquí surrealista, tal com els ulls sense mirada ni horitzó, els busts mancats de braços o els éssers sense rostre que inunden l’art de principis del segle XX, remet al món inhumà de l’Europa del context, marcada per la crisi finisecular, la guerra i les seves terribles conseqüències. Així, tal com llegim a *Perversa y utópica: La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*:

“*Los maniqués reflejan en esas obras la nostalgia secreta de un tiempo definitivamente pasado, de una época en la que el mundo era íntegro y parecía hecho a la medida del hombre. El maniquí acaba convirtiéndose (...) en el signo (...) de la melancolía por una humanidad perdida que, con la Primera Guerra Mundial y el surgimiento de la masa, ya había fenecido o estaba a punto de hacerlo*”¹²¹.

6.6.1. L’exemple de Bruno Schulz i Xavier Abril

Malgrat que la fotografia fou el mitjà predilecte per immortalitzar la figura del maniquí, aquestes inquietants criatures també foren una font d’inspiració per aquells escriptors surrealistes que les convertiren en protagonistes d’alguns dels seus relats. Aquest és el cas de Bruno Schulz (1892-1942) i de Xavier Abril

119 PÉRET, Benjamin: “Au Paradis des Fantômes” (1933). A: *Minotaure* (1933-1939) Vol.I. Núm. 3-4, 1933. p.34.

120 ARDENNE, Paul. Op.cit. p.389.

121 GREGO, Charo: *Perversa y utópica: La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007. p.27.

(1905-1990), en el treball dels quals el maniquí és presentat com una metàfora de la cosificació de l'èsser humà.

L'escriptor i artista Bruno Schulz, integrant de l'avantguarda polonesa juntament amb Witold Gombrowicz (1904-1969), se sentí clarament fascinat per la figura del maniquí. Aquest apareix en alguns dels seus relats principals, els quals es troben recopilats en dues grans obres, *Les botigues de color canyella* (*Sklepy cynamonowe*, 1934)¹²² i *El sanatori de clepsidra* (*Sanatorium pod Klepsydrą*, 1934)¹²³. Es tracta d'un conjunt de relats breus marcats pel gust pel tràgic sense sentit en què l'home s'havia vist subsumit. En general aquests se situen en entorns familiars, on es crea una realitat fantàstica i absurda plena de tensions i marcada per un humor tràgic. La vida que en ells es retrata és una existència monòtona i maquinal que transcorre en escenaris angoixants marcats per la penombra. Les estances, que sovint són apartaments laberíntics, manicomis o sanatoris, se'ns presenten com indrets tètrics i desoladors. El garbuix laberíntic de l'habitable es reproduceix homòlogament en el traçat urbà, conformat per l'angoixant acumulació d'edificis i de carrers i caracteritzat per una grisor fúnebre¹²⁴. Així doncs, les atmosferes oníriques, els habitatges resclosits o les ciutats sempre còncaves i buides, són alguns dels elements que es repeteixen en els diferents relats.

En aquesta atmosfera kafkiana¹²⁵, molts dels personatges són presentats com a éssers mancats de vida. L'home convertit en cosa, sense sentiments ni idees, presentat com un robot al servei de les coses, esdevé un dels personatges principals. Schulz reflexiona en aquest sentit sobre la cosificació, procés que evidencia la degradació experimentada per la condició humana.

En els relats de Bruno Schulz és habitual, doncs, la consideració dels éssers humans com a coses. Ho veiem, per exemple, en un fragment d'*El carrer dels cocodrils*¹²⁶, en el qual l'autor parla d'unes

122 Aquesta obra inclou els següents relats: Agost, Possessió, Ocells, Maniquins, Tractat dels maniquins o segon llibre del Gènesi, Tractat dels Maniquins-continuació, Tractat dels maniquins-fi, Nimrod, Pan, El senyor Karol, Les botigues de color canyella, El carrer dels cocodrils, Escarabats, El vendaval i La nit de la gran temporada.

123 Aquesta obra inclou els següents relats: El llibre, L'època genial, Primavera, La nit de juliol, El meu pare ingressa al Cos de bombers, La segona tardor, Temporada baixa, El sanatori de clepsidra, En Dodo, Edzio, El jubilat, Solitud i La darrera fugida del meu pare.

124 Així descriu la ciutat: "*La grisor fúnebre de la ciutat ens va tornar a assetjar per totes bandes, florint a les finestres amb el bèrbol fosc de les matinades, amb els fons paràsits dels crepuscles, que creixien fins a convertir-se en abric de pell borrallut de les llargues nits d'hivern*". SCHULZ, Bruno: "Maniquins". A: *Les botigues de color canyella; El sanatori de la clepsidra*. Traducció d'Anna Rubió i Jerzy Slawomirski. Barcelona: Quaderns Crema, 2001. p.39.

125 S'han vist diferents punts d'encontre entre Bruno Schulz i Franz Kafka. Ambdós formen part d'una mateixa cultura, un tipus de família similar, una mateixa religió i en les seves obres hi apareix sempre la figura obsessiva del pare, present en la biografia dels dos autors. Se sap que Bruno Schulz coneixia les obres de Kafka, tot i això no es considerava un deixeble seu.

126 SCHULZ, Bruno: "El carrer dels cocodrils". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.93.

noies com si fossin articles tarats¹²⁷, o en un altre relat titulat *Primavera*¹²⁸, en què un dels personatges, l'arxiduc, és presentat com un autòmat. Aquest procés de cosificació i deshumanització també apareix a partir de la multitud, aspecte de la modernitat que es converteix en un motiu recurrent dels seus relats. En la multitud de Schulz els éssers humans no són presentats com a tals, sinó com a marionetes. Aquests, com un riu, flueixen al peu de les cases, als carrers. En paraules de l'autor, en un "barri de les aparences i dels gestos buits"¹²⁹, contemplem "un pelegrinatge monòton sense cap objectiu, una corrua somnolenta de marionetes"¹³⁰. Es tracta d'una multitud despreocupada i monòtona, sense forma, rostre ni personalitat. Schulz parla d'"un reguitzell de màscares de paper pàl·lides i retallades resseguint línies fantàstiques d'embadaliment"¹³¹ que es desplacen al llarg d'aparadors "atapeïts d'articles de fira, maniquins de cera i nines de perruqueria"¹³². Entre aquests també hi són presents les prostitutes, retratades com bèsties ferotges, éssers cadenciosos amb un aspecte horripilant.

El pànic silenciós que traspua d'aquesta estampa urbana també apareix a *La nit de la gran temporada*¹³³, un altre dels relats de Schulz en què descriu com aquells vianants que "anaven perdent la cara, que els queia a grans taques amorfes, caminaven sense faccions, sense ulls, deixant caure pel camí una màscara rere l'altra de tal manera que el crepuscle formiguejava ple d'aquelles larves que marcaven el recorregut dels fugitius"¹³⁴.

El procés de cosificació també apareix en diferents escenes de metamorfosis que veiem en relats com *Escarabats*¹³⁵, en què un dels protagonistes es converteix en un insecte, història que ens remet directament a *La metamorfosi* (Die Verwandlung, 1915) de Franz Kafka (1883-1924). Similar és el que s'esdevé al *Tractat de maniquins*¹³⁶, en què un dels personatges acaba esdevenint un tros de tub de goma:

"El meu germà es va convertir a poc a poc en un embull de tripes de goma i (...) la meua pobra cosina el passejava en braços de dia i de nit entre coixins, mentre cantussejava a aquella pobra criatura

127 Parla així de "les aprenentes, esveltes i morenes, totes amb algun defecte (cosa característica d'aquell barri d'articles tarats)". Ibidem. p.97.

128 SCHULZ, Bruno: "Primavera". A: *El sanatori de la clepsidra*. Traducció d'Anna Rubió i Jerzy Slawomirski. Barcelona: Quaderns Crema, 2001. p.176.

129 SCHULZ, Bruno: "El carrer dels cocodrils". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.101.

130 Ibidem. p.101.

131 Ibidem. p.102.

132 Ibidem. p.103.

133 SCHULZ, Bruno: "La nit de la gran temporada". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.122.

134 Ibidem. p.127.

135 SCHULZ, Bruno: "Escarabats". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.107.

136 SCHULZ, Bruno: "Tractats dels maniquins - fi". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.56.

inacabables cançons de bressol de nits d'hivern. Pot haver-hi res més trist que un home convertit en mànega de lavativa? Quina decepció per als pares, quin desconcert per als seus sentiments! Quina frustració de les esperances posades en un jove tan prometedor! Tot i així, l'amor fidel de la pobra cosineta li feia companyia fins i tot en aquella metamorfosi¹³⁷.

De fet, és en el *Tractat de maniquins*, un dels relats breus que trobem en el volum *Les botigues de color canyella*, on se sintetitzen els aspectes més característics de l'obra de Bruno Schulz i el tractament que fa de la figura del maniquí, que n'esdevé el protagonista. A l'obra, dividida en quatre capítols (*Maniquins*, *Tractat dels maniquins o segon llibre del Gènesi*, *Tractat dels maniquins-Continuació* i *Tractat dels maniquins-Fi*), s'exploren els límits entre la vigília i el somni, al mateix temps que es qüestiona la rigidesa de la matèria.

La història transcorre en la grisa quotidianitat de la figura del pare, el protagonista, que un dia descobreix una escena nocturna davant la qual queda magnetitzat. Es tracta de la imatge de dues joves costureres, Polda i Paulina, que treballen amb el seu maniquí, una escena aparentment banal que és descrita per l'autor com un quadre eròtic. La relació de les costureres amb el maniquí i els moviments sensuals dels seus cossos, susciten que aquest encontre fortuït sigui sols l'inici d'una sèrie de vetllades nocturnes que es mouen entre l'*unheimlich* i l'erotisme. A partir d'aquí el pare comença a idear una nova doctrina, la qual s'apodera d'ell i el domina al llarg dels següents mesos. Aquesta, desenvolupada en el segon capítol, consisteix a dur a terme un segon Gènesi, és a dir, crear figures substitutives dels éssers humans. Les noves creacions que planteja el pare, a diferència dels humans, han de ser figures imperfectes, provisionals i de materials no refinats, inspirades en els maniquins. La idea no és vista amb bons ulls per Adela, la serventa, la qual exerceix una gran dominació sobre el protagonista. Tant és així que el pare, quan la veu, acota el cap i queda deshumanitzat tal com si fos un autòmat.

Així i tot, malgrat l'oposició d'Adela, en els dos següents capítols el protagonista continuarà desenvolupant l'obscura i complexa teoria del segon Gènesi, que es converteix en la seva principal preocupació. Aquesta obsessió va en augment, tal com la degeneració que experimenta l'atmosfera del relat i la mateixa figura del pare, el qual evidencia un clar procés de cosificació. En aquest sentit, a mesura que anem avançant en el relat, els límits que separen la realitat de la ficció es van difuminant, i l'estranyesa que impregna l'atmosfera es converteix en asfixiant.

137 Ibidem. p.61.

La història, influenciada pel surrealisme, l'expressionisme i la psicoanàlisi, transcorre en un ambient tètric on el gust per l'oníric permet ubicar la trama entre el somni i la vigila, més enllà de la lògica de la realitat. La idea de crisi, la sensació de soledat i l'agonia, que són omnipresents, traspuen d'atmosferes inquietants narrades en diferents episodis on es descriuen estances buides, habitacions desconegudes i passadissos oblidats. Habitacles caracteritzats per "atmosferes gastades, riques en ingredients específics dels somnis humans, camps de runes on abunda l'humus dels records, dels enyors i del tedi eixorc"¹³⁸.

Les descripcions de l'entorn esdevenen així una metàfora de l'estat d'ànim dels protagonistes. Ho veiem quan l'autor descriu el "patiment vell i savi acumulat (...) en les vetes i estries tractades amb oli dels nostres vells armaris de confiança"¹³⁹, objectes on ja no es reconeixen els antics rostres, els somriures o les mirades. En aquest sentit els armaris són presentats com si tinguessin vida i, consegüentment, conservessin en la memòria el seu patiment. Les estances, el mobiliari i els objectes són una mostra d'aquell àmbit domèstic que l'autor emprà com un recurs per reflectir la crisi del subjecte:

*"Qui sap - deia - quantes formes de vida sofrents, mutilades i fragmentàries hi ha al món, com ara la vida dels armaris i de les taules, potinejada artificialment i acoblada amb claus si us plau per força, la vida de la fusta crucificada, la vida d'aquells màrtirs muts sotmesos al suplici de l'enginy humà"*¹⁴⁰.

En el relat, alhora, advertim com al mateix temps que s'atorga un caràcter de cosa als éssers humans, s'humanitzen els maniquins i altres objectes. Els límits que separen a uns dels altres, doncs, són pràcticament imperceptibles. Així veiem "làmpades parpellajants" que s'ennegreixen i mustiguen "com vells cards i obriülls"¹⁴¹, o maniquins que criden aterrits i que colpegen, tal com si fossin éssers vius:

*"Heu sentit a les nits els udols horrorosos d'aquests espantalls de cera tancats en guinguetes de fira, el cor lamentable d'aquestes còrpores de fusta i porcellana que colpegen amb punys les parets de les seves presons?"*¹⁴².

138 Ibidem. p.57.

139 Ibidem. p.60.

140 Ibidem. p.60.

141 SCHULZ, Bruno: "Maniquins". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.39.

142 SCHULZ, Bruno: "Tractat de maniquins-Continuació". A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.55.

Per contra, en el relat, molts dels éssers vius es van convertint lentament en coses. Són molt interessants els fragments en què s'explica específicament com alguns dels protagonistes són convertits en autòmats. En són un exemple les trobades nocturnes entre el pare i les costureres, les quals, en l'atmosfera creada, es presenten de la mateixa manera que el maniquí amb el qual estan treballant. També ho veiem en un fragment en què el protagonista, el pare, de sobte es converteix en un autòmat i cau desplomat a terra:

“El meu pare es va alçar a poc a poc amb la vista abaixada, va fer una passa endavant com un autòmat i es va desplomar de genolls”¹⁴³.

De fet la figura del pare, en diferents ocasions, és presentada com un autòmat o com una cosa. Així ho veiem en un altre moment en què s'explica com el pare es queda “palplantat, amb els ulls flamejants, tot tremolant d'excitació interna, com un autòmat que s'ha encallat i s'ha aturat en un punt mort”¹⁴⁴. També és molt interessant una altra escena en què el pare és descrit tal com si fos un moble, moment en què l'autor ens situa de nou en la fragilitat dels límits que separen allò viu de l'inert. D'aquesta manera descriu com el rostre del pare es dissol “en un lineament pensarós ple d'arrugues amb una clara retirada als nusos i a les vetes d'una vella planxa de fusta de la qual algú ha tret amb ribot tots els records”¹⁴⁵.

La cosificació es converteix així en un dels ingredients principals del relat i esdevé una mostra de la visió que tenia Schulz dels éssers humans, que veia com fluïen cap a un no-res sense estrelles en el si de la fúnebre grisor quotidiana. Schulz, davant el riure de la multitud, considerava necessari plorar per la seva sort, per l'infortuni de la matèria violada. És en aquest sentit que al final del *Tractat de maniquins* es qüestiona si hi ha quelcom més trist que un ésser humà reduït a un mer objecte. Una buidor de la condició de la figura humana de la qual prové, segons l'autor, “la tristor de tots els golems bufonescos, de totes les gegantes que mediten tràgicament sobre la seva ganyota ridícula”¹⁴⁶.

La deshumanització i la cosificació a la qual s'havia vist abocat l'individu, també queda representada en els diferents dibuixos que il·lustren l'obra, realitzats pel mateix autor. En aquests veiem personatges deshumanitzats mancats de trets individualitzats que evidencien la despersonificació present al llarg

143 SCHULZ, Bruno: “Tractat de maniquins o segon llibre del Gènesi”. A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.52.

144 SCHULZ, Bruno: “Tractat de maniquins-Continuació”. A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.55.

145 SCHULZ, Bruno: “Tractats dels maniquins - fi”. A: *Les botigues de color canyella..* Op.cit. p.60.

146 SCHULZ, Bruno: “Tractat de maniquins-Continuació”. A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.54.

del relat. En ells també hi apareixen els maniquins i les màscares, que poden ser compresos com a motius representatius de tot aquest procés de decadència i degradació.

De fet, al llarg del relat aquests éssers artificials són representats a partir de la figura del maniquí, objecte que apareix com a tal en algunes escenes. Així, en tant que és l'objecte utilitzat per les dues costureres, és present en totes les vetllades nocturnes. En diferents fragments, més enllà de la seva utilitat, és descrit com una dama silenciosa, una criatura de tela que tal com una divinitat és adorada per elles:

“La Poldi i la Paulina, les costureres, s’hi instal·laven amb els requisits del seu ofici. En els seus braços, entrava en silenci a la cambra una senyora immòbil, una dama feta de manyocs de crin i de roba amb una bola de fusta negra en lloc del cap. Però, un cop col·locada al racó entre la porta i l’estufa, aquella dama silenciosa es feia de seguida mestressa de la situació. Del seu racó estant, palplantada, supervisava en silenci la feina de les mosses. Plena de criticisme i malevolència, rebia les seves mostres de sol·licitud i es deixava fer magarrufes quan s’agenollaven davant seu per emprovar-li els fragments de vestit embastats amb fil blanc. Les xicotes atenien amb cura i paciència aquell ídol callat que, fessin el que fessin, mai no quedava satisfet”¹⁴⁷.

Precisament, és entorn la figura del maniquí que es desenvolupa el tema principal de l’obra. En aquest sentit, tal com s’ha dit, l’objectiu del pare és crear l’home per segona vegada, “a imatge i semblança d’un maniquí”¹⁴⁸, a la inversa d’allò que es narra en el Gènesi. El pare, doncs, com un nou Zaratustra¹⁴⁹, aposta per realitzar una creació imperfecta per tal de fer front al demiürg. Sense voluntat d’igualar a l’antic Déu, el seu objectiu és crear noves criatures mancades de caràcter i profunditat, que sols executin un sol gest o pronuncin una sola paraula. Tal com explica, han de ser éssers provisionals que responguin a un món fet a gust dels humans. Les creacions d’aquest segon Gènesi, tal com es descriu en el relat, havien de complir les següents condicions:

“En aparença eren unes creacions semblants als éssers vivents - als vertebrats, crustacis i cefalòpodes -, però aquesta aparença enganyava. De fet, eren uns éssers amorfs, sense estructura interna, productes de la tendència imitativa de la matèria, que, proveïda de memòria, repeteix per costum formes ja adoptades alguna vegada en el passat”¹⁵⁰.

147 SCHULZ, Bruno: “Maniquins”. A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.43.

148 SCHULZ, Bruno: “Tractat de maniquins o segon llibre del Gènesi”. A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.51.

149 Vegeu p.95.

150 SCHULZ, Bruno: “Tractat de maniquins-Continuació”. A: *Les botigues de color canyella*. Op.cit. p.56.

Per la semblança d'aquestes creacions amb els éssers vivents o pel fet de ser cossos buits mancats d'estructura interna que es reproduïxen de manera imitativa, ens porta a pensar que Schulz està parlant de maniquins. En aquest sentit al llarg del treball, l'autor presenta els maniquins com aquells que, en una nova creació, han de suplantar la vida humana. Una condemna de la condició humana, omnipresent en bona part dels seus relats, que no es pot comprendre sense tenir present la biografia de l'autor¹⁵¹.

Això no obstant, la importància i el tractament que tenen els maniquins en l'obra de Schulz, és present en diferents escriptors de l'època. L'obra de Schulz, en aquest aspecte, es troba vinculada a la de l'escriptora polonesa Debora Vogel (1902-1942), en l'obra de la qual el maniquí, presentat com una imatge de la fragilitat que separa els límits entre allò viu i l'inert, n'esdevé un dels protagonistes. Ho veiem, per exemple, en un poemari en yiddish titulat *Manekiny* (1934), o en un llibre en prosa *Floreixen les acàcies* (Akacje kwitna, 1935) en què la figura del maniquí també hi és present.

Una visió pròxima a la de Schulz i Vogel és la que trobem en Xavier Abril (1905-1990)¹⁵², escriptor peruà que escrigué una obra titulada *El autómata* (1929-1930), en la qual l'autòmat és presentat com una metàfora de la cosificació experimentada pel subjecte. Es tracta d'un relat crític amb la burgesia i el capitalisme, vist per l'autor com quelcom alienant i cosificador.

La novel·la, pel seu caràcter fragmentari i discontinu, així com per la introducció d'elements com la bogeria i el somni, ha estat considerada una obra surrealista. En ella es narra la vida de Sergio, el qual és tancat en un manicomi pel seu pare, un burgès alcohòlic. Al llarg del relat assistim en el procés de degradació i cosificació de l'individu, que queda representat en Sergio. Aquest, a mesura que avança la història, va perdent allò que l'identifica com a ésser humà i passa a convertir-se en un autòmat. Marcat per la folia, esdevé un engranatge més del sistema. Sergio, doncs, se'ns mostra com un residu deshumanitzat aniquilat pel sistema individualista i pel capitalisme. Es converteix així en una metàfora d'una realitat burgesa que, segons Xavier Abril, només produeix autòmats.

151 El conjunt de l'obra de Bruno Schulz l'hem d'entendre en el si d'una Polònia convulsa, marcada pels esdeveniments històrics del context, els quals l'afectaren directament. Així el 1915, quan tenia vint-i-tres anys, presencià com l'exèrcit rus, encara tsarista, cremava i destruïa la seva casa. També fou tràgic el seu destí, ja que morí el 1942 assassinat en un gueto, convertint-se en una víctima més de l'Holocaust nazi. Es posava fi així a una existència marcada pel patiment i també per la malaltia, tal com mostren les llargues estades que restà ingressat al balneari de Truskawiec durant la seva infància.

152 Xavier Abril fou un destacat autor de l'avantguarda peruana que, després de viatjar a Europa el 1926 i contactar amb artistes com André Breton, Paul Éluard o Louis Aragon, fou l'encarregat de difondre el surrealisme a Perú.

Sergio, tal com Nadja, se'ns presenta com una víctima més de la societat. De fet, en ambdós relats, la suposada bogeria és presentada com una excusa per justificar el seu ingrés en un manicomi. Abril, tal com els surrealistes francesos, veia la folia com un fals diagnòstic que patien aquells que trencaven amb allò establert. En aquest sentit és molt interessant la idea de Michel Foucault, segons la qual en els manicomis es tanquen aquell conjunt d'individus que no compleixen amb les normes socials, motiu pel qual són considerats un destorb per l'organització social, econòmica i política de l'època. Una idea que també veiem a la "Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous", publicada al número tres de *La Révolution surréaliste* el 1935¹⁵³.

D'aquesta manera en l'obra de Xavier Abril, l'autòmat serveix per fer una crítica a la societat burgesa i al sistema econòmic i polític que regia el món. En aquest sentit *El autómata* es converteix en una metàfora de les condicions en què havia arribat l'individu, el qual s'havia vist convertit en un objecte intercanviable, en un ens deshumanitzat.

6.7. El maniquí com a passatge

Junt amb els diferents aspectes que hem vist fins al moment, el maniquí surrealista també es pot entendre com una imatge del meravellós. El mateix Breton, en el *Primer manifest del surrealisme* (1924), es refereix al maniquí en aquests termes¹⁵⁴. Així doncs el maniquí surrealista, de la mateixa manera que se'ns presenta com un ésser monstruós¹⁵⁵ o com un doble, es pot comprendre com a meravella. El seu caràcter dual, monstruós i *unheimlich*, són alguns dels aspectes d'aquesta figura que ens atrapen i ens commouen. El meravellós, doncs, pot esdevenir-se en la pulsio de mort que veiem en la figura del maniquí, instant en què el subjecte queda descol·locat i desorientat. Un impacte similar a l'esdevingut en el sublim que, segons Breton, produeix que s'experimenti la sensació de meravella.

El concepte de meravellós que trobem en els surrealistes, s'ha d'entendre en relació amb la definició que Pierre Mabilie (1904-1952) realitzà del terme¹⁵⁶. Mabilie considerava que el meravellós resumia

153 "Lettre aux médecins-chefs des asiles des fous" (1925). A: *La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.3, 1925. Vegeu p.302-303.

154 Vegeu p.155-156.

155 Tal com adverteix Hal Foster a *Belleza compulsiva* el meravellós, tal com ja passava a l'edat mitjana, fa referència a allò en què s'esdevé una ruptura amb allò natural. Un desafiament a la causalitat racional que és el que veiem en el surrealisme.

156 El concepte de meravellós de Mabilie, que ens ajuda a entendre un dels aspectes més destacats de l'estètica surrealista, influència a autors com Maurice Blanchot (1907-2003), el qual veia el meravellós com un morir incessant, un ressuscitar en què seguia latent la mort. Així ho diu a *Du merveilleux* (1947), estudi en què realitza una revisió de

les possibilitats d'encontre entre la seva interioritat i allò existent més enllà de si mateix. El meravellós, responia així a la necessitat de sobrepassar els límits imposats per les estructures de l'individu, assolint d'aquesta manera una major bellesa i gaudi. Suposava una lluita de la llibertat contra tot allò que la reduïa, la mutilava i la destruïa. Una conjunció entre el desig i la realitat exterior, que portaren a Mabille a considerar el meravellós com una tensió apassionada i poètica.

Mabille observava com l'atracció per allò meravellós era present des dels inicis de la història, evidenciant-se com una necessitat vital. De la mateixa manera que apareixia a *Les chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, també era visible en la modernitat, amagat en els misteris de la nit o en la simple quotidianitat. En aquest sentit Mabille considerava que el meravellós es feia present més enllà de les americanes, del progrés mecànic o de l'home reclutat en les fàbriques. Podia esdevenir-se en la simple lectura d'un poema, en recuperar un llibre perdut o en qualsevol troballa inesperada, experiència que els surrealistes visqueren en més d'una ocasió.

És com a meravella, doncs, que també se'ns presenta la figura del maniquí. Tanmateix, per tal de comprendre el maniquí com un ésser meravellós, és important observar diferents aspectes inherents en la seva figura que són els causants d'aquest instant torbador. En primer lloc és interessant entendre el maniquí com una imatge dialèctica la qual, per simple que sigui, és portadora de latència i energia¹⁵⁷. És en aquest sentit que Josep Casals a *Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica*, diu que tota imatge és dialèctica, un "aparecer actuante". En lloc de ser una cosa o una substància inamovible, tal com diu Blanchot, en la imatge hi veiem proximitat i separació. Casals fa referència així al concepte de "image-sympôme" desenvolupat per Didi-Huberman. És a dir, la idea que en la imatge hi és inherent una dialèctica del temps, actua de manera dinàmica i discontinuament. Casals també ens remet a *Le destin des images* de Jacques Rancière, on l'autor diu que no es pot comprendre la imatge com una realitat simple:

"La mimesis no es un principio de semejanza sino una organización de las relaciones de semejanza y desemejanza variable según la época; que la imagen dista de ser una realidad simple, antes bien se

l'obra de Pierre Mabille i reflexiona entorn el concepte de meravellós i la manera com els surrealistes l'entengueren. El meravellós, per Blanchot, és en aparença una fantasia i un joc, l'experiència més profunda que pot experimentar l'home. El meravellós doncs, en relació amb allò que veiem en Kafka, Michaux, Lautréamont o Leiris, ens mostra l'experiència interior. Així ho veiem a *Les chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont, en què advertim aquella profunditat que ens fa davallar més enllà del que és visible.

157 Tal com llegim a l'obra de Didi-Huberman *Lo que vemos, lo que nos mira*, tota imatge, per simple que sigui, és una imatge dialèctica portadora de latència i d'energia.

inscrive en un sistema operacional (un regime d'imageité) que establece conjunciones y disyunciones entre lo decible y lo visible"¹⁵⁸ .

En relació amb aquesta concepció de la imatge dialèctica, els integrants del grup liderat per André Breton, definien la imatge surrealista com aquella que presenta el grau més elevat d'arbitrarietat, la que més costa traduir al llenguatge pràctic. Així ho llegim a l'entrada "Image" en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938):

"L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente la degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire"¹⁵⁹.

En aquest sentit el maniquí, entès com una imatge surrealista, és una realitat complexa en què actuen diferents tensions. Així ho vèiem en parlar del maniquí en relació amb la bellesa convulsiva¹⁶⁰, moment en què advertíem tot el procés dialèctic que té lloc en la seva observació. En observar el maniquí ens movem, doncs, del *semblable* al *dissemblable*, de la possessió a la despossessió, produint-se un instant violent que ens ubica en quelcom obert. Una dialèctica i un moviment que no sols ens porta a pensar la imatge, sinó a entendre el maniquí com quelcom fascinant i meravellós.

D'aquesta manera el maniquí, tot i ser un producte serial, té aura, és a dir, una trama singular de l'espai i del temps, un teixit que ens atrapa. Tal com vèiem en parlar del maniquí com a doble, en ell hi trobem la presència d'una absència, l'aparició de la llunyania per més pròxima que pugui estar. El maniquí, doncs, gaudeix d'aquesta distància que ens mira i ens toca. Tal com adverteix Didi-

158 CASALS, Josep: "Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica". A: MIRIZIO, Annalisa: *Fuera del cuadro: Cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión, 2014. p.139.

159 BRETON, André: "Dictionnaire abrégé du surréalisme" (1938). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.816-817.

160 Hal Foster a *Belleza compulsiva* considera que el meravellós es troba exemplificat en la bellesa convulsiva (anunciada a Nadja el 1932) i en l'atzar objectiu (desenvolupat a *Les vases communicants* el 1932). En aquest sentit considera que la bellesa convulsiva és un terme que es pot utilitzar per designar allò meravellós, en tant que l'experiència de la bellesa convulsiva trenca amb la possessió del jo i provoca un xoc en el subjecte.

Huberman a *Lo que vemos, lo que nos mira* l'objecte surrealista (i en aquest cas la figura del maniquí) es converteix en una espècie de subjecte que ens ubica en un punt intermedi. En aquest l'objecte no sols és mirat, sinó que ens retorna la mirada:

*“Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a lo que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos”*¹⁶¹.

És en aquesta obertura que s'esdevé la dialèctica de la imatge i a on advertim una aura que desperta allò meravellós. Segons Benjamin, l'aura es produeix en el moment que se'ns retorna la mirada. Instant en que la memòria involuntària irromp en escena, atorgant un caràcter cultural i fantasmagòric a l'objecte:

*“La experiencia de esta [l'aura] consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista. A lo cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria”*¹⁶².

La idea de la imatge dialèctica que porta al meravellós, a partir de la qual podem entendre la figura del maniquí, l'advertim, per exemple, a *Le paysan de Paris* de Louis Aragon, on l'autor parla de la imatge com una escala secreta cap al meravellós¹⁶³. Segons Aragon, el que és propi de la imatge poètica (dialèctica), a diferència de l'essencial, és que exerceix sobre l'home un gran poder i li fa creure en una impossibilitat lògica. Es tracta d'imatges que posseeixen per si mateixes la seva pròpia realitat i que, més enllà de ser allò concret, en són la seva consciència. En aquest sentit el fet, segons Aragon, no resideix en la imatge o en l'objecte (en aquest cas en el maniquí), sinó en el subjecte i en el temps. Tal com diu l'autor, *“en el fondo, no existe modo alguno de pensar que no sea a través de una imagen”*¹⁶⁴.

161 DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Op.cit. p.47.

162 BENJAMIN, Walter: "Sobre algunos temas en Baudelaire". A: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972. p.163.

163 ARAGON, Louis. Op.cit. p.239.

164 Ibidem. p.240.

És en aquesta dialèctica de la imatge, en la qual se'ns presenta quelcom obert, que el maniquí apareix com un passatge, un pont entre el visible i l'invisible que ens produeix la sensació del meravellós¹⁶⁵. En ell hi veiem un doble joc, la dualitat entre l'amor i la mort. Així ho adverteix Walter Benjamin, que veu com els passatges neixen com un món subaltern de joguets i marionetes, es componen i recomponen com un maniquí, reactivant les restes de somnis i generant fascinació.

Per tots aquests motius, allò que experimentem en contemplar la figura del maniquí és equiparable a l'esdevingut en el joc. De fet, tal com adverteix Aragon a *Le Paysan de Paris*, el meravellós és allò que experimentava en la infància, edat en què tot era meravella. Es tracta d'una experiència en què el subjecte se sostreu del món real i es retroba amb ell mateix. El maniquí surrealista pot ser vist així com un punt de fuga de la realitat, el qual permet al subjecte ubicar-se en un àmbit sense signes ni codis, en un indret regit per unes pròpies normes alienes a la vida real. És davant del maniquí, doncs, que el subjecte juga i retroba el meravellós¹⁶⁶.

En aquest sentit Walter Benjamin en estudiar el meravellós i els surrealistes adverteix com aquesta experiència permet ubicar-se més enllà d'un món que limita. Mitjançant una superposició d'imatges, el meravellós suposa una mena d'embriaguesa que contraresta l'*ennui* i inverteix la recursivitat maquinal de la massa. De la mateixa manera que es pot produir en el buit o en la insignificança de la quotidianitat, el meravellós pot esdevenir-se en la figura del maniquí la qual, tal com passa en el joc, la infància o en el somni, permet anar més enllà d'allò reificat, lloc on les coses mostren el seu veritable rostre.

D'aquesta manera, segons els surrealistes, el meravellós es podia trobar en la quotidianitat. El maniquí, de fet, és un objecte banal que forma part del nostre dia a dia. Així doncs, és en el més quotidià que els surrealistes topen amb un moviment vital desconegut que atzarosament il·lumina el seu món. Aquest sentiment, tal com explica Breton a *L'Amour fou*, apareix en episodis com és l'encontre amb

165 Tal com veiem a l'apartat *La teorització entorn l'objecte surrealista*, l'objecte surrealista no s'ha d'entendre com una cosa en si, metafísica, sinó com un procés de creació constant. Un passatge o trànsit cap a l'invisible. Vegeu p.220-229.

166 La meravella, en aquest cas metaforitzada en la figura del maniquí, no era l'únic mitjà que els surrealistes i els artistes de l'època podien utilitzar per defugir de la realitat. Aquest allunyament també era possible, per exemple, a través del viatge, una actitud molt romàntica que observem en diferents autors. Així ho veiem a l'*Afrique fantôme* (1934) de Michel Leiris, membre del moviment surrealista que col·laborà a *La Révolution surréaliste*. A l'obra, Leiris, realitza una peculiar mirada sobre Àfrica. Més enllà de les descripcions pintoresques típiques del moment, reflecteix els seus propis estats d'ànim. En un relat íntim, s'entreveuen els sentiments del viatger. Així doncs, en llegir el llibre, observem i experimentem la infelicitat viscuda per l'autor davant la impossibilitat de pertànyer al món que està capturant amb la seva mirada. Tristesa que també experimenta davant el retrobament, a l'altra continent, amb una buidor homòloga a la parisenca. Un continent que Leiris, finalment, malgrat el seu rebuig a la gent civilitzada, anhela retrobar.

la seva futura dona (Jacqueline Lamba), en les troballes al Marché aux puces o en la seva experiència a Tenerife. Diferents moments que Breton descriu així:

*“Il me plaît d’en passer ici par cette forme toute fruste du désir. Rien de plus facile que, rentrant au plus profond du moi comme sans doute ce trop brusque appauvrissement de la nature m’y convie, me donner de ce point l’illusion de recréer le monde d’un seul coup”*¹⁶⁷.

El meravellós, doncs, es trobava en tot allò que l’envoltava. No sols era present en indrets propicis pel seu adveniment, sinó en el conjunt dels carrers que conformaven el decorat urbà. Així, en tots els seus passeigs, Breton podia experimentar un poder d’encantament similar al que vivia davant la poesia d’Arthur Rimbaud. Tal com llegim a *Nadja*:

*“Rien de moins, le mot incantation doit être pris au pied de la lettre (...) Sur mon parcours quotidien à la lisière d’une ville qui était Nantes, s’instauraient avec le sien, ailleurs, de fulgurantes correspondances. Un angle de villas, leur avancée de jardins, je les «reconnaisais» comme par son œil, des créatures apparemment bien vivantes une seconde plus tôt glissaient tout à coup dans son sillage”*¹⁶⁸.

En la mateixa línia Aragon, a *Le paysan de Paris*, experimenta el meravellós en els seus passeigs per la ciutat, en els quals, a partir de la contradicció que brota en allò real, es posseeix i es domina. És a partir de formes concretes, com són els maniquins dels aparadors, que retroba el meravellós, l’infinít on no existeixen contraris. El mateix es produeix en els passatges, on a partir d’allò absurd que atreu la seva mirada, retroba el somni i la meravella. Així diu:

*“Y cuán sencillo resulta entregarse a la ensoñación en medio de esta paz envidiable! Cómo se abre el camino a si misma! Es aquí donde el surrealismo recobra su protagonismo”*¹⁶⁹.

Similar és el que observem en Walter Benjamin el qual, en el *Libro de los pasajes*, considera que el carrer condueix el *flâneur* a un temps desaparegut. La ciutat i tot allò que la conforma es presenta com el temps d’una infància, en el qual l’embriaguesa s’apodera del caminant. Així doncs, en el passeig i en el *flâneur* irromp la petjada i l’aura, l’aparició d’una proximitat que es presentitza per més lluny que pugui estar. El caminant es manté en l’equivoc i en el dubte, experimentant allò meravellós:

167 BRETON, André: “L’Amour fou” (1937). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.739.

168 BRETON, André: “Nadja” (1928). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.676.

169 ARAGON, Louis. Op.cit. p.96.

“La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. Entonces llega el hambre. Él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla. Como un animal ascético, deambula por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza”¹⁷⁰.

El meravellós, doncs, és presentat com una força exercida per l'individu, un encantament que el submergeix i el fa participar en el misteri de tot allò que l'envolta. L'experiència del meravellós, en aquest sentit, l'hem d'entendre en relació amb la necessitat metafísica de l'individu que advertien els surrealistes malgrat negar l'existència de Déu¹⁷¹. I és que, tal com veiem, la sensació del meravellós és equiparable a una revelació o a una experiència mística.

Alhora, de la mateixa manera que el meravellós resideix en la quotidianitat, tal com diu Aragon, el surrealisme és en si mateix allò meravellós, un estupefaent procedent dels límits de la consciència i dels confins de l'abisme¹⁷². El maniquí surrealista queda inscrit així, en aquesta experiència recercada pels surrealistes. És doncs, un objecte susceptible de commoure l'individu, de despertar la seva sensibilitat i de fer-li retrobar la meravella perduda. D'aquesta manera, tal com veiem en parlar de la nina de Hans Bellmer o dels habitants de la *Rue surréaliste*, els maniquins esdevenen passatges que ens ubiquen en la frontera. Permetent-nos viatjar més enllà de tot límit o constricció, alliberen i fan perdre l'individu en el “bosc encantat dels records”¹⁷³.

170 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.422.

171 Vegeu p.163-171.

172 “Este vicio llamado Surrealismo consiste tanto en el empleo exorbitante y pasional del estupefaciente imagen - o más bien de la provocación incontrolada de la imagen en sí misma - como en el imprevisible elemento de perturbación y la metamorfosis que introduce en el terreno de la representación; pues cada imagen, a cada paso, os fuerza a revisar el Universo entero. Y cada hombre aguarda el descubrimiento de una imagen que aniquile el Universo entero”. ARAGON, Louis. Op.cit. p.79.

173 Expressió que Benjamin utilitza quan parla de Marcel Proust i de la seva obra *À la recherche du temps perdu* a “Una imagen de Proust”. BENJAMIN, Walter: “Una imagen de Proust”. A: *Imaginación y Sociedad: Iluminaciones I*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.

7.

LA FIGURA DEL MANIQUÍ EN L'OBRA FOTOGRAFICA DE CLAUDE CAHUN

«Si vous cherchez ici la forme d'un avenir humain tel que tombant en morceaux il puisse encore émerveiller par le secret rapport harmonique- implicite en la perfection de chacun de ses membres, allaites votre espoir, votre action- leur face et leur revers- aux quatre mamelles de marbre»¹.

Claude Cahun

7.1. Claude Cahun en l'ambient cultural del surrealisme

Lucy Renée Mathilde Schwob (1894-1954), més coneguda pel seu pseudònim Claude Cahun, nasqué el 25 d'octubre de 1894 a Nantes. Destacant com a fotògrafa i escriptora, creà una obra poètica i inquietant, impossible de classificar. D'aquesta manera, tot i els vincles amb el grup surrealista francès, ens trobem davant una artista única i singular, la qual creà una obra mística i revolucionària que trencava amb la realitat.

La vida de Claude Cahun esdevé una trajectòria intensa i apassionant en diferents àmbits. A trets generals podem dividir la seva existència en tres períodes clarament diferenciats. Així doncs, del 1894 al 1920, passà la seva infantesa i joventut en l'entorn familiar a Nantes, etapa en què establí els primers contactes amb el món cultural, periodístic i fotogràfic. Aquest període acabà en el moment en què Cahun s'instal·là a París, etapa de desenvolupament personal i artístic en què s'esdevingué l'encontre amb les avantguardes i amb el surrealisme. Un període clau en la seva vida que finalitzà el 1937, moment en què, davant el creixent feixisme arreu d'Europa i dels esdeveniments succeïts, es veié obligada a abandonar la capital francesa i a aïllar-se a l'illa de Jersey, on residí fins a la seva mort el 1954.

Per comprendre l'obra de Claude Cahun i el seu contacte amb els surrealistes, que és l'etapa que principalment ens concerneix en la present investigació, abans és important tenir en compte alguns

¹ CAHUN, Claude: "Confidences au miroir" (1945-1946). A: *Écrits*. Paris: Jean Michel Place, 2002. p.582.

dels episodis principals esdevinguts durant la seva infància i adolescència, els quals marcaren el seu caràcter i el conjunt de la seva producció. Aquest és un període en què es produïren alguns dels encontres fonamentals de la seva vida, sense els quals no podem comprendre l'obra artística de Claude Cahun.

En primer lloc és important mencionar els seus orígens familiars, que ens ajuden a entendre les referències culturals que trobem en la seva obra. Lucie o Lucette, tal com l'anomenaven, era filla de René Maurice Schwob (1859-1928) i de Marie-Antoinette Courbebaisse "Toinette" (1864-1933). La família de Lucie eren burgesos intel·lectuals vinculats al món de la cultura. El seu pare, per exemple, dirigia la revista *Le Phare de la Loire*, càrrec que ja tenia l'avi de Lucie, George Isaac Schwob (1832-1892). Alhora, el germà de la seva àvia, David Léon Cahun (1841-1900), era un filòleg i filòsof orientalista que havia ocupat el lloc de conservador de la Bibliothèque Mazarine de París el 1875. Tot i això, una de les figures familiars més emblemàtiques fou el simbolista Marcel Schwob (1867-1905), oncle patern de Lucie, escriptor prolífic que col·laborà a *L'Écho de Paris* i participà en la fundació de la revista *Mercur de France* el 1890². L'empremta de la seva obra, de la mateixa manera que és present en grans escriptors que començaren a sorgir en aquell moment com Apollinaire, Artaud o Leiris, també la trobem en la producció artística i literària de Claude Cahun³.

El fet de formar part d'una família benestant vinculada amb l'ambient cultural del moment, féu que Lucie tingués una bona educació. De la mateixa manera, però, els orígens familiars també tingueren conseqüències negatives. Això ho veiem, per exemple, en la seva ascendència jueva per part de pare⁴, aspecte que, pel clima antisemític que es vivia en aquell moment, li portà diferents problemes. Fou així com Lucie es veié involucrada en diferents fets produïts a partir de l'afer Dreyfus, essent objecte,

2 Marcel Schwob fou un destacat escriptor simbolista que tingué una estreta relació amb autors com Paul Verlaine, Alfred Jarry, Maurice Barrès, Maurice Maeterlinck, Colette, André Gidé o Paul Valéry. Entre els diferents assaigs que publicà trobem: *Cœur doublé* (1891); *Le Roi au masque d'or* (1894); *La Porte des rêves* (1899); *Mimes* (1893); *Vies imaginaires* (1896) o *Mœurs des Diurnales* (1903).

3 En aquest sentit és interessant destacar l'article "Marcel Schwob" que Claude Cahun li dedicà a la revista mensual *La Gerbe* (1918-1921) de Nantes, en el número 20, el maig de 1920.

4 Tal com explica François Leperlier a *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*, el pare de Cahun era d'ascendència jueva i la mare provinent d'Alsàcia. Tot i que era una família amb molts rabins, de fortes tradicions jueves, el judaisme per ella no esdevé més que un rerefons cultural. De fet, el seu pare era agnòstic i la seva mare protestant. Segurament d'aquí ve el caràcter ateu de Lucy. (LEPERLIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Paris: Jean Michel Place, 1992. p.13). Tot i això és interessant destacar el respecte que Cahun tenia cap a les seves arrels. Així ho veiem a la seva tomba, que descansa al cementiri de Saint Brelade a l'illa de Jersey, en la qual es poden veure gravades dues estrelles de David, junt amb un fragment de l'apocalipsi de Sant Joan inscrit en anglès que diu: "And I saw new heavens and a new earth". Les inscripcions de tradició hebrea, tal com se subratlla en el film *Claude Cahun: Elle et Suzanne*, es poden entendre com una última provocació al nazisme o com un homenatge als seus avantpassats. Sigui com sigui, s'evidencia la fidelitat de Cahun a les seves arrels. (*Claude Cahun: Elle et Suzanne*. Dirigida per Aube Breton-Elléouët, Oona Elléouët i Séverine Gauci. [Enregistrament de vídeo]. Grenoble: Seven Doc, 2015. 1 videodisc (DVD) 107 min. Versió original en francès. Subtítols en anglès i castellà. Collection DVD Phares.)

fins i tot, d'una agressió a l'escola. Una situació que comportà que entre 1907 i 1908 abandonés temporalment França i continués els seus estudis a Anglaterra.

Aquest no fou l'únic episodi colpidor de la seva infància. Lucie, sumat a l'antisemitisme que patí de petita, també hagué de superar els problemes ocasionats per la malaltia mental de la seva mare, episodi que la marcà de per vida i li ocasionà un caràcter insegur i depressiu⁵. Segurament podem atribuir a aquesta situació traumàtica la fòbia davant la idea de maternitat, els infants o el concepte tradicional de família, un seguit d'aspectes que apareixen sovint a la seva obra. D'aquesta manera la infància de Lucie, un moment d'estructuració de la persona, es convertí en un període de desequilibri i inestabilitat⁶. Una situació d'angoixa que la portà, des de ben petita, a clausurar-se en ella mateixa i en el món dels somnis.

Tot i la duresa dels esdeveniments, el 1910, quan tornà a Nantes, es produí un dels episodis més importants de la seva vida: l'encontre amb Suzanne Malherbe (1892-1972)⁷, el seu "*autre moi*"⁸. Malherbe, també coneguda amb el pseudònim Marcel Moore, fou amiga, companya sentimental i coautora de bona part de les seves produccions⁹. D'aquesta manera, Cahun i Moore s'han d'entendre com dos rostres d'una mateixa moneda, com un jo desdoblant. Així ho veiem en els diferents treballs que començaren a realitzar a partir d'aquest moment, com són les primeres fotografies de Lucie Schwob (1909-1914), les col·laboracions a *Le Phare de la Loire* (1913-1914) o la publicació de *Vues et visions* (1914) a *Mercure de France*. Uns treballs que precediren a la creació més destacada que realitzaren conjuntament, *Aveux non avenues* (1930), obra realitzada a quatre mans en què text i imatge es complementen formant un tot indissociable.

5 A causa de les absències de la seva mare, que freqüentment era internada en hospitals, passà molt temps amb la seva àvia Mathilde Schwob, germana de l'escriptor orientalista Léon Cahun.

6 En una carta dirigida a Paul Levy el 1950 Cahun parla de com la varen marcar alguns aspectes de la seva infància, els quals durant molt temps li provocaren un sentiment de culpabilitat i d'inferioritat. Entre aquests aspectes menciona: "*une mère «aryenne»... obèse... atteinte d'aliénation mentale, selon les psychiatres, internée... un père juif, l'affaire Dreyfus... une éducation idéaliste...*". CAHUN, Claude: "Lettre à Paul Levy" (1950). A: *Écrits*. Op.cit. p.717.

7 Suzanne Malherbe, nascuda a Nantes el juliol de 1892, era filla d'Albert Hippolyte Malherbe i Marie Eugénie Rondet, amics de la família.

8 De fet Cahun, a *Aveux non avenues*, parla de la persona estimada com a doble: "*Mais sitôt qu'ils ne seront plus qu'un, pour continuer la lutte et pouvoir se provoquer encore, il leur faudra tricher, s'inventer des compères. Hors du narcissisme intégral, le couple se dédouble. Nous sortons de notre superbe isolement, nous empruntons au monde. Mon amant ne sera plus le sujet de mon drame, il sera leur collaborateur. Pour le héros, pour l'héroïne et leur conjonction, il nous faudra descendre dans la rue et chercher des modèles. Nous séparer. Nous masquer. Faire chaque nuit peau neuve et nouveau paysage. Nos duels sont à ce prix*". CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.306.

9 Primer com a amigues i més endavant com a amants, el 1917 la seva relació experimentà un canvi arran del casament del pare de Lucie i la mare de Suzanne. En aquest moment passaren a ser amigues, amants i germanastres, fet que facilità les seves col·laboracions i protegí públicament la seva relació sentimental.

Precisament fou amb Suzanne amb qui Cahun s'instal·là a París, aventura que les portà a conèixer el grup surrealista. Així doncs el 1920, després de compartir apartament a la place du Commerce de Nantes, Lucie i Suzanne s'instal·laren a la rue de Grenelle de París. Allà entraren en contacte amb el clima cultural de la ciutat, i en conseqüència, amb el grup liderat per André Breton. En aquests ambients, els orígens familiars de Cahun els obriren moltes portes¹⁰. Entre els primers contactes que establiren trobem els cercles feministes parisencs, i en concret, les dones de la Rive Gauche¹¹. Entre elles hi havia Sylvia Beach (1887-1962) i Adrienne Monnier (1892-1955)¹², que pogué conèixer a *La Maison des Amis des Livres*, llibreria que Beach i Monnier regentaven. Aquest era un lloc de trobada d'alguns dels personatges més destacats de l'escena cultural del moment, com Valéry, Breton o Aragon, i a on es començaren a reunir els futurs integrants del grup surrealista. Lucie i Suzanne, a partir d'aquell moment, també en foren clientes assídues.

No obstant això, tot i que els encontres amb els integrants del grup surrealista foren habituals, l'aproximació de l'artista a aquest serà progressiva. Tal com ella mateixa explica a *Confidences au miroir* (1945-1946), la seva timidesa, i segurament la reticència del seu pare, impediren que la seva participació en el grup liderat per André Breton es produís abans:

*“Eussé-je résisté au désir de participer au mouvement surréaliste? Philippe Soupault, rencontre chez Adrienne Monnier, au début de l'année 1919, m'offrit de collaborer à Littérature... à paraître prochainement. Je m'excusais, alléguant mon incompetence. Ma timidité, montée en épingle aux Amis des livres, cela m'horripilait, me faisait rougir plus encore et donnait créance aux contre-sens sur ma véritable nature”*¹³.

Malgrat tot, aquest encontre semblava inevitable i amb els anys s'acabà materialitzant. De fet, en una carta dirigida a Jean Schuster (1929-1995) el 19 de febrer de 1953, Lucie afirma que al llarg de

10 Tal com consta a la fitxa d'inscripció a la llibreria *La Maison des Amis des Livres* (datada del 15 de desembre de 1918) Cahun era “la neta de Marcel Schwob”. Vegeu: MARIA, Charlotte: *Correspondances de Claude Cahun: la lettre et l'œuvre*. (Tesi doctoral). Université de Caen-Basse Normandie, 2013. Disponible a: <http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Charlotte-Maria-These-2016-partie1.pdf> p.68.

11 Angleses estatunidenques expatriades que anaven contra la rigidesa de les respectives societats amb l'única fita de cercar la llibertat. Vegeu: BENSTOCK, Shari: *Mujeres de la “rive gauche”*. Ed. Lumen. Barcelona, 1992.

12 Sobre Adrienne Monnier, Lucy escrigué una nota interessant a la revista de Nantes *La Gerbe*. Diu així: “*Je la vis en maintes circonstances, bonne pour ses amis, active et combative; complaisante aux étrangers, leur indiquer, ne pensant qu'à l'intérêt du client, à quelles maisons rivales s'adresser; dure aux méchants, aux imbéciles, refuser sa vitrine aux prétentieux sans talent, s'inquiétant peu de leurs noms ou de leurs gloires influentes honnête toujours. D'une honnêteté excessive, si bien qu'il me vint un doute qu'elle fût libraire*”. LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Op.cit. p.39.

13 CAHUN, Claude: “Confidences au miroir” (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.593.

la seva vida havia estat sempre essencialment surrealista¹⁴. Així es desprèn dels contactes que establí en aquests primers anys a París, entre els quals trobem personalitats molt pròximes a la ideologia del grup. Personatges destacats que sovint, per diferents motius, mantenien certa distància respecte Breton.

En són un exemple les seves col·laboracions a *Philosophies* (1924-1925)¹⁵, revista dirigida per Pierre Morhange (1901-1972) en la qual es treballaven algunes de les temàtiques que anys més tard tractarien els surrealistes. En aquesta, autors com Henri Lefebvre (1901-1991), Norbert Guterman (1900-1984), Georges Politzer (1903-1942) o Georges Friedmann (1902-1977), reflexionaven entorn l'art, la psicoanàlisi, el mite o la força revolucionària de la poesia. Tanmateix, malgrat desenvolupar idees molt pròximes al surrealisme, aquests sempre es mantingueren distants. Així ho afirma el mateix Henri Lefebvre:

*“Très délibérément, nous cherchons une théorie de l'image et de l'imagination qui répondît aux mêmes problèmes que le surréalisme, sans tomber dans le surréalisme”*¹⁶.

Amb el temps, però, Cahun i Suzanne s'aproximaren cada vegada més al grup surrealista dirigit per Breton, moviment que, tal com confessa a *Confidences au miroir* (1945-1946), l'atreia més que cap altre¹⁷. D'aquesta manera, a l'octubre de 1924, poc abans de la publicació del *Primer manifest del surrealisme*, assistiren a la inauguració del *Bureau Central de Recherches Surréalistes* a la rue de Grenelle, tal com relata a *Confidences au miroir* (1945-1946)¹⁸. També visitaren la nova galeria

14 *“Dans l'ensemble de ma vie, je suis ce que j'ai toujours été (mes plus anciens souvenirs d'enfance en témoignent): surréaliste. Essentiellement. Autant qu'on le peut sans se tuer ou tomber au pouvoir des aliénistes”*. Ho llegim a una carta enviada a Jean Schuster. Vegeu: MARIA, Charlotte: *Correspondances de Claude Cahun*. Op.cit. p.331.

15 Col·laboració que hem d'entendre a partir de la seva inscripció a la Universitat de la Sorbona el 1918, on estudià filosofia i lletres. Allà Cahun es trobà amb Georges Friedmann i Charles Henri Barbier, que participaven en el grup de joves intel·lectuals dirigit per Pierre Morhange, director de la revista *Philosophies*, que publicà sis números del març de 1924 al març de 1925. Es tracta d'una revista en què s'esdevé la unió entre la filosofia i la poesia.

16 LEFEBVRE, Henri: *La somme et le reste*. Paris: Béliabaste, 1973. p.53.

17 *“D'ailleurs en aucun domaine objectif je n'avais fait mes preuves, apporté des trouvailles que me parussent valables. Ce que j'avais refoulé à ce jour: le désir de participer aux expériences de ce groupe, qui m'avait attiré plus que tout autre, d'atteindre par l'entremise d'un effort collectif l'univers que je croyais porter en moi, cet éclatant passé joint à l'image de la mieux faite pur l'incarner à mes yeux, m'aliénant à l'instant où la présence d'esprit m'eût été le plus indispensable.. illusion de l'actuel ou virtuel avenir... une imprévisible confusion des sens m'égara, me fit couler à pic”*. CAHUN, Claude: “Confidences au miroir” (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.594.

18 *“Le premier Manifeste (illustré de Poisson soluble), les numéros de La Révolution surréaliste, Nadja. Trop tard. Je me tins quitte, une fois encore. Et ma seule démarche personnelle - en réponse à l'appel démocratique du Bureau central de recherches surréalistes, 15, rue de Grenelle, alors que j'habitais dans le quartier, avenue de Suffren - fut d'aller, deux ans plus tard, 16, rue Jacques Callot, serrer la main de Marcel Noll. Sans argent pour les tableaux exposés à la nouvelle galerie surréaliste, j'achetai la photo d'un Max Ernst: “la Vierge flagellatrice”*. CAHUN, Claude: “Confidences au miroir” (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.593.

surrealista instal·lada al número 16 de la rue Jacques Callot, on començà a establir amistat amb alguns dels integrants del grup:

*“Je me liai d’amitié avec des rêveurs solitaires, puis des exclus du groupe. Je rencontrai Henry Michaux en 1924. Autant qu’une créature aussi singulière peut se confier à l’amitié, nous nous entendîmes à demi-mot et pour de nombreuses années. En 1929, je rencontrai Robert Desnos. Il s’excluait alors du groupe surréaliste. Nous nous entendîmes assez bien, je crois... moins peut-être lorsqu’il me crut moins indépendante que lui-même”*¹⁹.

D’aquesta manera Claude Cahun entrà en contacte amb els surrealistes dissidents, personalitats com Robert Desnos, aquells somniadors solitaris pròxims als surrealistes que sovint, per desavinences amb Breton, actuaven al marge. A Henri Michaux (1899-1984), per exemple, el conegué a partir de Jacques Viot (1898-1973), un encontre que suposà una profunda amistat que mantingué pràcticament tota la seva vida. Lucie i Michaux també coincidiren en una col·laboració a *Le Disque Vert* (1922-1955) el 1925²⁰, moment en què Michaux pogué llegir la seva obra *Heroïnes* (1925) i quedà meravellat²¹.

També va ser a partir de Jacques Viot²² que Lucie contactà amb André Breton. El 1931 Lucette, després de la ruptura entre Breton i Aragon i la mort del seu pare el 1928, demanà a Jacques Viot que li presentés el líder dels surrealistes. Així es desprèn de la carta que posteriorment Breton envià a Lucie:

*“Mademoiselle, J’ai appris il y a plusieurs semaines [...] que vous aviez manifesté l’intention de me voir [...] je crois pouvoir me permettre de vous aviser de mon retour et de vous offrir de vous rencontrer au moment qui vous plaira. Si vous n’avez pas tout à fait renoncé à votre projet je serai heureux que vous me fixiez un rendez-vous”*²³.

19 Ibidem. p.593.

20 Claude Cahun només col·laborà una vegada a *Le Disque Vert*, en un número sobre el somni. En aquest també hi col·laboraren: Antonin Artaud, Albert Cohen, René Crevel, Max Jacob, Michel Leiris, Maurice Maeterlinck, Pierre Morhange o Henri Michaux, entre altres.

21 Així li féu saber Henri Michaux a Claude Cahun en una carta: *“Mademoiselle, J’ai lu chez mon ami Viot de vos pages qui sont extrêmement indépendants. Si vos rêves sont à l’avenant et que vous mettiez sur le papier, je serais glorieux de les publier. Croyez-moi par ailleurs attentif à tout ce que vous écrivez, et cordialement désireux de vous mieux connaître”*. EGGGER, Anne. Op.cit. p.54.

22 Tal com diu Cahun a *Confidences au miroir*: *“Je dois à Jacques Viot trois rencontres émouvantes. Il m’est difficile d’apprécier l’influence qu’elles ont exercé sur ma vie”*. CAHUN, Claude: *“Confidences au miroir”* (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.602.

23 Ho llegim en una carta del 12 d’abril de 1932. EGGGER, Anne. Op.cit. p.83.

La primera trobada tingué lloc el 15 d'abril de 1932 a la rue Notre-Dame-des-Champs. Tanmateix, per tal que Lucie i Suzanne s'impliquessin directament amb el grup, varen fer falta diferents reunions amb Breton. Segurament a això hi contribuí el fet que Lucie, en un primer moment, fos per la seva orientació sexual o per la seva estètica estrofolària, fou mirada amb reticència per alguns dels surrealistes. Tot i això, amb el temps, es convertiren en companyes de ruta i participaren de diferents discussions.

Començà així, després d'uns anys a la capital francesa, una amistat que durà fins als últims dies de la seva vida. Tal com s'adverteix en el film documental *Claude Cahun: Elle et Suzanne*²⁴, Cahun sentí sempre una passió intel·lectual molt forta cap a Breton, la qual anà acompanyada d'una passió més íntima mai expressada. Una fascinació, admiració i comprensió compartida, que perdurà al llarg de la seva vida.

La vinculació de Lucie i Suzanne amb els surrealistes, s'explica pel fet que compartien una manera d'entendre la vida i l'expressió artística. Ambdues, tal com els surrealistes, volien trencar amb tot allò instituït socialment, així com amb el poder burgès o el feixisme. Alhora, els surrealistes estaven interessats per aspectes com la psicologia i tot l'inherent a l'ésser humà, interès que Lucie i Suzanne compartien. Al mateix temps, tots veien en l'art un mitjà per posar fi a una situació social i política que no els agradava.



Fig.1. André Breton, Roland Penrose, David Gascoyne, dona desconeguda i Claude Cahun a Londres, 1936.

²⁴ *Claude Cahun: Elle et Suzanne*. Dirigida per Aube Breton-Elléouët, Oona Elléouët i Séverine Gauci. [Enregistrament de vídeo]. Op.cit.

Lucie, a partir del grup surrealista, començà a participar activament en la política. Els anys trenta es convertiren així en l'inici d'una nova etapa en la seva vida personal i artística, sense la qual no podem entendre el caràcter que adquiriren les seves produccions. A partir d'aquest moment les seves obres reflecteixen un clar malestar. Les autobiografies²⁵ i les fotografies realitzades en aquest període, estan clarament marcades pels diferents esdeveniments històrics. En elles veiem crítiques explícites al feixisme i al nazisme. Són obres en què, mitjançant el caràcter poètic que d'elles emana, es vol fer trontollar tot l'establert socialment.

És amb aquesta voluntat que Claude Cahun i Marcel Moore, en relació amb els surrealistes, participaren en debats sobre art i política, i s'adheriren a diferents associacions antifeixistes. La seva participació a l'*Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (A.E.A.R.), a *Contre-attaque* o a la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant* (F.I.A.R.I.), en són un exemple²⁶. Així doncs el 1932 Lucie, junt amb Suzanne, s'adherí a l'*Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (A.E.A.R.), formada sota els auspicis del Partit Comunista, en la qual també hi participà André Breton. Tal com explica a *Confidences au miroir* (1945-1946)²⁷, la seva adhesió a l'A.E.A.R., més que per una consciència política consolidada, era moguda pel sol principi de justícia. Confessa així que, en un primer moment, estava menys familiaritzada amb la dialèctica materialista que amb els misteris d'Eleusis. D'aquesta manera, malgrat que Cahun era llibertària i individualista, reticent a tota mena de compromís, veié en aquesta organització una possibilitat de combatre el nazisme i el feixisme que assetjaven Europa en aquell moment:

“J'avais toujours admis qu'en un monde nouveau il n'y eût plus de place pour les iconoclastes de mon espèce, et n'entrevoiant pas quel devenir pouvait m'attendre par-delà le renversement, le seul principe de justice me ralliait - passivement - à la cause du prolétariat. À moins de partager la vie en même temps que la lutte d'une classe qui n'était pas la mienne, mon rôle était d'incarner mes propres révoltes et d'accepter, au juste moment, mon destin quel qu'il fût. Mais la dictature du prolétariat n'était pas encore établie en France et je ne comprenais rien à l'hostilité des révolutionnaires contre

25 *Aveux non avendus* (1930), *Confidences au miroir* (1945-1946) o a *Le muet dans la mêlée* (1948).

26 Aquestes organitzacions i la seva acció política s'han explicat amb més deteniment a l'apartat 3.3 *El surrealisme i la política*.

27 En aquest text Cahun explica diferents detalls del seu primer contacte amb A.E.A.R. En alguns fragments diu que no era suficientment bolxevic ni partidista (*“Je n'étais pas assez bolchevique, et pas conséquent assez pleinement partisane dans l'opposition (de Trotsky à Staline) pour qu'une « raison majeure » justifîât à propos des Paris une infraction supplémentaire à ma règle de vie”*. CAHUN, Claude: *“Confidences au miroir”* (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.593.). En altres narra com en un principi fou cautelosa (*“J'entrai à l'A.E.A.R. Sur le terrain ingrat, le moins congénial à mon être, j'avancai prudente et téméraire. Après quoi, pour la rédaction du pamphlet, les noms propres s'imposaient. Que m'étaient-ils? Je n'eusse pas, fillette, éprouvé plus de gêne à dire: André Phénix! Consumons le soleil... ou dans la nuit flagrante appeler: Louis Pégase! Exprès pour le confondre”*. Ibidem. p.594.).

ceux qui désagrégeaient la société bourgeoise au profit des classes opprimées. À cet ostracisme ils joignaient une exigence intolérable. Il eût fallu, pour leur complaire, sacrifier à des idoles de là-bas, à des valeurs pour le moins équivoques, coïncidant étrangement avec celles qu'il s'agissait, ici, de renverser. Sur le terrain où le duel était engagé entre les poètes et les politiciens professionnels, j'étais, en vérité, j'étais précisément d'une incompétence risible. J'étais assurément moins initiée à la dialectique matérialiste qu'aux mystères d'Éleusis"²⁸.

Lucie i la seva companya Suzanne tingueren un paper molt actiu dins l'organització. Ho veiem principalment en la seva participació en la secció literària *Commission de poésie* al costat del col·lectiu trotskista Groupe Brunet, constituït per Jean Legrand (1910-1982), Néoclès Coutouzis i Pierre Caminande (1911-1998)²⁹. Cahun, alhora, participà en diferents accions i declaracions col·lectives de l'A.E.A.R., com ara el text *Protestez!* (1933) o la declaració *Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français!* (1933).

És en relació amb l'A.E.A.R. que Lucie el 1934, amb el suport d'André Breton, publicà *Les Paris sont ouverts*³⁰, un assaig breu en què reclama una poesia revolucionària que sigui fruit de l'expressió lliure de l'individu. Aquest text, molt revelador per André Breton, s'ha considerat un precedent d'escrits surrealistes posteriors com *Du temps que les surréalistes avaient raison* (1935), o també de l'escrit de Trotski *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938). El text, alhora, enfortí la relació entre Claude Cahun i els surrealistes. Fou a partir d'aquest moment que s'associà estretament a les activitats del moviment, malgrat que oficialment sempre en quedà al marge.

El 1935, després que els surrealistes abandonessin l'A.E.A.R., Lucie, junt amb Georges Bataille i André Breton, participà en la creació de *Contre-attaque*, grup que volia reunir diferents intel·lectuals revolucionaris després del trencament dels surrealistes amb el Partit Comunista. Cahun participà en els primers encontres del grup, que tingueren lloc al Café de la Régence, en presència de Roger Caillois, al taller de Marcel Jean³¹ i també a l'*atelier* que Lucie i Suzanne tenien al carrer Notre-Dame-des-Champs. Al llarg dels set mesos que *Contre-attaque* va ser actiu, Cahun participà en els nombrosos projectes que es dugueren a terme, com és el manifest inaugural i les cinc declaracions col·lectives que es realitzaren.

28 Ibidem. p.594.

29 LEPERLIER, François; OBERHUBER, Andrea [et al.]: *Claude Cahun et ses doubles*. Op.cit. p.108.

30 Vegeu p.447.

31 Ubicat a la rue Hégésippe Moreau a Montmartre.

Després de la dissolució de *Contre-attaque* el 24 de març de 1936, i de la instal·lació de Lucie i Suzanne a l'illa de Jersey el 1938, Lucie va restar molt atenta al moviment surrealista malgrat els conflictes personals que hi havia dins del grup. En aquest sentit, per exemple, el juliol de 1936 firmà l'escrit d'Henri Pastoreau i Léo Malet, *Il n'y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté*, denunciant l'alçament feixista a Espanya del 1936 i la política de no-intervenció de l'Estat francès. També compartí les idees expressades en el manifest *Pour un art révolutionnaire indépendant* escrit el juliol de 1938 per Breton i Trotski, on s'anunciava la creació de F.I.A.R.I., *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant*. Les idees d'aquest nou grup suposaven la continuïtat de la tasca de Cahun a l'A.E.A.R. i dels postulats anunciats a *Les Paris sont ouverts*. L'última declaració de F.I.A.R.I. *À bas les lettres de cachets! À bas la terreur grise!*, signada per Claude Cahun el juny de 1939, és la darrera manifestació col·lectiva dels surrealistes abans de la guerra i de la seva conseqüent dispersió.

De fet Lucie Schwob, tal com molts altres artistes, abandonà el país. Així el maig de 1938, junt amb Suzanne Malherbe, s'instal·là definitivament a l'illa de Jersey. Aquest desplaçament segurament es veié motivat per la seva decepció envers la situació política, pels problemes en el si del grup surrealista i per l'auge de l'antisemitisme i el feixisme arreu d'Europa. Sigui com sigui, instal·lades a *La Rocquaise*, una casa de l'abadia de Saint Brelade que anomenaren *La ferme sans nom*, continuaren la seva activitat. L'ocupació alemanya de l'illa el juliol de 1940, però, alterà la seva tranquil·litat i marcà un nou rumb en les seves vides. En aquest moment dedicaren tots els seus esforços a una lluita clandestina incansable, on la poesia es convertí en la seva arma de resistència³². Tot i això el juliol de 1944, la parella fou descoberta, arrestada i condemnada a mort. Varen romandre a presó fins al maig de 1945, moment en què tingué lloc l'alliberació de l'illa.

Un cop alliberades, Lucie i Suzanne volgueren retornar a una certa normalitat i restablir el contacte perdut amb els amics d'abans de la guerra. Amb aquest desig el 1953 Lucie tornà a París, on veié que de la ciutat en la qual havia passat tants anys sols en quedaven fantasmes³³. En aquesta estada, que es perllongà del 6 al 20 de juny, Lucie, al Cafè de la Mairie, pogué retrobar el seu amic Breton i altres artistes surrealistes³⁴. Un encontre difícil, tal com relata, que esdevingué l'últim. I és que

32 Vegeu p.456-458.

33 Lucie va percebre amb tristesa el canvi que havia experimentat la ciutat, la desaparició de molts espais i la mort d'alguns dels seus millors amics. N'és un exemple el buit que experimentà a París sense el seu gran amic Robert Desnos, mort el 8 de juny de 1945 al camp de concentració de Terezín (Txecoslovàquia).

34 En aquest moment es trobà amb Benjamin Peret, Meret Oppenheim, Max Ernst, Schuster, Dorothea Tanning, Aube Breton o amb l'artista txeca Marie Čermínová (Toyen).

després d'aquest viatge retornà trista i malalta a l'illa de Jersey on, molt debilitada per les dures experiències viscudes, morí el desembre del 1954. Abans, però, sent conscient d'un final imminent, envià una última fotografia³⁵ al seu gran amic Breton, en la qual es podia llegir: “*Je pense à vous pour la dernière fois*”³⁶.

7.2. La presència del maniquí en l'obra fotogràfica de Claude Cahun

La relació de Claude Cahun amb la figura del maniquí, tal com la mateixa artista, és singular. A diferència del que trobem en l'obra de Hans Bellmer, de Jindřich Štyrský o en la major part dels surrealistes (on el maniquí apareix com a objecte), a l'obra de Cahun el maniquí apareix principalment com a concepte, tal com veiem en aquelles imatges en què l'artista és presentada com un ens inanimat. D'aquesta manera, malgrat que també observem maniquins o ninots realitzats per l'artista, és interessant veure com ella mateixa es presenta com un ésser mancat de vida.

Les fotografies en les quals observem el maniquí, sigui com a concepte o com a objecte, les hem d'entendre en relació amb el conjunt de la seva producció. Claude Cahun concebé una obra profundament introvertida, al servei d'una actitud existencial. En les seves fotografies, més que centrar-se en tècniques i procediments fotogràfics, l'important és el contingut que es transmet. La temàtica principal de les seves obres és la reflexió sobre el subjecte i la crisi experimentada per aquest. Una introspecció personal que realitza a partir del propi cos o bé mitjançant diferents objectes, que es presenten traint la seva funció original.

Tot i que Cahun realitzà fotomuntatges i *tableaux photographiques*, del conjunt de la seva producció destaquen els autoretrats. Aquests es realitzaren majoritàriament entre 1920 i 1940, període de referència de la seva obra fotogràfica. Tanmateix, malgrat que la major part de fotografies es realitzaren els anys vint i trenta, aquesta fou una pràctica que dugué a terme al llarg de la seva vida. D'aquesta manera, als anys quaranta, quan ja estava instal·lada a l'illa de Jersey, Claude Cahun continuà amb la seva activitat com a fotògrafa. Siguin del moment que siguin, les seves fotografies es caracteritzen per un impacte visual i psicològic, sempre motivat per la reflexió entorn el subjecte.

35 Vegeu p.436. Fig.93.

36 *Claude Cahun: Elle et Suzanne*. Dirigida per Aube Breton-Elléouët, Oona Elléouët i Séverine Gauci. [Enregistrament de vídeo]. Op.cit.

De la primera etapa, en què s'hi inclouen les obres produïdes als anys vint, destaquen diferents autoretrats. Es tracta d'imatges poc naturals, molt escenificades, en les quals a partir de la seva figura es qüestionen temes com la identitat o els rols socials de gènere. Els autoretrats d'aquest moment mostren imatges contextualitzades en llocs tancats, escenes obscures en què hi té molta importància el contrast entre llums i ombres. En aquest fons obscur Cahun, mitjançant la disfressa, la mascarada o fins i tot modificant aspectes del seu cos³⁷, perd el seu caràcter humà i és presentada com un ésser mancat de vida. És en aquestes fotografies, doncs, que el maniquí en lloc d'aparèixer com a objecte es presenta com a concepte. Un tipus de presentació del cos humà i de l'artista que ens remet directament a la seva participació en la companyia teatral de Pierre Albert-Birot, en la qual els actors jugaven el paper d'autòmats o d'éssers inanimats³⁸.

La presència del maniquí com a objecte en la fotografia de Claude Cahun l'observem principalment a partir dels anys trenta, concretament entorn l'any 1936, moment en què l'artista ja havia entrat en contacte amb el grup surrealista. Els canvis esdevinguts en la seva vida es manifesten també en les seves obres. En aquest sentit, en elles, lluny de l'obscuritat que caracteritzava els retrats precedents, surt a l'exterior i es fon amb el paisatge, atorgant a la imatge un realisme inaudit fins al moment. Les fotografies adquireixen així un caràcter quotidià, fins al punt que ens poden arribar a semblar captures instantànies i innocents.

No obstant això, la més gran naturalitat de les imatges d'aquest període es veu afectada per la incorporació de diferents objectes inquietants en el si de l'escena, els quals permeten crear una atmosfera de misteri. En aquestes imatges, en què el viu i l'inert conviuen en harmonia, la realitat i el món de l'objecte se'ns presenten fusionats. La incorporació d'aquest tipus d'elements l'hem de relacionar amb el creixent interès de Cahun pel món de l'objecte. Una fascinació que observem en les diferents composicions amb objectes que començà a realitzar, les quals li permeteren reflexionar sobre les seves possibilitats.

37 Vegeu p.414-415.

38 Vegeu p.402-411.

7.2.1. El maniquí com a objecte

7.2.1.1. La importància de l'objecte en l'obra de Claude Cahun

Tal com llegim en el catàleg *El objeto surrealista*, realitzat per l'exposició sobre aquesta temàtica que tingué lloc a l'IVAM de València el 1997 i 1998, Claude Cahun era una exploradora d'objectes. Aquests, en la seva obra, apareixen principalment en el període que més vinculada estigué amb el grup surrealista (1933-1937). Així ho veiem en diferents fotografies en què els objectes són els protagonistes, en les quals apareixen de manera individualitzada, acompanyant figures humanes o bé mitjançant composicions realitzades per la mateixa artista, anomenades *tableaux photographiques*. Es tracta de composicions efímeres en què els objectes, ubicats en entorns naturals, fabricats o domèstics, conformen una posada en escena teatral i una composició plàstica quasi pictòrica.



Fig. 2. Claude Cahun: *Entre nous*, 1926.

Tot i que la major part de *tableaux photographiques* es realitzaren als anys trenta, els primers exemples els observem al final de la dècada dels vint. Així ho veiem a *Entre nous* (1926), obra en què a la sorra d'una platja de l'illa de Jersey apareixen dues màscares que semblen representar Cahun i Moore. Aquestes s'acompanyen d'objectes diversos i aparentment desvinculats com són plomes, algues, petxines, cigars i una mena de fal·lus inquietant que s'ubica entre ambdues màscares. Malgrat l'estranyesa de la composició, tots els elements s'integren creant un efecte de naturalitat.

Els objectes utilitzats per Claude Cahun reiteren així el significat que aquests tenen pels surrealistes. D'aquesta manera, siguin creats per l'artista o escollits a consciència, són objectes quotidians allunyats del seu entorn habitual i alliberats de la seva funcionalitat, els quals lliuren el seu propi secret. Es tracta d'objectes poètics que evidencien la voluntat de precipitar a l'infinit el joc de metamorfosis. Tal com adverteix François Leperlier, les composicions amb objectes realitzades per Cahun "*participe d'un vaste questionnement sur l'identité de la perception, les interférences de la réalité sensible et de la représentation mentale pure, sur les modèles intérieurs et leurs méditations concrètes, hallucinatoires*"³⁹. Els diferents objectes alhora, associats més enllà de tota premissa lògica, ens recorden la frase del Comte de Lautréamont: "*beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*".

La fascinació pel món de l'objecte que veiem en Claude Cahun es fa palesa en la seva participació a l'*Exposition surréaliste d'objets*, que tingué lloc del 22 al 31 de maig a la Galerie Charles Ratton de París⁴⁰. En aquesta Cahun hi participà amb dues produccions, *Un air de famille* i *Souris valseuses*, composicions conformades per objectes irracionals que se'ns presenten sense cap mena d'utilitat, traint la seva funció original i adquirint noves modalitats poètiques. Aquestes permeten un retorn a l'originari, retrobar belles facultats perdudes i anar més enllà de la societat europea capitalista. A *Un air de famille* Cahun, mitjançant diferents objectes, entre els quals destaca un llit de nina fet amb fusta tornejada, desencadena una sèrie d'associacions entorn el tema de la infància i la família. Es tracta d'objectes aparentment innocents, en què hi ha un missatge profund que s'ha de desxifrar. La composició es complementa amb un cartell on llegim "*l'enfance au sexe d'ange! dANGER - manger - m Ange z - mence - je mens - mange - ge manje...*", conceptes que hem de relacionar amb el trastorn alimentari que Cahun patí durant l'adolescència.

Similar és el que veiem a *Souris valseuses*, una sèrie conformada per tres obres, entre les quals destaquen *Portrait d'André Gidé d'après Benjamin Péret* i *Qui ne craint pas le grand méchant loup remet la barque sur sa quille et vogue à la dérive*. En aquesta última, sobre una base de vidre, al centre d'un mirall, observem un crani de pantera ple d'elements variats: petxines, una esfera d'un rellotge, una església petita feta de guix, un dimoniet, diferents figurins, papallones o fulles. Damunt d'aquest assemblatge destaca un cap de gos amb els ulls desorbitats, de la boca del qual surt un pal llarg. Aquests objectes, aïllats del seu entorn original i alliberats de la funció per la qual foren creats, creen un microcosmos que ens ubica en un món més proper a la infància o el somni. En conjunt és una composició que ens permet

39 LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Op.cit. p.211.

40 Vegeu p.230-233. Aquesta fou l'única exposició en què Cahun participà junt amb el grup surrealista francès.

anar més enllà del món real, tal com també observem a *Portrait d'André Gidé d'après Benjamin Péret* (1936), ninot o ésser artificial conformat per diferents objectes i elements estranys.



Fig.3. Claude Cahun: *Un air de famille*, 1936.

Fig.4. Claude Cahun: *Portrait d'André Gidé d'après Benjamin Péret*, 1936.

Fig.5. Claude Cahun: *Qui ne craint pas le grand méchant loup remet la barque sur sa quille et vogue à la dérive*, 1936.

Fou amb motiu d'aquesta exposició que Cahun escrigué l'article *Prenez garde aux objets domestiques*, publicat en el número especial de *Cahiers d'Art* dedicat a l'objecte titulat *Pour l'objet*. En el títol d'aquesta prosa curta i irònica, dedicada a la reflexió entorn l'objecte, ja advertim la idea principal del text, és a dir, el poder que poden arribar a tenir els objectes domèstics. La importància de l'objecte s'evoca a través de la història d'un nen nascut mut i cec, abandonat per la societat i sotmès a la institució religiosa. Tal com s'explica, per familiaritzar-lo amb la mort, aquest era sotmès a pràctiques execrables com ara tocar cadàvers o dormir al llit amb la seva germana moribunda. Cahun, a partir d'aquesta història desconcertant, proposa exposar objectes irracionals i tocar-los a la foscor, ja que és així com expressen millor allò que hi ha en ells:

“Je n'en finirais pas de vous parler de ces objets qui vous parleront mieux eux-mêmes, qui nous parleraient mieux encore si nous pouvions y toucher et dans l'obscurité. Par contraste avec les facultés prodigieusement libérées-libérantes des explorateurs et constructeurs d'objets, ici visibles,

*me vient la pensée des opprimés, le regret des belles facultés dévoyées et perdues. Je songe à une enfant dont j'ai lu, comme vous peut-être, l'histoire publiée, interrogeant ces tristes vestiges*⁴¹.

La idea principal de l'article és que els objectes extrets del seu ús i del context pel qual foren creats, suposen la possibilitat d'atemptar contra tota regla. Segons Cahun, amb un to poètic i irracional, els objectes s'han de rebel·lar contra la societat capitalista, on el rol entre les persones i la seva relació amb els objectes ha canviat i està totalment pautada. Reclama, doncs, uns objectes alliberats del servilisme de la utilitat. En aquest sentit vol que es descobreixin, maniobrin i construeixin objectes irracionals per apreciar el valor particular o general d'aquells que tenim davant dels nostres ulls:

*“J'insiste sur une vérité première: il faut découvrir, manier, apprivoiser, fabriquer soi-même des objets irrationnels pour apprécier la valeur particulière ou générale de ceux que nous avons sous les yeux. C'est pourquoi, à certains égards, les travailleurs manuels seraient mieux placés que les intellectuels pour en saisir le sens, si tout dans la société capitaliste, y compris la propagande communiste, ne les en détournait. C'est pourquoi vous commencez à tripoter dans vos poches, et peut-être à les vider sur la table*⁴².

Entre els objectes que més agradaren a Cahun, trobem aquelles andròmines barates com les que es podien adquirir al Marché aux puces. Aquests, de fet, són el mateix tipus d'objectes que reclama Breton a *Crise de l'objet* (1936), els quals precipiten el nostre desig. Així ho llegim en un altre fragment de l'article de Cahun, en què l'artista menciona diferents objectes irracionals. Desestabilitza així, a través de la desublimació, l'objecte d'art com a objecte utilitari:

*“Depuis les clés en celluloid rose, les marteaux verts dont l'enfant ne fera ses hochets que s'il y trouve, par-delà tous les faux prétextes instructifs, des satisfactions affectives de la même qualité qu'y trouvèrent, à leur insu ou non, celles qui les ont imaginés et choisis (...) il ne nous reste après l'affreuse fête où la raison n'a su nous découvrir que l'asservissement de l'homme par l'homme, par la matière, par les systèmes (...) à saisir et ne plus lâcher la matière avec le sentiment de notre libération*⁴³.

A l'article, la reflexió sobre l'objecte acaba conduint a una reflexió sobre el subjecte. Així doncs, Cahun acaba considerant l'ésser humà com un animal irracional al costat del qual els altres animals

41 CAHUN, Claude: “Prenez garde aux objets domestiques” (1936). A: *Écrits*. Op.cit. p.540.

42 Ibidem. p. 540.

43 Ibidem. p. 539.

semblen ben raonables. Parla de l'individu com un ésser conformat d'òrgans florits de monstruositats, al qual li agrada exhibir objectes trobats o inventats, marcats per la irracionalitat:

“À l'homme seul appartient un tel bouleversement de la matière que ses organes eux-mêmes ont fleuri en monstruosités et en maladies si nombreuses: à l'homme civilisé, seul, le pouvoir féroce, le luxe effréné de soigner, c'est-à-dire de conserver et de cultiver une telle variété dans l'ornementation vaine, d'exhiber ces lèpres, ces tumeurs- terrifiants objets trouvés ou inventés, irrationnels bourgonnements de chair”⁴⁴.

El gust pels objectes curiosos, excèntrics i fascinants que s'evidencia en l'escrit, també s'advertia a l'*atelier* que Lucie i Suzanne compartien a la rue Notre-Dame-des-Champs⁴⁵, a Montparnasse, un espai en què es creava un microcosmos equiparable al d'una cambra de meravelles. En aquest ambient teatral, moblat entre l'excentricitat i el bon gust, destacava un gran maniquí vermell. Així ho explica Gaston Ferdière (1907-1990) que, juntament amb Jacques Chavy, es mostrà impressionat per la seva presència. D'aquesta manera sabem que objectes captivadors com maniquins, convivia amb diferents elements inquietants i habitacions poc comunes. N'és un exemple una estança coberta amb paper blau i estrelles, recomanada per Cahun als individus marcats per l'insomni; així com dos gats superbs i agressius que, segons alguns visitants, compartien l'espai amb una jove pantera⁴⁶.

7.2.1.2. Maniquins, nines i petits éssers artificials. Les poupées de Claude Cahun

Els maniquins o ninots realitzats per Claude Cahun, tal com passava amb els de la *Rue surréaliste*, no ens han arribat. Les fotografies, doncs, són els únics documents visuals que testimonien la seva existència. L'objecte com una representació del seu homòleg viu l'observem en diferents *tableaux photographiques*, en els quals el maniquí és el protagonista. Aquests se'ns presenten sempre com éssers ambivalents, que es mouen entre dos pols, oscil·lant entre el racional i el món dels somnis, la cosificació i la meravella.

44 Ibidem. p.539.

45 70 bis rue Notre-Dame-des-Champs, Montparnasse.

46 Anne Egger a l'obra *Claude Cahun, l'antimuse* parla de diferents objectes que es podien trobar en el taller: “... sculptures primitives et cubistes, des objets chinés aux Puces, des bibelots choisis dans le magasin de céramiques et de verreries tenu par leur amie Lilette Ricther; elles achèteront dans les années 1930 deux œuvres de Max Ernst, un dessin de Miró, un tableau de Frédéric Delanglade; de nouveaux objets en verre - passion qu'elle partage avec Desnos- et même un «mannequin rouge» entreposé sur la loggia. La chambre à coucher est tapissée d'un papier bleu nuit constellé d'étoiles. Elles emménagent avec leur chat d'alors, Kid, surnommé parfois Kikou”. EGGER, Anne. Op.cit. p.89.



Fig.6. Claude Cahun:

Le père, 1932.

Fig.7. Claude Cahun:

Autoretrat amb *Le père*, 1932.

Així ho veiem a *Le père* (1932), un titella fet amb materials no convencionals que reproduïx la forma humana. Es tracta d'una figura hermafrodita feta amb trossos de fusta i ossos de sípia que, tal com passava a *Entre nous* (1926), s'estén en forma de creu a la sorra d'una platja. La indefinició sexual del titella s'adverteix en la presència de genitals masculins (representats amb el pal que surt del melic) i alhora femenins (com veiem en l'artifici excavat a la sorra). La mateixa figura apareix de nou en una fotografia de 1932, en la qual observem Cahun aguantant unes algues amb les mans com si fos una faldilla.

El mateix motiu, la figura del maniquí, és el protagonista d'una de les sèries que Cahun realitzà a partir de l'assemblatge de diferents objectes. En aquesta, titulada *Li Théâtre* (1936), apareix un maniquí de fusta articulada ubicat dins d'una cúpula de vidre acompanyat de diferents elements que varien en cada imatge atorgant-li nous significats. Entre les diferents fotografies que conformen la sèrie, trobem un maniquí amb una gran clau i un martell, un maniquí llegint, un maniquí subjectant una balança i una espasa o un maniquí tocat amb plomes.



Fig.8. Claude Cahun: *Sense títol*, 1936.

Els diferents objectes que acompanyen els maniquins no volen transmetre un significat concret, la idea és conduir l'espectador a la reflexió. Així observem objectes tan misteriosos com és una estructura conformada per diferents cubs a partir dels quals es crea la paraula història, així com una planta, una clau o una closca de tortuga. Aquesta última, que ens pot fer pensar amb un escut, està envoltada d'elements tan inquietants com són dos caps de porcellana. Davant la intriga que generen les diferents associacions, qui les observa només pot reflexionar.

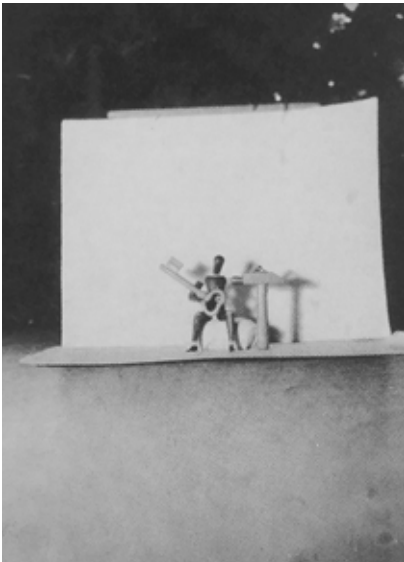


Fig.9. Claude Cahun: *Sense títol*, 1936.

Fig.10. Claude Cahun: *Sense títol*, 1939.

Fig.11. Claude Cahun: *Li Théâtre. Objets sur globe de verre*, 1936.

Fig.12. Claude Cahun: *Li Théâtre. Objets sur globe de verre*, 1936.

Fig.13. Claude Cahun: *Li Théâtre. Objets sur globe de verre*, 1936.

Fig.14. Claude Cahun: *Li Théâtre. Objets sur globe de verre*, 1936.

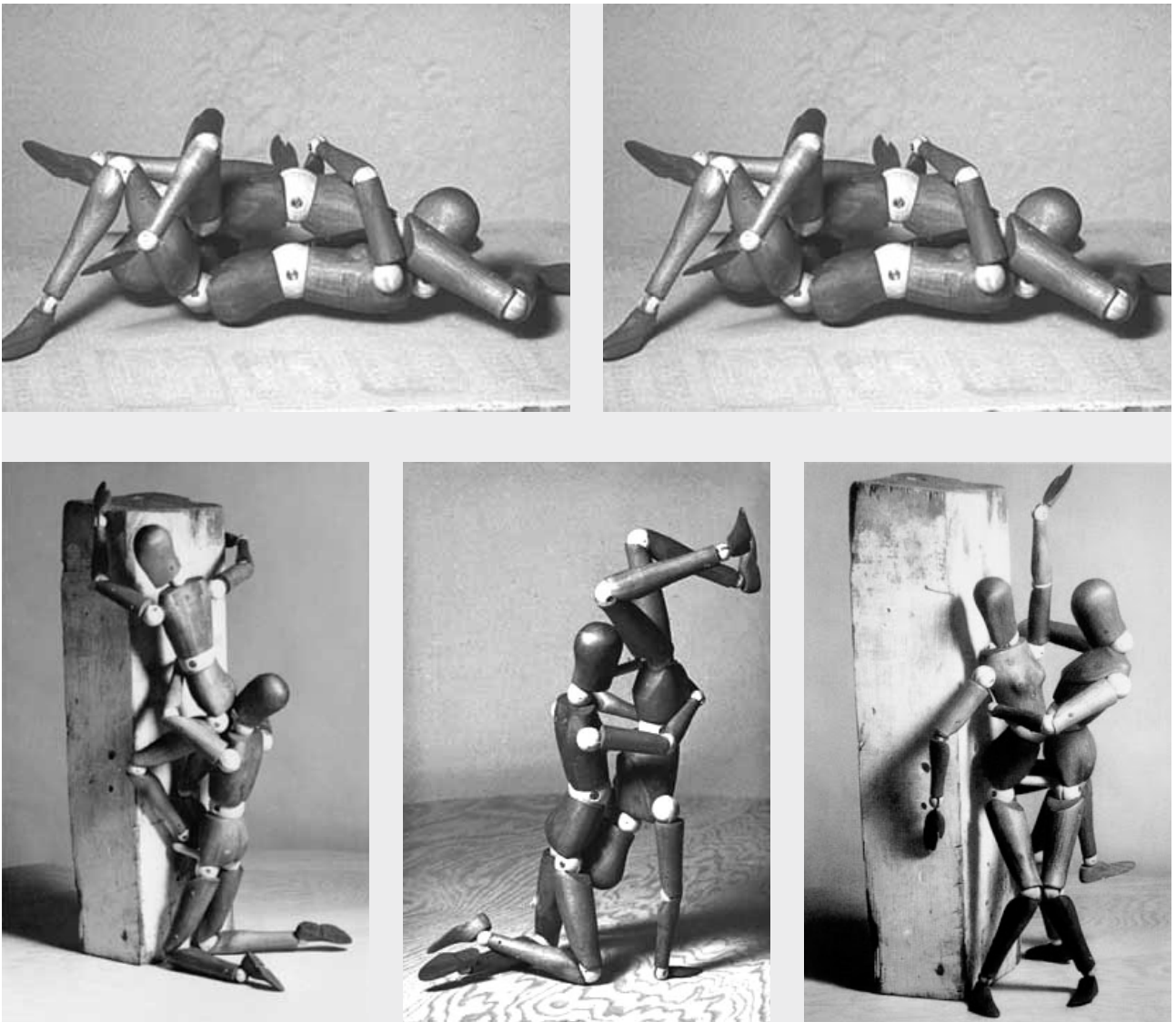


Fig.15-19. Man Ray: *Mr. and Mrs. Woodman*, 1927.

Alhora, el fet de posar un maniquí en una urna junt amb diferents objectes, fa que el conjunt se'ns presenti com una mena de reliquiari modern. Aquest recurs el podem relacionar amb una pràctica habitual entre la burgesia de l'època, el fet que en els apartaments burgesos hi havia gabinets de vidre on el propietari guardava aquells objectes amb els quals mantenia una relació més especial. Aquest, al mateix temps que el situava més amunt de l'escala social, era pensat per ser contemplat tal com si fos un altar. Així doncs, en aquest cas, el *tableau photographique* també es pot entendre com una crítica o una burla a la burgesia.

Els maniquins que protagonitzen la sèrie *Li Théâtre*, alhora, ens remetent a Man Ray, artista que Cahun coneixia. Concretament, observem un clar paral·lelisme entre els maniquins de fusta articulats de Cahun i els que apareixen a la sèrie *Mr. i Mrs. Woodman* de Man Ray, realitzada entre 1926 i

1927. En aquestes fotografies, tal com a la sèrie de Cahun, observem figures de fusta articulades, una masculina i l'altra femenina, presentades a partir de diferents posicions sexuals. L'acció eròtica, però, perd tota aura, ja que allò mecànic s'acaba imposant al caràcter humà.

Els mateixos maniquins també apareixen a *Les Grandes Vacances* (1936), els quals escalen un porta-ampolles que ha perdut la seva funció original, o a *Vierge non apprivoisée* (1964), on el protagonista, de nou un maniquí articulat, apareix encadenat i ubicat dins d'una caixa de fusta. Tal com afirma Josep Casals a *Constelación de pasaje: Imagen, experiencia, locura*, en aquestes imatges coexisteix allò pobre d'un mecanisme articulat i allò *unheimlich* d'un erotisme que apunta a l'extrem contrari. L'objectual reté la mirada, però ahora mostra un aspecte fluctuant i meravellós que colpeix l'individu:

“En esta unión basculante se plasma una idea de maravilla según la ha presentado Breton, lo maravilloso ubicado en el tiempo (moderno) y más allá de toda realidad no contradictoria. Es un entronque de lo metropolitano con lo mágico-desiderativo. Un pululante mundo en el que la mirada detiene el objeto en que se focaliza y lo recorta del flujo; pero la reificación se invierte en encantamiento. Igualmente, lo erótico aparece con formas alusivas a la separación, y la perspectiva atenta a lo precario incluye lo ficcional para no ceder a la miseria del mundo”⁴⁷.



Fig. 20. Man Ray: *Les Grandes Vacances*, 1936-1947.

Fig.21. Man Ray: *Vierge non apprivoisée*, 1964.

La presència de la figura humana a partir del seu homòleg artificial també l'advertim en una altra sèrie de Cahun, titulada *La Poupée* (1936), en la qual apareix un ninot que representa un diminut oficial fabricat amb paper del diari comunista *L'Humanité*. Es tracta de *poupées* d'uns seixanta o

47 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.229.

setanta centímetres, retratades des d'angles diversos i amb diferents atributs. En les diferents versions, *Poupée I*, *Poupée II* o *Poupée III*, advertim figures realitzades a partir de fragments del diari escollits a consciència, que es corresponen amb titulars o fragments de notícies de gran actualitat.

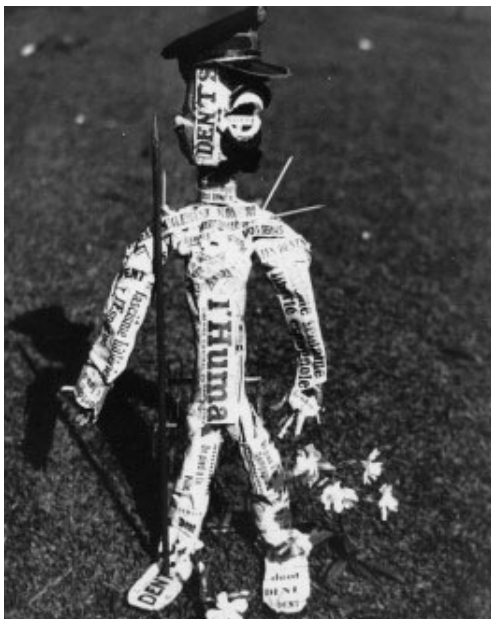


Fig.22. Claude Cahun: *Poupée I*, 1936.

A *Poupée I*, la més cèlebre de la sèrie, apareix el ninot a primer pla, de cos sencer, amb un barret militar (quepis) sobre el cap i armat amb un pal. A les espatlles i als peus, observem diferents objectes clavats com si fossin llances. En el braç esquerre de la figura llegim les frases “sixième semaine” i “liberté espagnole”, cites que podem entendre com una denúncia a la Guerra Civil espanyola. De la mateixa manera, en

el braç dret, veiem una clara denúncia al “fascisme hitlérien”. Alhora, entre ambdues extremitats trobem la inscripció “[RA]SSEMBLEMENT MONSTRE [...] OS SEINS” i “TES DENTS”, frase que es complementa amb “*organe central du parti communiste*” escrita al tronc. Junt amb les frases ja mencionades, a la resta del cos llegim mots isolats com “bout du monde”, “demain”, “convoi funebre”, “seins” o “dents”, els últims dels quals confereixen un caràcter corpori al ninot. En general són frases i conceptes que evidencien un context social i polític agitat. De totes elles és interessant destacar el mot “misère”, que ressona dins d’una grotesca dentadura de plàstic. Aquest concepte, entre l’absurd i l’amenaça, se’ns presenta com un crit desesperat i impotent. Una impotència que se subratlla amb l’absència de fal·lus, manca que confereix a la figura un caràcter ambivalent.

La mateixa figura, tot i que des d’una altra posició, és la que apareix a *Poupée II*. En aquesta ocasió s’acompanya d’un mirall, ubicat al costat del seu rostre, i d’un objecte estrany que es troba encadenat a la seva mà dreta. L’oficial fet amb paper de diari també és el protagonista de *Poupée III*, tot i que en aquest cas el quepis ha estat substituït per un ram de flors.

Pels mots que apareixen en el cos de les *poupées*, i pel seu simbolisme, podem comprendre la sèrie com una crítica al feixisme i l’estalinisme, en expansió en aquell moment. En aquesta línia, la paraula “*misère*”, que ressona dins de la dentadura que conforma la boca, es pot entendre com una metàfora del conjunt de la humanitat, la qual estava sent assassinada pel feixisme. De fet, aquesta lectura crítica

és la que observem en diferents fragments dels seus escrits, en els quals reflexiona sobre l'absurditat de la guerra i les seves conseqüències.

Alhora, pel fet d'utilitzar les pàgines d'un diari comunista, podem entendre les nines de Claude Cahun com una crítica a la política del Partit Comunista la qual havia esdevingut cada vegada més monolítica. En aquest sentit, Lucie reclama un distanciament de tot fanatisme, que cada persona desenvolupi el seu sentit crític més enllà de tota ideologia. D'aquesta manera, la sèrie de les *poupées*, s'ha d'entendre com un treball precursor de les accions dutes a terme per Cahun i Moore el 1940 davant l'ocupació nazi de l'illa de Jersey. Una activitat clandestina que tenia com a objectiu despertar la consciència dels soldats alemanys⁴⁸.

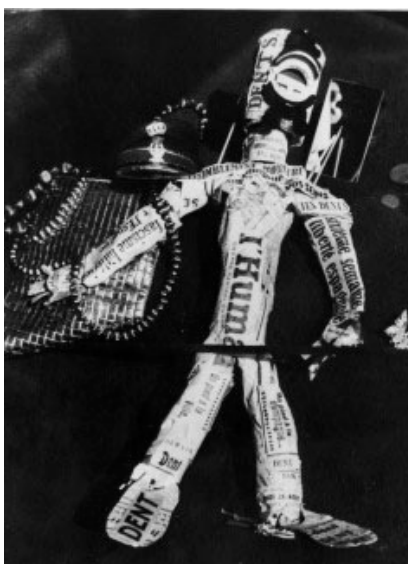


Fig.23. Claude Cahun: *Poupée II*, 1936.

Fig.24. Claude Cahun: *Poupée III*, 1936.

La protesta antipropagandística que veiem en aquesta sèrie, també era present en artistes com John Heartfield, com veiem en la seva obra *Arcàngel prussià* (*Preußischer Erzengel*, 1920)⁴⁹, un maniquí d'un soldat alemany amb cap de porc que fou exposat a la *Erste Internationale Dada-Messe* (Fira Internacional Dada) el 1920. Els oficials fets amb paper de diari de Cahun també ens fan pensar en una imatge de Heartfield que es publicà en el sisè número de AIZ el 1930, en la qual veiem una persona amb el cap embolicat amb papers de diari. La fotografia s'acompanya d'una interessant reflexió: “qualsevol que llegeixi els diaris burgesos es torna cec i sord”. Heartfield reclama així que s'aboleixi tota vena sufocant que no permet veure-hi bé ni ser crític⁵⁰. Hem de pensar que Cahun

48 Vegeu p.456-458.

49 Vegeu p.210. Fig.38.

50 La inscripció, en alemany, diu: “*Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen!*”.

coneixia el treball de Heartfield el qual pogué observar, per exemple, a les manifestacions Dada de París que tingueren lloc el 1920, a les quals assistí, tal com llegim en un article que Cahun escrigué el febrer de 1921 en el número vint-i-nou de la revista *La Gerbe* (1918-1921). Alhora, Cahun pogué observar el treball de Heartfield exposat a la mostra de fotomuntatges organitzada per A.E.A.R., que tingué lloc entre l'abril i el maig de 1935 a La Maison de la Culture.



Fig.25. Claude Cahun: *Prends un petit bâton pointu*, 1936.

Fig.26. John Heartfield: *Portada del sisè número de la revista AIZ*, 1930.

Junt amb *Li Théâtre* i *La Poupée*, un altre treball de Cahun en què apareix la figura de la nina o ninot és *Le Cœur de Pic* (1936), un bell àlbum per infants on trobem trenta-dos poemes de Lise Deharme (1898-1980) acompanyats de les fotografies de Claude Cahun. A l'obra, introduïda per una prosa breu de Paul Éluard, s'instaura un joc que transforma el sentit i la utilitat dels objectes. Pàgina a pàgina, en el diàleg entre el text i la imatge, observem diferents metamorfosis que provoquen encontres inesperats que transgredeixen les relacions entre les coses. Així doncs, entre Cahun i Deharme, es revela una comunitat de pensament a través de la interacció del fet poètic i d'allò visual. S'esdevé així un règim de contigüitats i confidències que obliguen el lector a desfer-se dels seus hàbits i experimentar un nou mode de coneixement.

Mentre que els poemes de Deharme són un pretext per desenvolupar les reflexions i experiments sobre l'objecte com a vector d'una veritable emancipació social, els objectes de Cahun creen un microcosmos molt especial. Tal com veiem en les imatges, objectes domèstics conviuen amb elements extrets del món natural i animal. Es tracta d'una iconografia molt pròpia de l'artista, entre la qual veiem figurins i joguines escollides a l'atzar, objectes de ceràmica, flors, vegetals, branques, ossos o plomes. Aquests, tal com es troben associats, desperten noves sensacions i desvelen continguts inèdits en l'espectador. En conjunt, doncs, observem una estètica similar a les obres exposades a la Galerie

Charles Ratton de París el 1936. De fet, alguns dels objectes ja foren utilitzats en aquesta mostra, aspecte que evidencia el caràcter efímer d'aquestes composicions.



Fig.27. Claude Cahun: *Le Cœur de Pic*. Portada, 1936.

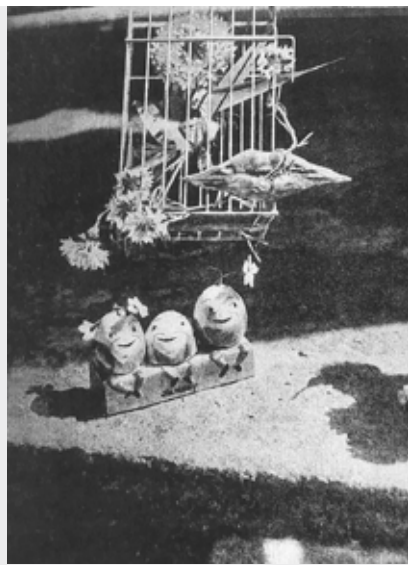


Fig.28. Claude Cahun: *Le Cœur de Pic*. Planxa III, 1936.

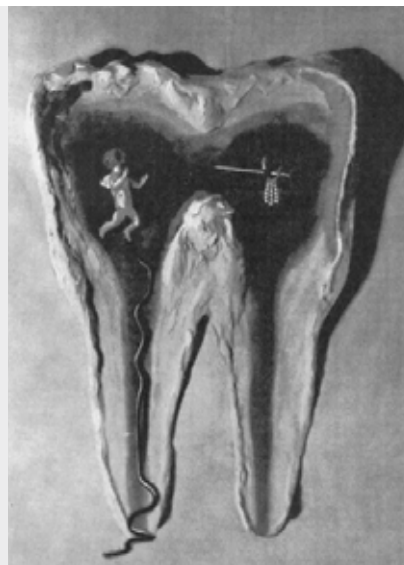


Fig.29. Claude Cahun: *Le Cœur de Pic*. Planxa XIX, 1936.

Entre les diferents imatges en què observem la figura del ninot trobem la fotografia de la portada, on el protagonista, Pic, identificat amb unes lletres, apareix suportant una carta com si fos un estendard. La mateixa estètica l'observem a la planxa número tres, en la qual, a primer pla, apareixen dos objectes (una mandíbula i un objecte barat), que segurament adquirí en una botiga de records. Acompanyen l'escena diferents ninots Humpty Dumpty ornamentats amb flors, la mirada dels quals es dirigeix a una gàbia en què destaca una corona de flors amb fulles disposades en diagonal. A l'exterior, completant la imatge, veiem uns llavis de cartó. Les figuretes, entre altres, també són protagonistes de la planxa número dinou, en la qual, en un objecte que se'ns presenta com un enorme mular, hi ha dues petites figures cara a cara. L'una, blanca, és un àngel alat; mentre que l'altra, de color negre, apareix armada amb unes petites espines.

Le Cœur de Pic, al mateix temps que se'ns presenta com un teatre esotèric per infants, pot ser vist com un mirall de les pors de l'artista. Les diferents imatges que conformen l'obra estan impregnades d'un espai-temps indeterminat el qual, junt amb els objectes utilitzats, ens transporta al món de la infància. El gust per les nines i figuretes, de fet, s'ha de veure com una voluntat de retornar a aquest món. Per Cahun la infància, tal com pels diferents autors surrealistes, era vista com una etapa marcada per l'absència de límits, un període dominat pel joc, les troballes, la sorpresa i la meravella. L'infant era

concebut com una pàgina en blanc, una tabula rasa sobre la qual es podia escriure. Així doncs, el món de la infància és un món que se'ns presenta com un espai d'indefinió regit pel poder metamòrfic del joc i per la transformació. És per aquest motiu que Cahun vol retornar a la *naïveté* de la infància, moment en què la imaginació actua sense esforç i a on regna la irracionalitat i la bellesa sublim. Tal com llegim en un fragment d'*Aveux non avenues*:

*“A part l’inhumain, le monstre, l’impossible, que rêve un enfant raisonnable? L’ordinaire. La vie la plus ordinaire a ses aventures, ses records, ses merveilles”*⁵¹.

En aquest sentit el gust per la infància, en tant que suposa una alliberació en tots els sentits, és un aspecte primordial del surrealisme. Tal com digué Breton en el *Manifeste du surréalisme* (1924), l'esperit surrealista reviu amb emoció la major part de la seva infància. La infantesa, segurament, és allò que més s'aproxima a la “vida real”. El surrealisme, segons Breton, permet retornar a aquest món perdut i oblidat:

*“L’esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] C’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la «vraie vie»; l’enfance au-delà de laquelle l’homme ne dispose, en plus de son laissez-passer, que de quelques billets de faveur; l’enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent”*⁵².

Segurament fou per aquest motiu que Paul Éluard es mostrà fascinat per les imatges que Cahun realitzà per *Le Cœur de Pic*, sobre les quals digué: *“ce sont de pures merveilles qui flattent ce qu’il y a encore de très enfantin en nous”*⁵³. Pels surrealistes, alhora, l'*infans* tingué valor pel fet de presentar-se com a alteritat. D'aquesta manera, els hem d'entendre en relació amb Lacan, el qual concebé l'*infans* com aquella fase precedent a l'adveniment del subjecte conformat a través del llenguatge. Vinculà, així, l'*infans* a l'alteritat i a l'inconscient.

D'aquesta manera, és en relació amb el món de la infància, que hem d'entendre la presència de nines en les seves fotografies. Aquestes no sols apareixen en els treballs ja mencionats, també les observem

51 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.287.

52 BRETON, André: “Manifeste du surréalisme” (1924). A: *Œuvres complètes*. Vol.I. Op.cit. p.340.

53 Així ho expressà Paul Éluard en una carta dirigida a Claude Cahun que li envià el 15 d'agost de 1936. Vegeu: *Claude Cahun: Elle et Suzanne*. Dirigida per Aube Breton-Elléouët, Oona Elléouët i Séverine Gauci. [Enregistrament de vídeo]. Op.cit.

en obres com *Ni le Hutin, mon souterrain. Ni d'Artagnan mon cheval blanc* (1936), en la qual es presenten sobre un cavall de vidre, a *Poupées sur une fleur* (1936) o *Poupée et végétation* (1936), on entremig de diferent vegetació, s'entreveuen de nou unes nines. Uns *tableaux photographiques* que ens recorden a alguna de les composicions realitzades per Hans Bellmer, en les quals, tot i que des d'un enfocament completament diferent⁵⁴, també apareixen fragments de nines.

La importància de les nines com un reflex del món de la infància, alhora, també s'evidencia en els seus escrits. N'és un exemple un fragment del text *Héroïnes* (1925) en què parla de Sophie, una nina darrera la qual hi ha una història d'infantesa que en cap cas és banal. Cahun explica que un dia una nena abandonà la seva nina al sol, la qual es va desfer per la intensa escalfor. La petita, en veure la seva nina convertida en una massa informe i sense ulls, plorà desconsoladament. Tot i això la seva mare la restaurà fins a recuperar la seva fisonomia original. Malgrat tot, la nina continuà patint les ocurrències de la nena, fins que aquesta, cansada del seu aspecte, procedí al seu enterrament. En aquest sentit el relat no sols esdevé interessant en tant que ens mostra el gust de l'artista pel món de la infància, sinó també pel fet de mostrar-nos la nina des del seu rostre més humanitzat. Així, tal com diu Cahun en un fragment, el fet de matar la nina és una manera de demostrar que aquesta ha viscut:

*“Au sortir de la caisse, dès qu'on la mit au jour, elle fut vivante - oui, fragile, facile et délicieuse à casser. Faire mourir un objet, la détruire, c'est prouver qu'il a bien réellement vécu. Sophie ne s'en fit point faute”*⁵⁵.



Fig.30. Claude Cahun:
Poupées sur une fleur,
1936.

Fig.31. Claude Cahun: *Ni le Hutin, mon souterrain, Ni d'Artagnan mon cheval blanc*, 1936.

54 Com s'ha vist a l'apartat dedicat a Hans Bellmer, les creacions de Bellmer s'han d'entendre com la materialització del desig sexual i de les pulsions més íntimes de l'artista, un aspecte que en cap cas trobem en l'obra de Claude Cahun.

55 CAHUN, Claude: “Héroïnes” (1925). A: *Écrits*. Op.cit. p.153.



Fig.32. Claude Cahun:

Poupée et végétation, 1936.

Fig.33. Hans Bellmer:

Composició, 1934.

7.2.1.3. El maniquí com un motiu discursiu. Diàlegs entre l'humà i l'inhumà. Alteritat, desdoblament, narcisisme i cosificació

En algunes fotografies la figura del maniquí és emprada per Cahun amb la voluntat d'establir un diàleg entre l'ésser artificial i el subjecte. En aquestes ocasions se'ns presenten maniquins de mida humana, ornamentats amb alguns atributs, que volen reproduir aquesta figura. N'és un exemple la fotografia *Femme au balcon* (1930), en què, malgrat el títol, no apareix una dona, sinó una escultura en un balcó.



Fig.34. Claude Cahun: *Femme au balcon*, 1930.

En aquest sentit observem com la relació entre el títol i la imatge evidencia un aspecte que també es vol subratllar mitjançant allò representat: la idea que els límits que separen el cos femení esculpit i la figura humana són molt confusos. El mateix veiem en una altra imatge de 1939, en què observem un maniquí ubicat en un balcó. En aquesta fotografia, de nou, el fet d'ubicar un maniquí d'aparador en una estança domèstica com si es tractés d'una escena quotidiana, l'hem d'entendre en relació amb la voluntat dels surrealistes d'extreure els objectes de l'entorn pel qual foren creats. Ambdues imatges es poden relacionar amb un fragment de l'article "Statues, meubles et généraux" publicat el 1927 a *Bulletin de l'Effort moderne*, que Jean Clair reproduceix a *Malinconia: Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. En aquest es parla de l'acció de treure les estàtues del seu context original i la impressió que això causa. Una reflexió que podem aplicar a la figura del maniquí:

*"Desde hace mucho tiempo nos hemos acostumbrado a ver estatuas en los museos [...]. Para dar con aspectos más nuevos y misteriosos, debemos recurrir a nuevas combinaciones. Por ejemplo, una estatua en una habitación, sola o en compañía de personas varias, podría despertar en nosotros una emoción nueva, sobre todo si se tiene la precaución de hacer que los pies, en lugar de estar apoyados en un zócalo, reposen directamente sobre el suelo. Piénsese también en la impresión que produciría una estatua sentada en un sillón verdadero o apoyada en una ventana de verdad"*⁵⁶.



Fig.35. Claude Cahun: *Sense títol*, 1939.

Fig.36. Claude Cahun: *Lucie amb un maniquí a St.Brelade*, 1939.

56 "Statues, meubles et généraux. A: *Bulletin de l'Effort Moderne*, Núm.38. Paris, Octubre, 1927. Extret de: CLAIR, Jean: *Malinconia: Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Traducció de Lydia Vásquez Jiménez. Madrid:

El maniquí que protagonitza aquesta imatge, podria molt ben ser aquell maniquí vermell davant del qual Gaston Ferdière i Jacques Chavy se sentiren impressionats després de visitar l'*atelier* de Cahun a la rue Notre-Dame-des-Champs de París. Aquest també apareix en una altra fotografia, concebuda amb uns mateixos termes, en què el maniquí s'ubica en un balcó acompanyat de Lucie. Pel rostre de la figura, advertim com aquest és el mateix que a l'anterior fotografia. Així, malgrat que se'ns presenta mitjançant una altra vestimenta, al cap continua portant un ram de flors que a la distància sembla una perruca rinxolada. Pel diàleg que s'estableix entre el subjecte i l'objecte, el que seria una escena quotidiana, se'ns presenta com una imatge inquietant. Per la ubicació, la vestimenta, el pentinat o el maquillatge de la cara, ambdues figures semblen conformar la imatge desdoblada d'una mateixa persona

En aquest cas, doncs, la dissolució dels límits que separen el viu de l'inert és més que evident. Mentre que a l'anterior fotografia se substituïa el subjecte per l'objecte, en aquesta s'estableixen unes relacions i contingències que generen una intensa reflexió sobre l'ésser humà. Pel diàleg establert, la imatge ens recorda un autoretrat pictòric de Giorgio de Chirico de 1924, en el qual el rostre de l'artista es contraposa a una representació escultòrica d'aquest. Tal com passa en la fotografia de Cahun, advertim un diàleg entre l'artista i el seu doble petrificat. Una imatge que podem entendre en relació amb el mite de Medusa⁵⁷.

El diàleg entre l'ésser viu i el seu homòleg petrificat, és un motiu recurrent en les fotografies de Claude Cahun. Així també l'observem en un autoretrat de 1945, en el qual se'ns presenta dempeus, amb els ulls tancats, al costat d'una fornícula central on resideix un bust femení. Similar és el que advertim en unes fotografies realitzades l'hivern de 1939-1940, en què l'artista apareix retratada junt amb una nina ubicada al fons, amb la qual, de nou, s'estableix el mateix diàleg. En totes aquestes imatges Cahun ens convida a reflexionar i ens condueix a qüestionar si la figura observada correspon a un ésser viu o inert. Una contraposició entre el real i l'artificial que produeix una pertorbadora indefinició⁵⁸.

Alhora, pel diàleg establert entre el subjecte i la seva representació, Cahun medita sobre l'alteritat i el desdoblament de l'individu. En explorar el món íntim, topa amb una alteritat que la fa reinventar. Aquesta idea l'hem d'entendre en relació amb els escrits de la mateixa artista, en els quals observem com Cahun considerava que ella era a si mateixa altre, que l'alteritat vertiginosa constituïa la millor

Visor, 1999. p.57.

57 Vegeu p.328-330.

58 Vegeu p.333-338.

definició del jo. El fet de ser altre, era el seu rol preferit (“*Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré*”)⁵⁹. Així la concepció del jo en Cahun es podria resoldre com: “*je suis double et unique et cette ambivalence fait ma complétude*”⁶⁰. En aquest sentit, en considerar el jo com a altre, Cahun mostra una clara influència d’Arthur Rimbaud, segons el qual el jo és un altre. A aquesta idea Cahun afegí que el jo, a més, és sempre múltiple: “*Je est un autre, un multiple toujours*”⁶¹.



Fig.37. Claude Cahun: *Sense títol*, c.1945.

La idea del jo com a altre, no és sols un aspecte característic del pensament de Claude Cahun, aquesta és la concepció del subjecte que trobem en els surrealistes. Així ho veiem en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) en el qual, a l’entrada sobre el jo, s’utilitza una descripció de Rimbaud: “*Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute (Rimbaud)*”⁶².

Alhora, de la mateixa manera que el jo és a si mateix altre, Cahun pensa que l’autoconsciència procedeix de l’ideal d’un mateix projectat sobre tot objecte, sobre l’altre, aspecte a partir del qual podem comprendre les fotografies ja mencionades. Cahun considera que és en l’experiència projectiva que es construeix i desconstrueix l’esdevenir del subjecte. Tal com en la fotografia *Femme au balcon* o en l’autoretrat de Cahun i el maniquí al balcó, en l’art de Cahun sempre advertim un espai obert

59 CAHUN, Claude: “Aveux non avendus” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.250.

60 LEPERLIER, François: *Claude Cahun: L’écart et la métamorphose*. Op.cit. p.73.

61 “*Je est un autre –un multiple toujours– quoi qu’il arrive... au moins jusqu’à la mort*”. CAHUN, Claude: “Confidences au miroir”(1945-1946) A: *Écrits*. Op.cit. p. 594.

62 BRETON, André: “Dictionnaire abrégé du surréalisme” (1938). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.818.

entre el jo i l'altre que es converteix en un indret de creació i interpretació de la idea d'identitat. Així doncs, mitjançant la creació d'un tercer espai (un pont entre la realitat i la fantasia, l'interior i l'exterior, el subjecte i l'objecte), Cahun reflexiona sobre la necessitat de l'altre per arribar a ser conscients del nostre jo.



Fig. 38 i 39. Claude Cahun: *Sense títol*, hivern 1939-1940.

La importància de l'altre per a la construcció del jo és un dels aspectes entorn dels quals reflexiona en els seus escrits. Entre altres, així ho veiem a *Aveux non avenues*, on es pregunta com es pot accedir a la imatge del jo, com es pot esdevenir allò que un és quan aquest reconeixement ha de passar per l'altre. Així ho observem en un diàleg entre el jo i el tu, mostra de la necessitat de l'altre per a la construcció del subjecte:

“MOI -*L'une: quelle vie! ce n'est pas la mienne.*

-L'autre: L'intonation est juste. Un peu plus de conviction et je viendrais à ton secours.

Œ -*En vain j'essaye de remettre mon corps à sa place (mon corps avec ses dépendances), de me voir à la troisième personne. Le je est en moi comme l'e pris dans l'o”*⁶³.

De nou, en aquest punt, el pensament de Cahun es troba en sintonia amb el dels surrealistes. Així ho veiem en l'entrada “Toi” del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, en la qual, a partir d'una cita de Feuerbach, es diu que allà on no hi ha el tu tampoc és possible trobar el jo, i que la distinció entre el jo i el tu, fonament de tota personalitat i de tota consciència, no es realitza més que d'una manera viva en la diferenciació sexual entre l'home i la dona:

63 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.430.

“Là où il n’y a pas de toi, il n’y a pas de moi, et la distinction entre le moi et le toi, ce fondement de toute personnalité et de toute conscience, n’est réalisée d’une manière vivante que dans la différence de l’homme et de la femme. Le toi entre la femme et l’homme a un tout autre son que le toi monotone entre amis (Feuerbach)”⁶⁴.

En aquesta mateixa línia, Claude Cahun es troba molt pròxima a l’obra de Pierre Albert-Birot (1876-1967), poeta, dramaturg i director de teatre amb qui té molts aspectes en comú. Entre aquests trobem la seva concepció del subjecte, segons la qual, l’altre forma part del jo. El conjunt de l’obra de Pierre Albert-Birot, en aquest sentit, es pot entendre com un diàleg amb l’*Autre-Moi*. Albert-Birot considera que l’altre és sempre jo, que el subjecte té dues parts, una visible i l’altra invisible, l’última de les quals és la que permet la realització de les coses més magnífiques:

“Mais quoi l’autre? Ce n’est pas un autre, c’est toujours moi, je suis en deux parties, voilà tout, une qu’on voit et l’autre qu’on ne voit pas, mais qu’est-ce que ça fait, elle n’en est pas moins là, et je pense qu’avec cette partie invisible de moi je vais faire des choses encore plus magnifiques qu’avec mes gros bras et mes rudes mains. Et tout cela est naturel”⁶⁵.

La importància de l’altre pel jo en Albert-Birot també s’evidencia a *Poèmes à l’autre moi*, un conjunt de trenta-quatre poemes publicats el 1927, que constitueixen una autobiografia poètica. En aquests veiem una de les principals premisses de la seva obra, l’orquestració del doble. Albert-Birot, tal com advertim en els seus poemes, no vol trobar la unitat, sinó la integritat de les diferents facetes del jo. Els poemes il·lustren així el procés de figuració del jo en imatges. El primer poema, per exemple, explica la multiplicitat d’identitats a través del jo. Per aquest motiu parla en plural i diu: “mes moi” o “tous mes moi”.

Els *Poèmes à l’autre moi*, alhora, evidencien el desdoblament de l’autor, el qual fa néixer en ell un altre jo que aspira a abraçar la totalitat. En ells observem el jo quotidià relacionat amb la mort i un jo poètic exaltat que aspira a la infinitud. A l’obra, un descobreix així una incertesa metafísica i diferents dilemes sobre la condició humana. En aquest sentit, en una obra que podem entendre com una veritable arqueologia del jo, en explorar l’altre en el subjecte, reflexiona sobre el concepte d’identitat. Posa així un mirall entre un jo i l’altre, recurs que apareix al llarg dels diferents relats:

64 BRETON, André: “Dictionnaire abrégé du surréalisme” (1938). A: *Œuvres complètes*. Vol.II. Op.cit. p.848.

65 ALBERT-BIROT, Pierre: *Les Mémoires d’Adam et les pages d’Ève*. Paris: Éditions de l’Allé, 1986. p.154. Extret de: KELLY, Debra: “Création et infinitude. Pierre Albert-Birot entre peinture et poésie dans les *Poèmes à l’autre moi*” (2017) A: *Revue Europe*. Paris: Europe Revue Littéraire. Núm.1056, 2017. ISSN: 0014-2751. p.58-59.

*“Mais cet autre moi est-ce bien encore moi. Lui qui pourtant n’est pas un autre et qui est là quand je suis seul. Et qui dis-je quand je dis moi. Quand je mets ma main sur mon front est-ce ton front que je touche. Toi qui as mes yeux et mes lèvres et que pourtant on ne voit pas quand on me regarde”*⁶⁶.

De fet, tal com Albert-Birot, i com hem vist en el capítol dedicat a la crisi de la subjectivitat clàssica, diferents autors com Jacques Lacan (1901-1981), Theodor Adorno (1903-1969), Jean-Paul Sartre (1905-1980) o Emmanuel Lévinas (1906-1995), entre altres, advertiren la necessitat de l’alteritat per a la construcció de la identitat⁶⁷. Lacan, per exemple, veia un jo en procés, creat en la seva relació amb l’altre, vincle que era vist com una estructura essencial de la construcció humana. Així doncs, en els seus escrits, adverteix que és molt difícil definir el jo com una funció autònoma. D’aquesta manera, considera que la intersubjectivitat és la dimensió essencial del subjecte, en la qual el llenguatge juga un rol fonamental. Lacan concep així un subjecte que viu en el món del símbol, una alteritat vinculada amb l’ordre simbòlic i el llenguatge. Segons Lacan el jo, que és una funció imaginària, es constitueix en relació amb l’altre:

*“El yo es referencial al otro. El yo se constituye en relación al otro. Le es correlativo. El nivel en que es vivido el otro sitúa el nivel exacto en el que, literalmente, el yo existe para el sujeto”*⁶⁸.

El subjecte de Lacan s’ha d’entendre així en relació amb l’inconscient. És en l’altre que, segons Lacan, el subjecte es constitueix com un significat dins de la cadena simbòlica. El subjecte es reconeix en l’inconscient, en les relacions que estableix amb l’imaginari i amb el real. Lacan, doncs, intenta anar més enllà de l’estructura i adverteix un subjecte que en origen ja es troba escindit i marcat per la manca de quelcom que ha perdut. Aquest subjecte descentrat, que busca l’essència de l’objecte en l’altre, sols s’identifica a partir del significat. Així doncs, segons Lacan, el jo és produït a partir de la imatge de l’altre, d’allò que anomena l’estadi del mirall. Com veurem a continuació, l’experiència d’un jo fragmentat és superada per la cristallització d’una imatge unificant. El jo, davant de l’experiència especular, es consolida.

De fet, diferents autors com Lacan, influenciats per Sigmund Freud, observaran una nova subjectivitat en què l’alteritat i la intersubjectivitat és fonamental per la seva construcció. Freud, en molts casos,

66 ALBERT-BIROT, Pierre: “Poèmes à l’autre moi” (1927). A: *Revue Europe*. Paris: Europe Revue Littéraire. Núm.1056, Op.cit. p.152.

67 Vegeu capítol 1. *La crisi de la subjectivitat clàssica*.

68 LACAN, Jacques: “El yo y el otro”. A: LACAN, Jacques: *Los escritos técnicos de Freud: 1953-1954*. Traducció de Rithee Cevasco i Vicente Mira Pascual. Barcelona: Paidós, 1981. p.85.

serà el punt de partida per la descentralització del subjecte i la seva conseqüent articulació a partir de formes no autoritàries de subjectivitat. En aquest sentit, diferents autors advertiran un subjecte conformat per la dualitat i ubicat en la frontera entre pols oposats. Theodor Adorno, per exemple, fa una crítica a una visió racionalista de la subjectivitat. En ell trobem una visió dialèctica del subjecte, el qual es troba travessat per instàncies del jo, és a dir, elements no reductibles a allò racional. Així ho veiem en la crítica al subjecte que realitza a *Dialèctica de la Il·lustració* (*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1964) on intenta comprendre l'origen del jo en la tensió entre les pulsions subjectives libidinals i les coaccions imposades socialment a l'individu. El subjecte se'ns presenta així lluny de la individualitat, com el resultat d'una tensió amb l'entorn. Adorno considera que el subjecte racional gaudeix d'una autonomia fictícia i és una construcció creada com un mitjà per l'autoconservació de l'individu. Enfront d'aquest, concep un jo dinàmic que es mou o es configura en la relació entre el jo i el no jo, un subjecte en conflicte que es conforma en la tensió entre allò psíquic i allò social, allò que li és propi i allò que l'envolta. El subjecte i els processos de subjectivació, doncs, no són fruit d'instàncies purament racionals, sinó que sorgeixen en el llindar de la racionalitat. Així s'observa a partir de la psicoanàlisi o de la idea d'inconscient, que mostren dimensions del subjecte que no li pertanyen.

La idea que la construcció de la subjectivitat sempre passa per la intersubjectivitat també l'observem a *L'èsser i el no-res* (*L'être et le néant*, 1943) de Sartre, el qual considera que el jo no és un ésser complet, sinó que sempre es descobreix en contacte amb l'altre. Sartre, que concep l'èsser humà com un ésser per l'altre, creu que és a partir d'una relació dialèctica i problemàtica que el jo es descobreix com a subjecte i redueix l'altre a objecte. Així doncs, és a partir de la mirada de l'altre, que el jo es reconeix com un ésser, malgrat que per l'altre és un objecte. La relació de cada subjecte amb l'altre, doncs, és asimètrica i complexa, aspecte que ens remet a la dialèctica hegeliana de l'amo i l'esclau. En aquest sentit, Sartre considera que la relació intersubjectiva apareix sempre com una lluita, ja que des de l'horitzó d'una mirada sempre objectivant només podem experimentar el nostre ésser des de la possessió.

La importància de l'altre per la construcció de la identitat també la trobem en autors com Emmanuel Lévinas, el qual observa com no és possible pensar el subjecte des del seu interior, sinó en relació amb allò que l'envolta. Lévinas és un autor que ens mostra com el jo i la identitat entren en crisi, en favor d'una alteritat que el condiciona constantment. El jo, per l'autor, es construeix i destrueix a partir de l'altre, el qual és imprescindible. D'aquesta manera Lévinas critica fortament els conceptes egoistes dins de la filosofia del subjecte en la tradició filosòfica occidental, basada en la supremacia

del Jo i en el desconeixement de l'altre. Així ho veiem en la filosofia de Descartes, que esdevindria el màxim exponent en situar la interioritat en el subjecte, en separar el món entre el jo i el no jo. Lévinas, doncs, trencant amb aquesta tradició filosòfica, considera que vivim en un món on tot ens ve de l'altre. A *Totalitat i infinit* (Totalité et infini, 1971) diu que no és el jo, sinó l'altre qui pot dir sí. Així doncs, podem dir que Lévinas, sent conscient de la importància de l'altre per la construcció del jo, concep una nova identitat que procedeix de l'alteritat. En ell el jo i la identitat entren en crisi, la qual no suposa la fi de l'humanisme, sinó un nou humanisme en què l'altre té un paper fonamental.

En aquest punt Lévinas està influenciat per autors com Heidegger, el qual, a la seva obra *L'èsser i el temps* (Sein und Zeit, 1927) considera que el món és un Dasein (ser-aquí) en el qual hi ha un Mitsein (ser allí) que és l'altre, que és fonamental pel jo. Així doncs, Heidegger, reconeix la importància de l'altre, en tant que el Dasein depèn de la seva relació amb aquest. Tanmateix, a diferència de Lévinas, les seves conclusions no porten a un pensament de l'altre, sinó que mantén el Dasein en un lloc privilegiat.

D'aquesta manera, tant en Cahun com en aquests autors, al mateix temps que s'afirma l'alteritat com un mitjà per a la construcció projectiva del jo, en considerar la importància de l'alteritat o del jo com a altre, s'està afirmant la mort del subjecte substancial. Així doncs el jo, en mostrar-se escindit en un doble, evidencia la disjunció i la incoherència que embolcalla tot ésser humà.

L'altre o l'alteritat, de la mateixa manera que és important en els autors ja mencionats, es converteix en un dels fils conductors de l'obra de Claude Cahun. En aquest sentit, a *Aveux non avenues*, evidencia la necessitat dels contraris per l'existència. D'aquesta manera, en parlar de la creació, mostra com no és possible la llum sense la foscor:

*“Obscurantisme. Dieu dit: Que la lumière soit! Et la lumière fut. Mais on négligea d'ajouter qu'elle ne pouvait paraître sans l'intervention de l'ombre. Lui seul a signé, mais l'Autre était indispensable. Nous connaissons ce genre de collaboration”*⁶⁹.

Una necessitat de l'alteritat que, de nou, també és una premissa que trobem en l'obra de diferents artistes surrealistes. Així ho veiem, per exemple, a *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, on trobem un fragment en què s'expressa aquesta mateixa idea:

69 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.330.

“La luz no se comprende sino merced a la sombra; y la verdad presupone el error. Son estos comentarios entremezclados los que colman nuestra vida, dotándola de encanto y ebriedad. Nosotros no existimos sino en función de este conflicto, en la zona en la que colisionan el blanco y el negro. Y qué me importan a mí el blanco y el negro? Ambos pertenecen al ámbito de la muerte”⁷⁰.



Fig.40. Claude Cahun:

Autoretrat, 1929.

Fig.41. Claude Cahun: *Henri*

Michaux, c.1925.

D'aquesta manera, per la importància que té l'altre i l'alteritat en l'obra de Claude Cahun, és totalment plausible considerar el maniquí com a altre, com una imatge desdoblada de la seva efigie. Així doncs, els maniquins que apareixen en l'obra de Claude Cahun en diàleg amb la figura de la mateixa artista, es poden comprendre com un alter ego d'aquesta. Com una representació de l'home com a “*tout autre*”, del jo com a màscara.

No obstant això, en l'obra de Claude Cahun el desdoblament no sols es representa a partir de la figura del maniquí. Aquesta realitat també apareix en alguns autoretrats de l'artista, en què és la mateixa forma humana la que se'ns presenta duplicada. Així ho veiem, per exemple, en un autoretrat de 1929 en què apareix Cahun vestida com una nina, amb un vestit llarg, perruca i un maquillatge accentuat en els ulls. En aquest cas, de la imatge de l'artista que apareix a primer terme, en surt una altra, solució que ens mostra el cos desdoblant.

Una altra imatge en què veiem quelcom similar és *Que me veux-tu?* (1928), on Cahun, desdoblada en dos rostres, li demana al seu doble: “què vols de mi?”. En aquest cas, de nou, l'artista ens mostra

70 ARAGON, Louis. Op.cit. p.12.

la inexistència de la unitat en el subjecte, el qual se'ns presenta conformat per una multiplicitat. Evidencia així com no hi ha veritats universals ni substàncies, sols preguntes i desigs. Segons Cahun, de la mateixa manera que dues germanes siameses estan obligades a viure en un mateix cos, el subjecte ha de compartir escenari amb els diferents jo que el conformen. Així doncs, en tant que l'home està compost de tots els seus dobles, desfer-se de l'altre suposa erradicar una part d'ell mateix. Potser és per aquest motiu que, quan retrata els seus amics, també els representa desdoblats, com veiem en un retrat d'Henri Michaux de 1925.

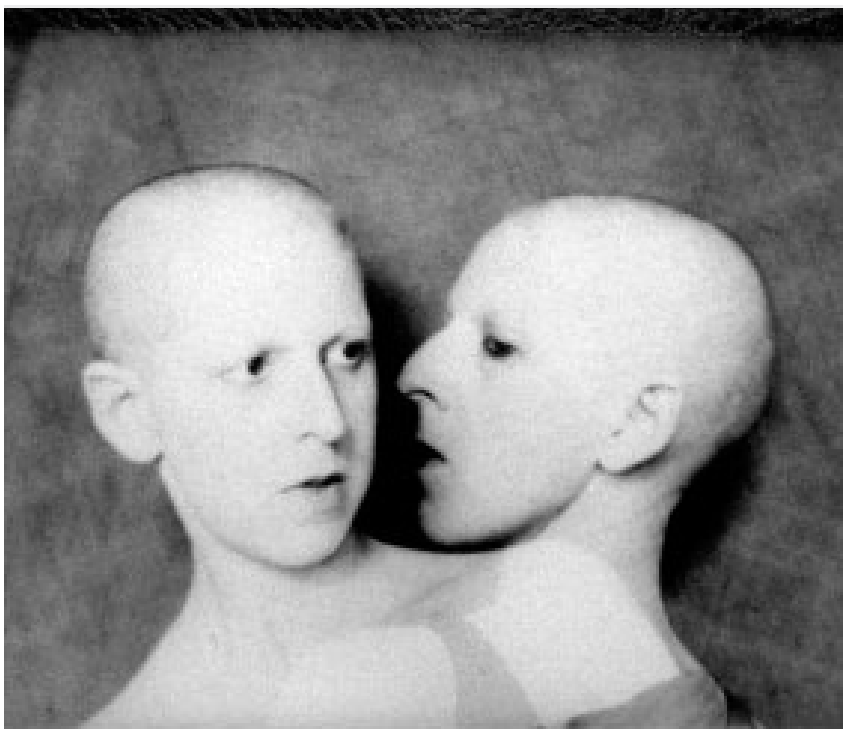


Fig.42. Claude Cahun: *Que me veux-tu?*, 1928.



Fig.43 i 44. Claude Cahun: *Sense títol*, c.1928.

Aquesta realitat també és la que observem en la important presència que té l'ombra en la seva obra, la qual no deixa de presentar-se com un doble del subjecte. Així ho veiem, per exemple, en un autoretrat dels anys vint en el qual, com una intrusa, apareix l'ombra a la part inferior dreta. Aquesta, si ens hi fixem, no pot ser l'ombra de Claude Cahun, sinó la de la fotògrafa, que sempre és Suzanne Malherbe, el seu *autre moi*. En aquest sentit la idea del doble la trobem per duplicat: l'ombra és vista com un desdoblament del subjecte (Suzanne), la qual al mateix temps és el doble de Claude Cahun.

La idea de l'ombra com a doble de l'individu és estudiada per autors com Victor Stoichiță a *Breve historia de la sombra*⁷¹, en què es considera que l'ombra és una percepció jo com a altre. També ho observem en el mateix Sigmund Freud el qual, a partir d'Otto Rank, parla de l'ombra com la forma més antiga a partir de la qual el subjecte ha imaginat la seva ànima. En aquesta línia, Rosalind Krauss a *Explosante-fixe: Photographie & Surréalisme*⁷², parla de com el doble, és a dir, la primera projecció narcisista del jo, prengué diferents aspectes, entre els quals trobem l'ombra o el reflex en el mirall.

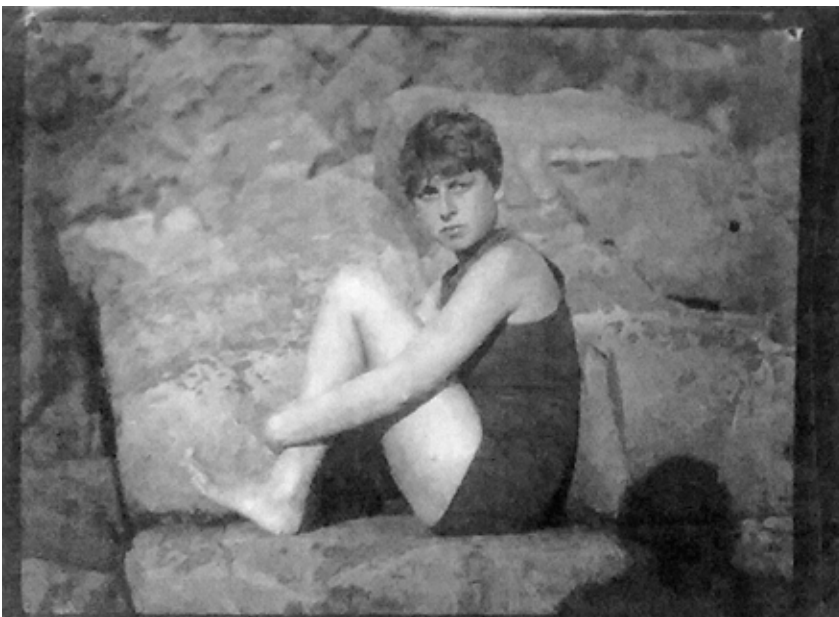


Fig.45. Claude Cahun:
Autoretrat, c.1920.

De fet, no podem parlar del maniquí com a doble o altre sense tenir en compte la teoria de l'estadi del mirall de Jacques Lacan. Els autoretrats de Claude Cahun, en aquest sentit, els hem d'entendre a partir d'una doble reflexivitat. Aquests són com un mirall de l'artista. En ells no només veiem un jo que es veu, sinó un jo que es va veure. El fet de veure's en la impressió fotogràfica, és com mirar-se en un mirall en tant que la imatge retorna una altra imatge. Aquest fenomen, no sols passa davant la fotografia, també s'esdevé en contemplar la figura del maniquí o el rostre del subjecte reflectit en un mirall.

71 STOICHIȚĂ, Victor Ieronim: *Breve historia de la sombra*. Traducció d'Anna Maria Coderch. Madrid: Siruela, 1999.

72 KRAUSS, Rosalind E.; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn: *Explosante-fixe*. Op.cit.

D'aquesta manera els autoretrats de Cahun o la figura del maniquí participen en la construcció del subjecte. D'acord amb el que explica Lacan a la seva teoria de l'estadi del mirall⁷³, l'individu aprèn a identificar el seu jo a partir del reconeixement de la seva imatge reflectida. Aquest fet, que té lloc entre els sis i divuit mesos de vida, és el moment en què l'individu s'observa en el mirall advertint, així, que és un cos diferenciat del de la seva mare. A partir d'aquest moment, doncs, allò que es presentava com una unitat, apareix fragmentat. Segons la teoria de Lacan, la identitat neix en veure's com a altre, és a dir, quan el subjecte s'identifica amb la imatge reflectida en el mirall percebent-se, per primera vegada, com una entitat autònoma.

Lacan veu aquest moment com una alienació de l'individu, el qual es troba escindit en el jo que observa la imatge i el jo de la imatge. D'aquesta manera en el mirall, tal com passa en la projecció del jo en el maniquí, es produeix un desdoblament. La imatge que observa el nen se li presenta com a doble. Per tant, en tant que la identitat apareix conformada simultàniament pel jo i l'allò, adverteix com no estem constituïts per una identitat unívoca. Tal com passa en la mateixa fotografia, el subjecte queda desposseït, desarticulat pel seu doble reflex en el mirall.

En aquest sentit Josep Casals a *Constelación de pasaje* observa com en el moment que hi ha aquesta descoberta, i el nen pren consciència de la diferenciació respecte la mare, trobem la idea d'alienació. Adverteix com l'experiència especular esdevinguda en l'estadi del mirall es converteix en un experiència fundadora de la pròpia imatge en relació amb la de l'altre, i per tant, la divideix introduint reflexos enganyosos⁷⁴. Es produeixen així una varietat de relacions d'imatge sempre bivalents, primer entre allò que es reconeix com a propi, una unitat ideal mai assolida, i llavors una transferència negativa, que sempre té quelcom enganyós:

“Cuando Lacan presenta las funciones del estadio del espejo, no ofrece un modelo de desarrollo sino una variedad de relaciones de imagen siempre bivalentes, primero entre lo troceado y lo reconocido como propio - unidad ideal en realidad nunca alcanzada -, luego en una transferencia negativa, remarcando más adelante que ese apoyo siempre tiene algo de añagaza (leurre), mientras que lo inadvertido de la imagen especular es lo más verdadero en cuanto que de ésta pueden derivar otras inversiones operativas. Identificación y disociación, (auto)conocimiento y engaño, son facetas por siempre unidas”⁷⁵.

73 Vegeu p.110-111.

74 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.811.

75 Ibidem. p.798.

És en relació amb aquestes idees que Cahun a *Confidences au miroir* (1945-1946) revisa la versió del *cogito ergo sum* de Descartes. Tal com observem, el seu plantejament podria resumir-se com “*je me vois, donc je suis*”⁷⁶. És a dir, miro per tant existeixo. Així doncs el subjecte s’autoafirma en la seva acció de mirar, idea que es troba totalment vinculada amb la teoria de Lacan. De fet, tal com llegim a l’article “Explorations, Simulations: Claude Cahun and self-identity”⁷⁷ de Viviana Gravano, Cahun i Moore tenien relació amb Lacan. Aquest vincle queda confirmat en el diari privat d’ambdues, on es poden llegir les adreces i números de telèfon de les persones amb qui mantenien contacte. Alhora, tal com diu Leperlier, Lacan visità Cahun i Moore a París en més d’una ocasió. Així doncs, no ens ha de semblar estrany el fet que la concepció del jo de Cahun i la seva idea de narcisisme, estigui íntimament vinculada amb l’estadi del mirall de Lacan.



Fig.46. Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1929.



Fig.47. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge III del capítol II d’*Aveux non avendus*, 1930.

76 LEPERLIER, François: *Claude Cahun: L’écart et la métamorphose*. Op.cit. p.219.

77 GRAVANO, Viviana: “Explorations, Simulations: Claude Cahun and Self-Identity”. A: *European Journal of Women’s Studies* [en línia]. 2009. Vol.16. [Consulta: novembre 2017]. ISSN: 1350-5068. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/249753143_Explorations_Simulations_Claude_Cahun_and_Self-Identity

Això no obstant, de la mateixa manera que la teoria de Lacan influencià a Cahun, aquesta també és present en la concepció que tenien del subjecte els artistes surrealistes. Així ho veiem, per exemple, en l'article "Miroirs" de Pierre Mabilie, publicat a la revista *Minotaure* el 1938⁷⁸. En aquest, seguint la teoria lacaniana, Mabilie descriu la importància del mirall per la construcció psicològica del subjecte. Adverteix així allò que Lacan reconeix com la primera alienació del jo, és a dir, la idea que aquest, a diferència de l'animal, es reconeix en el mirall. D'aquesta manera el mirall és vist per l'autor com un creador de consciència i d'il·lusió. Els miralls, segons Mabilie, evocuen els problemes fonamentals de l'individu: la identitat del jo i de la realitat.

En aquest sentit Mabilie, a "Miroirs", reflexiona sobre el jo i la identitat a partir del mirall. L'autor, davant la creença tradicional en una ànima eterna continguda dins del cos, la qual havia fet concebre el jo com una realitat mental establerta, veu com el mirall reflecteix la idea d'una constitució progressiva del subjecte. Aquesta premissa, que tal com diu és molt recent, és la que traspua a partir del reflex del mirall, el qual revela la nostra persona a la consciència i ens incita a comprendre les etapes de la construcció del jo. Així doncs Mabilie, a partir del mirall, fa palesa la inexistència d'un jo unitari. Aquest, per contra, es conforma a partir de l'altre i de les relacions amb l'exterior. Davant del mirall, el treball de la consciència consisteix a resoldre la dualitat del jo i en buscar la unitat més enllà del conflicte.

Segons Mabilie, tot i que en tallar-se el cordó umbilical hi ha la creença que el nen es converteix en un mecanisme independent, aquesta autonomia és relativa, en tant que és en realitzar diferents actes que l'home es percep com un pivot essencial de totes les experiències. Així doncs l'autonomia procedeix del diàleg amb l'exterior, de la retroacció establerta entre el subjecte i les imatges sensorials i els sentits que el porten a explorar el món que l'envolta. Per explicar-ho, adverteix com sols percebem un fragment del nostre cos. Si volem una representació completa de la nostra persona, l'hem d'imaginar a partir de les impressions dels altres, o bé, mitjançant la nostra imatge desdoblada en el mirall o en l'ombra.

D'aquesta manera, és a partir de totes aquestes idees que hem d'entendre les obres en què Cahun apareix davant del mirall o en les quals reflexiona sobre aquest objecte. N'és un exemple un autoretrat de 1928, en el qual l'artista observa l'espectador mentre que un mirall, ubicat darrere seu, ens mostra la part restant del seu rostre. El mirall, en aquesta fotografia, se'ns presenta com un constructor de la identitat, un objecte mitjançant el qual construeix el seu jo especular. Cahun, a partir d'imatges com

78 MABILLE, Pierre: "Miroirs" (1938). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.11, 1938. p.14-18.

aquesta, reflexiona sobre allò que comporta emmirallar-se. El mirall esdevé així una obertura a la intimitat del subjecte, al seu interior, el qual acaba mostrant allò que desconeix.

Per tots aquests aspectes, entre els quals podem trobar l'horror a topar-se cara a cara amb el desconegut, no és estrany que l'individu, en emmirallar-se, experimenti un instant torbador. De fet el mirall, des de l'antiguitat, s'ha vist com un objecte ubicat entre la vida i la mort. Com una mostra del pas del temps, de l'alteritat o en aquest cas, de les pors d'un subjecte escindit i fragmentat. El mirall, doncs, té un efecte similar a l'experimentat per aquelles persones que contemplaven Gorgona a la cara: l'individu no sols s'hi descobreix, també hi veu la seva mort. D'aquesta manera reconèixer l'alteritat en el mirall, tal com reconèixer-se en l'autòmat (doble), és un mode d'enfonsar-se en el món de les tenebres.

És en aquest punt, en parlar de l'acció d'emmirallar-se i del vincle d'aquesta amb la mort, que topem amb el mite de Narcís, el qual es troba íntimament vinculat amb l'estadi del mirall de Lacan, teoria que desenvolupà a partir de la concepció plantejada per Freud a *Introducció al narcisisme* (*Zur Einführung des Narzißmus*, 1914). En aquest sentit la idealització esdevinguda en la contemplació d'un mateix en el mirall, és la mateixa que trobem en el mite de Narcís. Aquest, però, en observar el reflex de la seva imatge en l'aigua, és incapaç de reconèixer-s'hi i, per contra, projecta els seus desigs més íntims sobre la imatge reflectida que se li presenta com a real. D'aquesta manera, allò que reflecteix l'aigua es converteix en una imatge enganyosa que portarà Narcís al seu fatídic final.

Per la reflexió sobre la imatge que veiem en el mite de Narcís, Cahun se sentí fascinada. L'artista, però, en féu una relectura. Així, tal com llegim en els seus escrits, considerarà que Narcís no va morir perquè s'estimés massa, sinó fruit de l'engany i la il·lusió d'una imatge. Així doncs, Cahun, a partir del mite de Narcís, reflexiona sobre la necessitat d'estimar-se més enllà de les imatges i les aparences⁷⁹:

“Self-love. La mort de Narcisse m'a toujours paru la plus incompréhensible. Une seule explication s'impose: Narcisse ne s'aimait pas. Il s'est laissé tromper par une image. Il n'a pas su traverser les

79 També és a partir del narcisisme que Cahun reflexiona sobre el subjecte femení i la identitat sexual. Així, tal com passa amb altres dones artistes, representa el cos de la dona de manera diferenciada de les obres fetes per homes. Mentre que els artistes masculins projecten els seus desigs en el cos de la dona, com veiem en Hans Bellmer, Cahun pren el seu cos com un instrument de reflexió. És a dir, com un punt de partida per meditar sobre la relació del cos de la dona i la seva identitat, sobre la percepció del jo com a objecte i com a subjecte.

apparences. S'il eût aimé un visage de nymphe au lieu du sien, sa mortelle impuissance fût demeurée la même"⁸⁰.

Narcís es converteix així en una màscara de l'artista. Ho veiem en el fet que en parlar de Narcís, Cahun ho fa a partir del pronom personal "JE". D'aquesta manera, considera que ella mateixa adopta la postura de Narcís. Una bona mostra d'això és la presència que té Narcís a *Aveux non avendus*, tal com veiem en el segon capítol de l'obra que duu com a títol "*Moi-même*", i com a subtítol "*Self-love*". També ho observem en frases com: "*Individualisme? Narcissisme? Certes. C'est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je sois capable. Tu n'en veux pas. Je mens d'ailleurs: je me disperse trop pour cela*" o "*Narcissime intégral. Non-coopération avec Dieu. Résistance passive*"⁸¹.

La mort experimentada pel subjecte en contemplar la seva efigie en el mirall, alhora, ens porta a parlar d'un altre aspecte que veiem en algunes fotografies de Cahun en què apareix la seva imatge reflectida en un mirall. Estem parlant de la cosificació, és a dir, del fet que en algunes d'elles el reflex del seu rostre en el vidre acaba comportant l'objectualització de si mateixa. Un acte que esdevé, en certa manera, una mort.

Així ho veiem en una sèrie d'autoretrats en què apareix el rostre de Cahun dins d'un objecte de vidre o en el segon fotomuntatge d'*Aveux non avendus*, on al centre d'un mirall apareix el reflex de Cahun, quedant així petrificada en l'objecte. En aquest cas Claude Cahun, desposseïda i convertida en cosa, no es troba en si mateixa, sinó en el mirall. En aquest sentit, d'acord amb l'afirmació de Walter Benjamin a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936), l'home davant del mirall queda alienat tal com l'actor davant la càmera. Potser és en relació amb aquestes idees que hem d'entendre un fragment d'*Aveux non avendus*, en el qual Cahun diu quedar presa i cega davant una finestra de guillotina o una fulla de vidre, és a dir, d'un mirall:

"Fenêtre à guillotine. Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain? En deçà, au-delà; devant ou derrière la vitre? Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle. Que m'importe, Passant, de te tendre un miroir où tu te reconnaites, fût-ce un miroir déformant et signé de ma main? Je ne suis pas marchand d'armoires à glace, ni de psychés comiques (tragiques, soit; mais tragédie banale. Le ridicule étant le propre de l'homme, cela ne m'émeut pas.) Attractions repoussantes pour la grande foire à la chair

80 CAHUN, Claude: "Aveux non avendus" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.216.

81 Ibidem. p.187 i p.219.

*humaine... Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. Du moins je connaîtrai mon visage - et peut-être me suffira-t-il assez pour me plaire*⁸².



Fig.48. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1926.

El mateix fenomen és el que s'esdevé en tot autoretrat o en la imatge del maniquí, el qual, pel fet de mostrar-nos l'individu convertit en cosa, pot entendre's com un motiu representatiu del subjecte deshumanitzat. Així doncs, tal com hem vist en el capítol dedicat al maniquí surrealista com un motiu de la crisi de la subjectivitat clàssica, la fotografia es pot entendre com un acte de petrificació⁸³. El fet fotogràfic, tal com l'acte de mirar-se al mirall, és un gest que aïlla un instant de vida per traslladar-lo al regne de la mort. La fotografia, tal com el rostre de Gorgona, es converteix en la imatge del mortífer. En aquest sentit, segons Roland Barthes, i en relació amb allò que passa davant del mirall, en tota fotografia hi té lloc el retorn d'allò que ha mort.

D'aquesta manera, les imatges en què apareix el maniquí dialogant amb el cos de la mateixa artista, també es poden entendre com una reflexió sobre la deshumanització, la despersonalització i la degradació experimentada per l'ésser humà. La cosificació del subjecte a partir de la seva representació en el mirall, de la figura del maniquí o del mateix autoretrat, pot ser vista com una metàfora d'una realitat burgesa que sols produeix autòmats⁸⁴. Aquesta idea es reforça en alguns fragments dels escrits de Cahun, en els quals l'artista reflexiona sobre la deshumanització del món que l'envolta, a la qual hi han contribuït diferents fenòmens com la ciència:

82 Ibidem. p.209.

83 Vegeu p.330-333.

84 Vegeu p.338-348.

“La science permet d’analyser le processus naturel, qui, détruisant le corps, détruit l’intelligence avant la destruction totale de la vie. La science permet d’appliquer des procédés matériels à la destruction partielle de l’âme humaine. Telle ou telle mutation de l’âme peut être prévue, obtenue et systématiquement appliquée-employée à telle ou telle fin. Je n’envisage pas ici les modifications de l’ensemble organique, plus ou moins fatalement entraînées par toute intervention- quand bien même elle serait tenue pour partielle ou passagère... J’affirme que le mot mutilation n’est pas trop fort pour désigner, fût-ce la plus légère, la moins irréparable de ces destructions. Phénomènes naturels”⁸⁵.

Cahun, doncs, era conscient de la deshumanització experimentada pel subjecte, la màxima expressió de la qual fou la barbàrie comesa en els camps de concentració nazi. Així ho afirma després de la seva experiència a l’illa de Jersey i del seu arrest per part dels soldats alemanys, moment en què estava consternada davant la total manca d’humanitat. En aquest sentit Cahun, tal com llegim en algun fragment, percebia la destrucció dels trets humans de l’individu, “*la destruction des sens, des sentiments, des facultés mentales, de la conscience et de la volonté*”⁸⁶.

7.2.2. El maniquí com a concepte

7.2.2.1. Claude Cahun. *Espectacles de marionetes, nines i maniquins. El teatre d’avantguarda i la seva experiència a Le Plateau de Pierre Albert-Birot*

La figura del maniquí que apareix en l’obra de Claude Cahun, tal com el conjunt de la seva producció, no es pot comprendre sense tenir present la importància que tingué el teatre d’avantguarda per l’artista. Lucie i Suzanne segurament contactaren amb els cercles teatrals parisencs en les reunions que tenien lloc en el seu *atelier*, freqüentat per artistes i intel·lectuals del seu entorn⁸⁷. En aquestes trobades, al mateix temps que se submergien en l’ambient espectacular i teatral de l’indret, es duïen a terme riques converses o fins i tot exposicions privades.

85 CAHUN, Claude: “Feuilles détachées du scrap book” (1948-1951). A: *Écrits*. Op.cit. p.656.

86 Ibidem. p.656.

87 Entre aquests cal destacar la presència de: Pierre Albert-Birot, Georges Bataille, Sylvia Beach, André Breton, Jacques Brunius, Pierre Caminade, Néoclès Coutouzis, Robert Desnos, Nicolas Calas, René Crevel, Lise Deharme, Gaston Ferdière, Youki Foujita, Jacques Lacan, Jean Legrand, Jacques Lipchitz, Pierre Mac Orlan, Henri Michaux, Margueritte Moreno, Pierre Morhange, Vitezslav Nezval, Chana Orloff, Benjamin Péret, Tristan Tzara o Jacques Viot, entre altres.

Tanmateix, malgrat que les trobades a l'*atelier* de Cahun i Moore foren claus per entrar en els cercles teatrals més innovadors de la ciutat, el seu gust pel teatre també l'hem d'entendre a partir dels seus orígens familiars. Un possible vincle pot ser el fet que l'actriu de teatre i cinema Marguerite Moreno (1871-1948) estava casada amb el tiet de Cahun, Marcel Schwob, parentiu que li permeté conèixer el món teatral del moment. Així doncs, segurament fou a partir de Moreno que conegué l'actor Édouard de Max (1869-1924), el qual treballava regularment amb l'actriu. Segons sembla, Moore i Cahun sentiren gran fascinació per aquest actor, convertint-se fins i tot, a la dècada de 1910, en un ídol i un model a seguir.

Sigui com sigui, el gust teatral de Lucie i Suzanne les portà a interessar-se per les recerques escèniques del *Cartel des Quatre* [Gaston Baty (1885-1952), Louis Jouvet (1887-1951), Charles Dullin (1885-1949) i Georges Pitoëff (1884-1939)]⁸⁸ o pels cercles artístics russos que hi havia a París en aquell moment⁸⁹. Entre aquests, establiren contactes amb l'escultor Chana Orloff (1888-1968), el qual introduí Cahun a Jacques Lipchitz (1891-1973) i Ossip Zadkine (1888-1967); o també amb Léonide Massine (1896-1979), cèlebre ballarí i coreògraf dels ballets russos, espectacles que les fascinaren. Cahun i Moore, en els ballets russos que tingueren lloc en el Théâtre des Champs-Élysées, pogueren veure Serge Diaghilev (1872-1929) o els actors George Pitoëff (1884-1939) i Ivan Mosjoukine (1889-1939), dos grans comedians dels quals els impressionà el joc expressiu, la varietat de registres, la seva singularitat i l'ambivalència creada pel caràcter androgin dels seus personatges.

Alhora, l'interès de Claude Cahun pel món de l'espectacle la portà a participar en la pel·lícula *La Dame Masquée* (1924) o en diferents companyies i associacions teatrals com la *Union des Amis des Arts Esotériques* (1925-1928) o *Le Plateau* de Pierre Albert-Birot (1876-1967). En el repartiment de *La Dame Masquée*, un film de Viatcheslav Tourjansky (1891-1976), Lucie Schwob apareix com a realitzadora del vestuari de l'actriu principal, Nathalie Kovanko (1899-1967). Es tracta d'un quimono fosc, de línies rectes, on podem llegir les inicials KN. La introducció d'aquesta vestimenta de caràcter oriental, excèntrica i elegant, esdevé una aportació essencial en la poètica del film. A *La*

88 És molt probable que assistissin a la producció "Salomé" de George Pittoëf en el Théâtre des Champs-Élysées el 1922.

89 Tal com llegim a l'article de François Leperlier "La Dame Masquée et le cinema de Claude Cahun", Cahun es refereix a tots aquests primers contactes en una carta de 1951: "«*Le théâtre et le cinéma m'attiraient. J'allai voir Pitoëff et Mosjoukine. L'un et l'autre m'acceptèrent aussitôt- à l'essai, bien entendu. C'était tellement inespéré que... je fus prise au dépourvu. Ce qui me donnait le trac était invouable. Je prenais conscience de la nécessité d'être disponible n'importe quand et pour une période indéterminée; or il y avait des jours où je craignais d'en être incapable*»". LEPELIER, François: "La Dame Masquée et le cinema de Claude Cahun". A: *Revue Europe*. Núm.1056, 2017. Op.cit. p.227.

Dame Masquée, tal com farà al llarg de la seva obra, aconseguí anular les fronteres entre vestiment i transvestiment, la mascarada i la identitat.



Fig.49. Nathalie Kovanko a *La Dame Masquée* amb un vestit dissenyat per Claude Cahun, 1924.

El gust pel teatre també la portà a participar a la *Union des Amis des Arts Esotériques*. Des de l'associació, ubicada al número dotze de la rue Guynemer de París, es duïen a terme espectacles consagrats al simbolisme i l'orientalisme en els quals tenien cabuda diferents formes d'expressió artística, com és la dansa, la música, el cant, les conferències i també les recitacions líriques amb un caràcter espiritual. Durant el període en què Cahun estigué vinculada a l'associació, interpretà el paper de Judith a l'obra *Une Femme* (1927) de Grace Constant-Lounsbery (1876-1964) i conegué diferents personalitats destacades del món de l'espectacle, com és la ballarina i actriu Beatrice Wanger (1869-1942)⁹⁰, l'actriu Georgette Leblanc (1869-1941) o el poeta, dramaturg i director teatral Pierre Albert-Birot.

Precisament fou a la companyia *Le Plateau*, creada el 1929 per Pierre Albert-Birot, on Cahun desenvolupà els seus dots com a actriu. L'estada de Claude Cahun a *Le Plateau* tingué una durada de tres mesos, en els quals interpretà diferents papers en obres com *Barbe bleue* (1929), *Banlieue* (1929) o *Le Mystère d'Adam* (1929). Unes produccions en què trobem sintetitzades les premisses que defineixen la concepció teatral d'Albert-Birot, vinculada directament amb el teatre d'avantguarda.

⁹⁰ Beatrice Wanger fou una estrella del teatre esotèric. La seva dansa es caracteritzava per les ondulacions i els moviments de serp. Adoptà la doctrina teosòfica i els moviments aeris de Loie Fuller.

Pierre Albert-Birot, tal com Alfred Jarry (1873-1907)⁹¹, Edward Gordon Craig (1872-1966)⁹² o Guillaume Apollinaire (1880-1918)⁹³, amb l'objectiu d'assolir una autonomia teatral i poètica, volia acabar amb la idea del teatre com un mirall de la vida quotidiana, que fins al moment havia regit el fet teatral. Rebutjant tot psicologisme, mitjançant el joc escènic, el gest, el decorat i tot allò que envoltava el món del teatre, buscava accentuar la distància entre l'actor i l'espectador⁹⁴. Convertí així l'art dramàtic en un art antirealista, antideclamatori i inspirat en el teatre de marionetes, éssers inerts que es convertien en models pels actors i les actrius.

És amb aquesta voluntat que a l'obra de Pierre Albert-Birot, tal com passa en el teatre d'avantguarda, les marionetes esdevenen un objecte fonamental de reflexió estètica. Així ho veiem en diferents textos que escrigué, en els quals reflexiona entorn les possibilitats tècniques que oferien aquests éssers inanimats d'aparença real. En aquest sentit en el poema *Théâtre* (1924), elogia l'actor de cartó, és a dir, aquell que té la capacitat d'actuar com una marioneta en lloc d'encarnar un personatge:

*“L'acteur de chair a un cœur
et d'admirables articulations
c'est trop beau ça marche tout seul
JE VEUX UN ACTEUR EN CARTON QUI
NE SENTE PAS ET QUI MARCHE MAL
Je veux un acteur qui ne soit pas un homme
Celui-ci seul sera magnifiquement humain
Celui-ci seul ne jouera pas un rôle
Il SERA le personnage”⁹⁵.*

91 Alfred Jarry, creador del Teatre de l'Absurd, fou un dramaturg, poeta i novel·lista francès que desenvolupà diferents tècniques antirealistes en el fet teatral. Jarry basà la seva revolta en l'ús de l'actor com a marioneta, substituint la postura tradicional, és a dir, suplantant l'ésser humà per figures artificials. Amb aquesta voluntat, el 1898, fundà un teatre de marionetes a la rue Ballu de París.

92 Gordon Craig fou un actor, productor, escenògraf i director d'escena britànic que, tal com Jarry, considerava que l'artista de carn i ossos no podia ser creatiu. Segons ell la solució passava per la substitució de l'actor per la *Übermarionette*, és a dir, ninots o marionetes que permetien crear una obra teatral pura. Aquesta voluntat respon al fet que Gordon Craig pensava que el teatre era creació i no representació.

93 Apollinaire, en la mateixa línia que Alfred Jarry o Gordon Craig, pensava que el teatre no havia de ser una instantània de la vida, sinó el seu propi univers. Una creació al marge de la realitat on havia de regnar la ficció.

94 Per aconseguir aquesta ruptura amb la realitat s'havia d'abandonar la narrativa, l'estructura estàndard d'exposició (desenvolupament, nus i desenllaç), anul·lar el text i la unitat d'acció, suprimir tot el psicològic i tota història humana.

95 ALBERT-BIROT, Pierre: “Théâtre” (1924). *SIC*, Núm.1, 1924. Extret de : MORIN, Geneviève: “La marionnette chez Pierre Albert-Birot: L'exemple de *Matoum et Tévi-bar*”. A: *L'Annuaire théâtral* [en línia]. 2005, Núm.37. p.156-182. [Consulta: maig 2017]. ISSN: 0827-0198. Disponible a: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2005-n37-annuaire3683/041601ar.pdf>

Aquesta idea també la defensà en una entrevista a la radio-televisió belga, en la qual expressà la voluntat que tot actor utilitzés el joc emprat pel titella. El gust per la marioneta d'Albert-Birot l'observem en el fet que freqüentava aquest tipus d'espectacles i en els seus contactes amb personatges que treballaren amb marionetes com és Gaston Cony (1891-1983). Així, tal com veiem en l'entrevista realitzada el 1964 a la ràdio televisió-belga reproduïda en el número 1056 de la *Revue Europe*, Pierre Albert-Birot confessa ser un gran admirador de les marionetes i del seu ús en el fet teatral:

*“J’adorais les marionnettes, et je crois bien que je les adore toujours; je considère que la marionnette est le plus grand acteur qu’on puisse avoir (...) Parce qu’il ne faut pas non plus que ce soit une marionnette trop voulue, parce que ce n’est pas juste, c’est un homme, il faut qu’il reste humain, non pas humain, c’est faux, parce que la marionnette est bien humaine mais enfin il faut tout de même qu’il reste acteur; alors il s’agissait de trouver le moyen de faire rendre à l’acteur une sorte de jeu aussi intense que la marionnette. C’est donc un jeu voulu. J’ai monté ce théâtre pour faire travailler des acteurs”*⁹⁶.

El gust per les marionetes i els titelles és un aspecte comú en diferents autors teatrals d'avantguarda del segle XIX i XX, els quals perceberen i explotaren les seves possibilitats. Així, diferents autors i dramaturgs de l'època, com Alfred Jarry o Roger Roussot, per tal d'abandonar l'hegemonia del teatre realista, optaren pels espectacles amb titelles, que els permeteren assolir la dosi d'irrealitat desitjada, al mateix temps que transportaven l'espectador a mons imaginaris i fantàstics, pròxims al món oníric surrealista. L'ús d'éssers artificials, permetia alienar l'espectador en lloc d'involucrar-lo. Es recordava així, de forma permanent, que es tractava d'una il·lusió. La marioneta, alhora, tenia la capacitat de traduir amb precisió el pensament del poeta, evitant caure en l'amanerament de l'actor, aspecte que hem de relacionar directament amb Heinrich von Kleist i la seva obra *Sobre el teatre de marionetes* (1810)⁹⁷.

Entre les diferents obres en què s'empraren marionetes, o en les quals els actors actuaren com a tals, trobem *Ubu Roi* (1896) d'Alfred Jarry, *La Piège de Méduse* (1921) d'Erik Satie, *Antígona* (1922) de Jean Cocteau (1889-1963) o *Le cœur à Gaz* (1922) de Tristan Tzara, espectacles en què els actors, mitjançant màscares o maquillatges exagerats, actuaven com a éssers inanimats. Així ho veiem, per

96 “Pierre Albert-Birot au micro de la radio télévision belge”(1964) A: *Revue Europe*. Núm.1056, 2017. Op.cit. p.142-143.

97 Vegeu p.124-125.

exemple, a *Ubu Roi* de Jarry, en la qual les marionetes foren reemplaçades per actors que, mitjançant moviments mecànics, actuaven com si fossin éssers inanimats. Similar és allò que es podia veure a *La Piège de Méduse* d'Erik Satie, on un dels personatges, Monkey, era interpretat per un actor ocult dins d'un cos, solució que permetia transmetre la sensació de confusió entre el viu i l'inert.



Fig.50. Claude Cahun: Pierre Albert-Birot i Vanna Vanni a *Matoum et Tévibar* (*Le Plateau*), 1929.

Fig.51. Alfred Jarry: Marioneta per *Ubu Roi*, 1897.

En aquesta línia, el 1883 Pierre Albert-Birot fundà i animà un teatre per marionetes, pels volts de 1926 en creà un altre en una braseria de Montparnasse anomenat *La Tête en Bois* i el 1929 fundà *Le Plateau*, un grup de teatre pluridimensional els espectacles del qual esdevenien una mostra de diferents vies d'expressió artística. Així, no sols era un teatre de marionetes, també hi era present la poesia, el cant, la pantomima, la dansa, la música o el cinema⁹⁸.

Alhora, amb la mateixa voluntat, escrigué diferents drames per marionetes que tenien l'objectiu de subvertir els codis del joc teatral. Tot i que en un primer moment eren obres pensades per *marionettes à triangle*, més endavant foren interpretades per actors que actuaven com a tals. Entre els primers drames per marionetes que Albert-Birot escrigué trobem *Matoum et Tévibar* (1919), *Matoum et Matoumoisie* (1919), *Scène birotechnique* (1921) o *Le petit poucet* (1923).

Més endavant, com a director de la companyia *Le Plateau*, Albert-Birot creà obres teatrals en les quals s'advertien les exigències coreogràfiques del teatre de marionetes. En elles, *Barbe bleue*, *Banlieue* o *Le Mystère d'Adam*, totes de 1929, Cahun hi intervingué seguint aquests postulats. Claude Cahun, de

⁹⁸ Mentre que en un primer moment el local de *Le Plateau* fou el cafè-concert Le Pinson, un espai amb prou feines moblat, més endavant llogaren unes instal·lacions al número 99 de la rue Saint-Dominique.

fet, compartia la idea d'Albert-Birot segons la qual el teatre havia de desestabilitzar l'ordre natural i trencar amb el realisme de la posada en escena. És aquesta voluntat la que observem a *Barbe bleue*, drama tràgic en tres actes inspirat en els contes de Charles Perrault (1628-1703). En aquest, amb la voluntat d'allunyar-se del realisme, s'emprà una il·luminació molt brillant, així com una escenografia minimalista que consistia simplement en un fons blanc i un sofà. En aquest decorat, basat en l'austeritat i els mínims, els actors, mitjançant maquillatges excessius o màscares, deambulaven amb moviments forçats com si fossin marionetes. Així doncs, tot i que en un primer moment Albert-Birot pensà a utilitzar marionetes de dos metres d'alçada, per la seva dificultat, acabà optant per l'ús d'actors que interpretessin el seu paper com a tals. Ho veiem, per exemple, en les fotografies en què apareix Cahun com a Elle, paper que interpretava metamorfitzada amb un intens maquillatge que li atorgava el caràcter de nina. Per la seva banda, *Barbe bleue* fou interpretat per Roger Roussot, el qual apareixia com un personatge gegantí cobert amb una màscara.



Fig.52 i 53. Claude Cahun:
Autoretrat (Elle), 1929.



Fig.54. Claude Cahun: Roger
Roussot a *Barbe bleue (Le
Plateau)*, 1929.

Fig.55. Claude Cahun i Roger
Roussot a *Barbe bleue (Le
Plateau)*, 1929.



Fig.56. Claude Cahun i Solange Roussot a *Barbe bleue* (*Le Plateau*), 1929.

Fig.57. Claude Cahun: Roger Roussot a *Matoum et Tévibar* (*Le Plateau*), 1929.

La voluntat antinaturalista d'Albert-Birot també és present a *Banlieue* (1929), una sàtira de realisme dramàtic l'escenari de la qual consistia en dues taules i quatre cadires, que representaven un cafè suburbà. En la representació, mitjançant l'excessiva precisió del gest, la caricaturització de les accions humanes o els moviments lents dels actors, es buscava l'exageració i la deshumanització. Així ho veiem en el rostre buit de *le Monsieur*, paper masculí que interpretà Claude Cahun. Similar és el que s'esdevingué en la representació de *Le Mystère d'Adam*, drama tràgic en tres actes, adaptació d'un misteri medieval, en el qual Lucie apareixia com a Satan. Per l'ocasió, Cahun es disfressà amb un vestit futurista que ella mateixa dissenyà amb l'ajuda d'una modista.



Fig.58. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.

Fig.59. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.



Fig.60. Claude Cahun i Solange Roussot (*Le Mystère d'Adam*), 1929.

Fig.61. Claude Cahun, Solange i Roger Roussot (*Le Mystère d'Adam*), 1929.

Fig.62. Claude Cahun i Hélène Duthé (*Banlieue*), 1929.

Fig.63. Claude Cahun com a *Monsieur* (*Banlieue*), 1929.

D'aquesta manera, és a partir dels diferents contactes establerts i de la seva experiència en el món teatral, que Cahun degué desenvolupar el seu gust pels espectacles de marionetes. Alhora, cal tenir en compte que visqué en un moment en què aquest tipus de divertiments eren freqüentats per diferents sectors de la societat. Aquests, tal com testimonien algunes fotografies, eren habituals en els carrers de les principals ciutats europees. Així doncs, també és a partir de la importància que tingueren aquests espectacles de caràcter més popular, que podem entendre la fascinació de Lucie i dels diferents artistes surrealistes pels espectacles de marionetes. Uns objectes que, de la mateixa manera que els autòmats i maniquins, li permetien ubicar-se en un indret fictici, en aquell món imaginari que des de petita havia cercat.

En aquest sentit Lucie, tal com Albert-Birot, sempre buscà la teatralització de l'existència. Amb una visió shakespeariana del món, entenia la vida com un escenari, com una tràgica farsa o un drama personal del qual ella n'era l'heroïna principal. Així ho expressa la mateixa artista a *Aveux non avenues*, on advertim com per Cahun la vida és una peça de teatre, una il·lusió fabricada en què tot és representació.

7.2.2.2. El maniquí com a concepte. Disfresses, màscares i transvestiment. La metamorfosi del cos

Lucie i Suzanne no sols trobaren en el teatre un lloc privilegiat d'experimentació, també esdevingué un model per la seva producció artística. D'aquesta manera, la voluntat de simular un ésser artificial que veiem en el fet teatral també l'observem en les fotografies que Cahun realitzà en aquell moment. En aquestes, íntimament vinculades amb el que veiem en el teatre d'avantguarda, l'individu pren com a model l'ésser artificial.

Així doncs, les imatges en què apareix la figura de Claude Cahun com un ésser inanimat, no es poden entendre sense tenir en compte les experiències i els vincles establerts durant els primers anys que visqué a la ciutat de París. En elles apareix el maniquí com a concepte i es manifesta un univers imaginari i especulatiu on l'autoretrat està marcat per la posada en escena d'un mateix. L'ús de màscares, miralls, disfresses i desdoblaments, conformen escenes en què la transmutació identitària i la subversió dels gèneres és omnipresent.

Tal com veiem en les fotografies de Claude Cahun, l'artista creà la seva identitat com un actor no humà, intercanviant el seu rostre per una altra pell i substituint el real per l'imaginari. Per fer-ho, utilitzà la màscara i el maquillatge, mitjans propis del món de l'espectacle. Així ho veiem a partir de 1912, moment en què Cahun començà a posar el seu cos en escena, convertint-lo en una plataforma identitària. En l'obra de Cahun el cos esdevé així un llenguatge performatiu, un lloc discursiu on reflexiona sobre la seva pròpia naturalesa corporal i el mode d'habitar en el món. Donant forma a les seves múltiples identitats, el cos es presenta com un mostrari a través del qual l'artista busca construir la seva pròpia identitat. En aquest sentit podem dir que la mascarada es converteix en el nucli central de l'estètica de Claude Cahun. Tal com passa en artistes com Duchamp, el qual desenvolupa el personatge Rose Sélavy, l'obra de Cahun està marcada per la performativitat de la identitat a través de la mascarada.

Així ho veiem en les fotografies en què se'ns presentava com a Elle⁹⁹ o en un autoretrat de 1927 titulat *I am training, don't kiss me*, en què apareix l'artista asseguda en una cadira amb dues peses a les mans. El maquillatge exagerat amb què se'ns presenta, tal com veiem en els llavis, les galtes o les celles, li atorga un caràcter inhumà. Junt amb el maquillatge, la vestimenta i la posició adquirida, confereixen a Cahun la fixesa d'una nina de porcellana. Ho veiem en les diferents versions de la imatge en què Cahun apareix a partir de diferents postures però amb la mateixa vestimenta. En totes elles, tal com veiem en la imatge en què el seu cos dialogava amb la figura d'un maniquí, es replanteja els límits entre l'èsser humà i la marioneta. Aquestes fotografies, en les quals el rostre maquillat reforça el seu caràcter de màscara, ens recorden l'obra de Charles Deburau (1829-1873), un important mim francès que mitjançant el maquillatge recomponia artificialment el seu rostre¹⁰⁰.

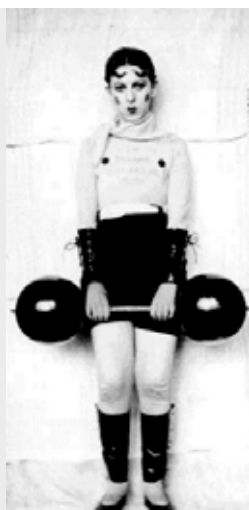


Fig.64-67. Claude Cahun:
*Autoretrat (I am training,
don't kiss me)*, 1927.

Fig.68. Adrien Tournachon:
Retrat de Charles Deburau,
1855.

99 Vegeu p.408. Fig.52-53.

100 En relació amb Charles Deburau és interessant l'anècdota que Walter Benjamin explica en el *Libro de los pasajes* on, en parlar del tedi com un mal pandèmic del segle XIX, narra la curiosa visita d'un pacient a Lamartine: "Un prestigioso psiquiatra parisino recibió un día la visita de un paciente al que veía por vez primera. El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedi. No le falta nada, dijo el medico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y enseguida verá la vida de otra manera. Pero estimado señor- respondió el paciente-, yo soy Deburau".

De la mateixa manera que la major part d'aquestes imatges foren realitzades en el moment en què Cahun participava en la companyia teatral de Pierre Albert-Birot, també és en relació amb el món del teatre que l'artista començà a retratar-se emmascarada. Des de finals dels anys vint fins als anys quaranta, l'artista utilitzà la màscara, així com ulleres i altres objectes, per ocultar i qüestionar la seva identitat. Això ho veiem, per exemple, en un autoretrat de 1929, en què apareix completament nua davant d'un fons blanc. L'únic element que cobreix alguna part del seu cos és una màscara, la qual accentua la seva nuesa. D'aquesta manera, del conjunt del retrat, allò que centra l'atenció és la manca d'expressió del seu rostre, la meitat del qual resta cobert. Una solució que li permet ocultar els ulls i el nas, és a dir, el més característic del seu rostre.



Fig.69. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.

L'ocultació del rostre també és present en una altra fotografia del mateix moment, en la qual, apareix Suzanne Malherbe davant d'una cortina, vestida i emmascarada amb una màscara carnavalesca. En aquesta ocasió, a més, diferents màscares ornamenten el seu vestit. Es tracta de màscares de diferents tipus i mides, presència que ens pot fer pensar amb la idea d'un individu fragmentari compost per diferents personalitats. Aspecte que, com veurem més endavant, esdevé un important motiu de reflexió en la seva obra.

BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.134.



Fig.70. Claude Cahun: *Suzanne Malherbe*, 1928-1929.

La mateixa solució és la que observem en un autoretrat de 1929, en el qual apareix amb el rostre cobert amb una màscara oriental i una perruca amb serrell. En aquestes imatges, com veiem, la màscara li permet anar més lluny que el maquillatge i presentar-se com un ésser completament inanimat. La manca de vida de la protagonista, fenomen aconseguit mitjançant la màscara, esdevé una clara metàfora de la deshumanització de la humanitat. En aquest sentit podríem equiparar la imatge de Cahun a la d'aquells éssers vius que apareixien en les obres de De Chirico, els quals, tal com descriu Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) en un article publicat en el sisè número de *Documents*, semblen haver-se convertit en objectes inanimats:

“Mais que des êtres vivants, ce qu'on entend habituellement par vivant, des hommes ou des chevaux, semblent n'être devenus des objets inanimés, plus morts que des morts, que pour rendre plus étrangement et de manière plus surprenante quelques prérogatives de la vie, c'est un spectacle à célébrer lorsqu'on a convenablement passé sa main sur son front. Il n'y a pourtant pas à douter. Il s'agit bien là de réalité. La métaphysique est absente. Mais quelle réalité indéniable”¹⁰¹.

101 RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges: “Giorgio de Chirico” (1930). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.II. Núm.6, 1930. Op.cit. p.338-339.



Fig.71. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.

Fig.72. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.

Fig.73. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.

Fig.74. François Bruneri: *Maniquí de taller*, 1890-1910.

Tal com passa a les obres de Giorgio de Chirico, en aquesta fotografia, Cahun se'ns presenta com una nina japonesa mancada completament de vida. En aquest sentit ens remet a un dels escrits de l'artista, *Confidences au miroir* (1945-1946), en un fragment del qual, referint-se a un retrat d'infantesa de Suzanne Malherbe, parla d'una "vivante poupée japonaise":

*"Tel fut son aspect primitif: une vivante poupée japonaise riant à l'avenir fatal, entraînée à la cruauté rituelle du suicide, dignité de sa caste. Elle s'en moque et s'il le faut le brave. Pas un muscle de la face ne saurait défaillir. Soutenue par ce rire la peau restera lisse. Fût-ce à huis-clos, fût-ce au désert... Quand je vis et touchai cette tête pour la première fois, elle portait encore la frange de soie nette au ras des sourcils... La photo contrastée noircit cette soie blonde... Le corps vigoureux, large d'épaules, des attaches fines, les poignets minces... un radieuse devise: «Rien ne vaut que le rire» (les adultes en étaient stupéfiés). Déjà succède à la poupée un collégien anglais, turbulente et diplomate Lady Noggs... cheveux plats, raie médiane, cheveux longs, détressés, ondulés sitôt libérés... secrètement par-delà le miroir. Elle a rendez-vous avec Lewis Carol"*¹⁰².

Així doncs, Lucie, juga amb la indistinció entre l'artificialitat i la subjectivitat, aspecte que, com hem vist, era un dels més temuts de la figura del maniquí. A aquest fenomen hi contribueix la grisor de la mateixa fotografia, que permet crear la il·lusió d'ambivalència entre el maniquí i l'artista. Una solució que també empraren altres artistes com François Bruneri (1849-1901), en les obres del qual ens movem entre el real i l'il·lusori, l'animat i l'inanimat. Així ho veiem en la imatge d'un maniquí de taller, vestit com un arlequí, davant del qual dubtem de si és un ésser real o artificial.

Cahun no sols reflexionà sobre la fragilitat dels límits que separen la realitat de la ficció mitjançant la fotografia. També ho veiem, entre altres, en un dels seus primers relats, *Vues et visions* (1914), en diferents fragments del qual parla d'estàtues com si prenguessin vida. Dubtem així de si el subjecte en qüestió és un ésser viu o el seu homòleg artificial. Tal incertesa s'aconsegueix mitjançant l'ús d'adjectius que humanitzen les escultures, que els confereixen el caràcter d'ésser viu:

*"C'est un coin du temple désert, abandonné depuis longtemps. Les pierres écroulées se recouvrent d'une herbe tendre qui leur donne une jeunesse nouvelle, et là, sur un tombeau, deux enfants de pierre s'endorment enlacés. Leurs corps déformées sont désormais semblables, et, c'est à peine si je puis les distinguer l'un de l'autre"*¹⁰³.

102 CAHUN, Claude: "Confidences au miroir" (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.587.

103 CAHUN, Claude: "Vues et visions" (1914). A: *Écrits*. Op.cit. p.97.

La màscara, tot i estar molt vinculada amb la seva participació en el món teatral, és un motiu que continuarà apareixent en diferents fotografies de l'artista fins als anys quaranta. Així ho veiem en diferents autoretrats de 1947 en què apareix subjectant una màscara blanca sense cap obertura que li cobreix el rostre o en un autoretrat de la sèrie *Le chemin des chats* (1948), en què l'artista, amb un antifaç, passeja un gat amb corretja. També és en els seus fotomuntatges que la màscara es converteix en un motiu recurrent. Ho veiem, per exemple, a la planxa número sis del cinquè capítol d'*Aveux non avenues*, titulat M.R.M. En aquest apareix el rostre de Cahun multiplicat i presentat de maneres diverses: amb la cara descoberta, en diferents etapes de la seva vida o bé mitjançant l'ocultació. Alhora, apareixen rostres parcialment esborrats en els quals han desaparegut alguns dels trets que l'identifiquen, rostres totalment ocults o rostres coberts per màscares. En conjunt, doncs, advertim un procés de pèrdua dels trets identitaris mitjançant una composició fragmentària i desordenada, fet que novament pot ser llegit com una al·lusió a la deshumanització de l'individu i a la seva fragmentació.



Fig.75. Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1947.

Fig.76. Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1947.

Fig.77. Claude Cahun: *Le chemin des chats*, 1948.

Tal com adverteixen Andrea Oberhuber i Nadine Schwakopf¹⁰⁴, la màscara, sigui en els autoretrats o en els fotomuntatges, esdevé un *leitmotif* en l'obra de Claude Cahun. La fascinació per aquest

104 OBERHUBER, Andrea; SCHWAKOPF, Nadine: "Masques et travestissement du sujet féminin dans l'oeuvre autographique de Claude Cahun". A: BEAULIEU, Jean-Philippe; OBERHUBER, Andrea (dir.): *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011. p.239-253. [en línia] [Consulta: novembre 2017] Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Oberhuber-Schwakopf_Masques-travestissement-sujet-feminin-oeuvre-autographique-CC.pdf

element d'ocultació també el veiem en els seus escrits, com són alguns dels articles que junt amb Malherbre publicà a *Le Phare de la Loire*, coincidint amb la publicació de *Vues et visions* (1914). La màscara també apareix en un text publicat en el quart número de la revista de Nantes *Le ligne du cœur* (1926), on parla de les màscares i dels diferents tipus que podem trobar.

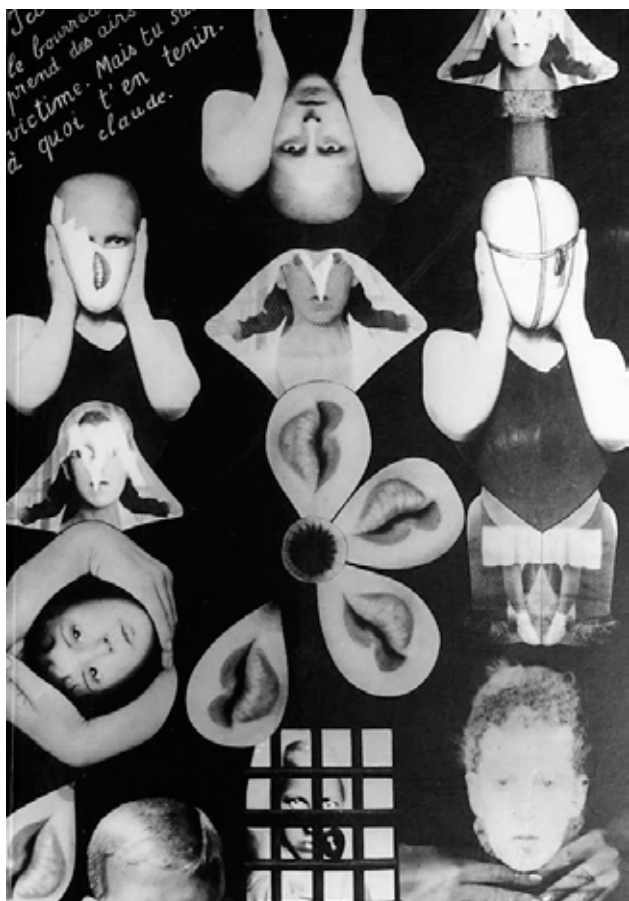


Fig.78. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge VI del capítol V d'*Aveux non avenues*, 1930.

El gust per la màscara que trobem en Cahun el podem entendre, entre altres, com una influència del seu oncle Marcel Schwob, gran coneixedor del teatre antic i del rol de les màscares en les tragèdies gregues. Així ho veiem en obres com *Le Roi au masque d'or* (1892) o a *Vies imaginaires* (1896), una obra en què, precisament, l'autor parla del transvestiment d'un mateix.

Alhora, junt amb la influència que pogué exercir Marcel Schwob en Cahun, cal tenir present que la màscara fou un motiu que fascinà diferents artistes surrealistes, pels quals no era un simple ornament. Tal com passava en cultures llunyanes d'Oceania, Amèrica i Àfrica, la màscara era vista com un objecte amb forces ocultes i màgiques. Aquest interès, per exemple, s'evidencia en dues

imatges de Cahun com és un estudi sobre caps maori realitzat entorn del 1936¹⁰⁵ o una fotografia del mateix any en què veiem caps i màscares africanes¹⁰⁶.



Fig.79. Claude Cahun: Estudi de dos caps Maori, 1936.



Fig.80. Claude Cahun: Autoretrat, 1936.

La màscara, vista com una porta màgica o una medidora, tingué una gran importància entre els surrealistes. Així ho veiem en la seva presència en diferents articles publicats en les principals revistes del grup, com per exemple “Casques et masques de danse au Soudan française”¹⁰⁷, article que apareix en el segon número de la revista *Minotaure* el 1933. També ho veiem a la revista *Documents*, on trobem diferents articles relacionats amb la màscara. Així ho observem, per exemple, a “Masques-Janus du Cross-River (Cameroun)”¹⁰⁸, publicat en el sisè número de *Documents* el 1930 o a l'article de Roger Vitrac “Masques de matière”¹⁰⁹ de 1930, en què parla de diferents tipus de màscares (de destrucció o de construcció, màscares mòbils i immòbils o màscares literàries).

En la mateixa revista, en el segon número de 1930, trobem l'article “Eschyle, le carnaval et les civilisées”¹¹⁰ en el qual es presenten les màscares com un objecte ubicat entre la tragèdia i la comèdia.

105 Estudi atribuït a Claude Cahun. Aquest es trobà entre els documents personals de Lucie a Jersey. Actualment es troba a la Biblioteca Nacional de Nantes.

106 Fotografia d'una vitrina realitzada durant la seva estada a Londres entre el juny i el juliol de 1936. Lucie, junt amb André Breton i Jacqueline Breton, visità la capital anglesa amb motiu de l'Exposició Internacional del Surrealisme. Aprofitaren l'estada per visitar el British Museum, d'on segurament són les fotografies.

107 “Casques et masques de danse au Soudan français” (1933). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.I. Núm.2, 1933. p.20-21.

108 VON SYDOW, Eckart: “Masques-Janus du Cross-River (Cameroun)” (1930). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.II. Núm.6, 1930. p.321.

109 VITRAC, Roger: “Masques de matière”. A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.II. Núm.6, 1930. p.360-363.

110 LIMBOUR, Georges: “Eschyle, le carnaval et les civilisées”. A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts,*

Tal com llegim, la màscara portada per l'humà excedeix la carn i la humanitat, devora la naturalesa. Alhora, també es parla de la màscara moderna, és a dir, la màscara entesa com una metàfora de l'estandardització de la humanitat i la seva deshumanització:

“Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et les fêtes de Dionisos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation générale de ce temps, nous oblige à porter tous la même. Celui-ci est destiné à faire reculer certains ennemis invisibles. Il ne faut pas désespérer de voir un jour la moitié de l'humanité courant dans les champs ainsi masquée et tout voyageur doit également s'attendre à rencontrer quelque fois sur les côtes de l'Afrique un demi-dieu ou une vieille femme coiffés d'un chapeau haut de forme et balançant ingénument ce museau à l'ombre mouvante des palmes”¹¹¹.

Michel Leiris, per la seva banda, definia la màscara com un objecte neutre, obscur, misteriós i temptador, ubicat al costat del caos. Una idea molt pròxima a la que veiem a l'article “Le Masque”, de Georges Bataille, en què adverteix que quan el que és humà és emmascarat, no hi ha res més present que la seva animalitat i la mort, s'esdevé una obscura encarnació del caos. La màscara, segons Bataille, és el caos esdevenint carn:

“N'est plus la nature étrangère à l'homme mais l'homme lui-même animant sa douleur et de sa joie ce qui détruit l'homme, l'homme précipité dans la possession de ce chaos qui est son anéantissement et sa pourriture, l'homme possédé d'un démon, incarnant l'intention que la nature a de la faire mourir et pourrir”¹¹².

D'aquesta manera, com veiem, al llarg del segle XIX i a principis del segle XX, el gust per les màscares i tot allò que aquestes implicaven marcà les obres i les produccions de diferents autors. En aquest sentit la màscara també fou un motiu clau pels dadaistes, que la conceberen com una força separada de l'individu. Segons els dadaistes el cos, emmascarat, podia assolir la potència màgica d'un fetitxe. Així ho veiem en les màscares Janco utilitzades en el cabaret Voltaire, mitjançant les quals, tal com en la tragèdia grega, transmetien la ment i l'ànima. És en aquests espectacles que segurament trobem l'embrió de l'ús de la màscara en l'art contemporani.

ethnographie (1929-1934). Vol.II. Núm.2, 1930. p.97-101.

111 Ibidem. p.101.

112 Article proposat el 1934 a *Minotaure*, però fou rebutjat. Extret de: DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe*. Op.cit. p.97.

La voluntat de simular l'efecte d'un cos inanimat o d'esdevenir altre, tingué continuïtat en la Neue Sachlichkeit o en Oskar Schlemmer, en els espectacles teatrals del qual es convertí en un element essencial. Schlemmer veié en la màscara un objecte que afavoria el procés de despersonalització de l'individu, essent molt útil per crear un tipus universal allunyat del naturalisme. En aquest sentit, per molts artistes del segle XX, la màscara simbolitzà una presa de consciència de la crisi del subjecte clàssic, i fou emprada com una mostra de l'alteritat, de la cosificació i del món de les aparences.

7.2.2.3. El maniquí com a concepte. Nous discursos sobre la subjectivitat. El jo polimòrfic, metamòrfic i ambivalent

Les imatges en què Cahun se'ns presenta com un ésser inanimat, com passa en tot autoretrat, esdevenen un instrument per a l'autoconeixement. La fotografia no és sols un motiu poètic, també és un mitjà per l'exploració i la invenció del jo. La reflexió entorn del subjecte, de fet, esdevé la principal preocupació de l'artista. Així doncs, a través de les imatges en què apareix el maniquí com a objecte o en les que apareix com a concepte, podem parlar de la visió que té Cahun del subjecte. En elles s'evidencia la voluntat de l'artista de desestabilitzar la noció del jo i mostrar una identitat incoherent.

La idea d'un subjecte unitari i substancial inexistent, és a dir, la presència d'un subjecte no metafísic, se subratlla en bona part dels seus escrits. Així ho veiem, per exemple, en el segon capítol d'*Aveux non avenues*, on llegim "*Moi-Même (faute de mieux)*" o en un altre fragment de la mateixa obra, on Cahun afirma: "*Non plus absolu, mais aimablement relatif, l'être s'individualise. L'orgueil devient vertu. Le corps se connaît et s'absout*"¹¹³. D'aquesta manera, tot i que com veurem Cahun hi reflexiona constantment, no creu en el subjecte en tant que no el pot trobar. No pot respondre, doncs, a les seves pròpies qüestions: "... *je méditais sans espérance, sans foi en moi, en toi, ni surtout en lui, sans charité envers aucune chose*"¹¹⁴.

En aquest sentit, en el conjunt de l'obra de Claude Cahun, i en concret en aquelles imatges en què apareix la figura de l'autòmat o maniquí, hi ha dues temàtiques que es repeteixen: l'ambivalència de la identitat i la metamorfosi de l'aparença. Així doncs, la litúrgia vers la màscara i la mascarada li permeten presentar-se amb múltiples identitats i reflexionar sobre aquestes. Mitjançant la metamorfosi, revela múltiples facetes de si mateixa.

113 CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.218.

114 Ibidem. p.189.

D'aquesta manera la metamorfosi és l'essència de l'autoretrat de Cahun. La importància que té en Cahun i en els artistes surrealistes la podem entendre en relació amb l'entrada "Metamorphose" de l'apartat *Dictionnaire* del sisè número de la revista *Documents*, publicada el novembre de 1929. En aquest, parlant de *Les Métamorphoses d'Ovide* (s.I d.C.), es considera que el més poètic de l'esperit humà, el seu propi fonament, és la metamorfosi. Es creu que tots els éssers, al llarg de la seva vida, s'han metamorfitzat en un objecte gràcies a la possessió de diferents artificis màgics que els permeten fer-ho. Finalment es defineix l'obsessió de l'individu per la metamorfosi:

“On peut définir l’obsession de la métamorphose comme un besoin violent, se confondant d’ailleurs avec chacun de nos besoins animaux, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine: par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entr’ouvre la porte, l’animal se rue dehors comme le forçat trouvant l’issue; alors, provisoirement, l’homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l’admiration poétique du mort. C’est dans ce sens qu’on regarde un homme comme une prison d’apparence bureaucratique”¹¹⁵.

És en relació amb la metamorfosi, que hem d'entendre el concepte de jo que apareix en l'obra de Cahun. Així ho veiem tant en els escrits com en els seus autoretrats, els quals ens mostren una identitat contingent i mutable. L'ambivalència de la representació l'hem de vincular amb l'ambivalent percepció que té l'artista de si mateixa. Segons Cahun, l'ésser humà no és un ens estable i complet, sinó canviant, el qual es troba sota revisió contínua. Tal com diu a *Aveux non avenues*: *“Je me sens changer minute par minute, et cela tout ensemble avec impatience et regret”¹¹⁶.*

La metamorfosi que veiem en el seu cos és doncs, una mostra d'una identitat modelable, d'un subjecte comprès com un fet estètic i ubicat en el temps. En aquest sentit, en l'obra de Claude Cahun les imatges del jo es dilueixen i formen un continu. El subjecte és presentat com quelcom que es va fent i va existint, subratllant-se així la importància que té per aquest l'esdevenir. És en aquest moviment continuat que el subjecte, malgrat no ser un ens substancial, és. Aquest, poètic i mòbil, és un subjecte no subjecta a res. Així doncs, tal com diu Cahun, la identitat, que té quelcom d'aniquilador, és un somni al qual un s'adapta:

115 "Chronique" (1929). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.I. Núm.6, 1929. Op.cit. p.333-334.

116 CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.260.

“«Et moi? Moi?...» Crie quelqu'un: moi-même. Mon beau devenir; ce renfort inespéré m'arrive. Présent déjà passé, toi qui m'échappes, encore un instant de répit... Pourvu qu'il ne soit pas trop tard”¹¹⁷.

Per la importància que té la metamorfosi en la concepció del jo de Cahun, no és estrany, doncs, la importància que adquireix la màscara en les seves fotografies. Aquesta, tal com la figura del maniquí, de la mateixa manera que posa de manifest un esdevenir emmascarat del cos, implica nocions d'alteritat i de doble. La màscara manifesta l'altre, aquella part monstruosa, el que és ocult a un mateix. En aquest sentit s'ha d'entendre la màscara en relació amb Medusa, imatge de la dualitat i l'alteritat, que ens mostra la facilitat amb què el jo esdevé altre. Tal com diu Jean Clair a *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*:

“La masque de Méduse n'a jamais cessé de se conserver et de se perpétuer, assumant des formes multiples, souvent inattendues, contradictoires mais toujours nécessaires, comme la personification d'une pulsion fondamentale de l'être humain, le voir de l'autre”¹¹⁸.

Per comprendre la funció simbòlica de la màscara en relació amb la reflexió entorn del jo, és interessant entendre-la a partir de les màscares de la Commedia dell'arte, en les quals s'evidencia la idea de pèrdua del jo en favor de convertir-se altre. Tal com llegim a *La Alemania romántica*¹¹⁹ de Marcel Brion, la màscara, com menys s'assembla a l'humà, més afavoreix la identificació íntegra del seu portador amb l'altre, els trets del qual acaba posseint. Això passa en les cerimònies rituals o en la Commedia dell'arte, on la màscara suposa que els límits de qui la porta s'esborrin per complet. La identitat d'aquest desapareix així a favor de l'ésser representat en la màscara. Aquesta idea és molt clara en la Commedia dell'arte, on els actors (*maschere*) estaven tan identificats amb la màscara que durant tota la seva vida assumien el rol dels personatges que aquestes representaven. D'aquesta manera, l'actor que s'introduïa dins del personatge, no sols l'animava, sinó que s'hi acabava transformant.

És en aquest sentit que l'ús de la màscara en Claude Cahun ens remet a la Commedia dell'arte, en la qual, amb un caràcter iniciàtic, el jo profund es revelava. L'actor, subjecta a la màscara, experimentava una contínua metamorfosi. S'esdevenia així la confusió entre el jo i el no jo, la pèrdua de la pròpia identitat i l'ambigüïtat. Tal confusió empenyia l'aspirant, que en el cas de Cahun és la mateixa artista,

117 Ibidem. p.432.

118 CLAIR, Jean: *Méduse*. Op.cit. p.187.

119 BRION, Marcel. Op.cit.

a una recerca vers una veritat que sols existeix en estat fragmentari, entre el jo i el no jo. En aquest sentit en les imatges de Cahun, en relació amb l'experimentat a la Commedia dell'arte, el jo es confon amb ell mateix. El resultat és un individu mancat de coherència.

En aquest punt és important tenir en compte que la màscara, no sols ha tingut un gran ús des de la prehistòria, sinó que es troba íntimament vinculada a l'individu des dels seus orígens. En aquest sentit és molt interessant tenir present l'origen etimològic del mot "persona", el qual, provinent del llatí *persona*, de l'etrusc *phersu* i al seu temps del grec *prósopon*, significa màscara d'actor o personatge. Així doncs, partint de la premissa que la paraula persona en un primer moment volia dir màscara, aquesta esdevé un element encara més interessant en relació amb el tema de la construcció del jo i de la identitat.

Aquesta idea, de fet, lliga directament amb la concepció del subjecte de Claude Cahun, pel qual les màscares tenien gran importància. Segons Cahun tota persona es mostra al món a partir de màscares, diferents rostres o jo que conformen una identitat fragmentària i canviant. Aquestes, lluny d'accentuar la similitud, serveixen per remarcar les imperfeccions i les diferències¹²⁰. Així doncs, la pràctica d'emascarar és un joc present en molts dels individus, bona part dels quals van coberts de màscares durant tot l'any. Entre aquestes, Cahun adverteix diferents tipologies de màscara:

*"Les masques sont d'étoffe aux qualités diverses: carton, velours, chair, Verbe. Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. (...) On étudie son personnage; on s'ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même... On se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs manières d'être, de penser et même de sentir- nettement délimitées- parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps..."*¹²¹.

En relació amb aquestes idees Cahun diu que disfressa la seva ànima i el seu cos. En tant que és llibertat i el joc la seva única regla, exalta el carnaval i acaba proclamant un carnaval perpetu: *"exalter l'imagination de costumier. Déclarer le Carnaval perpétuel"*¹²². Així ho veiem en un text titulat *Carnaval en chambre* (1928) en què Cahun, recordant un carnaval en el qual passà hores i hores disfressant la

120 *"On a beau se couvrir et recouvrir de masques, les farder, les refarder, on ne fait peut-être que grossir la ressemblance, qu'accentuer les imperfections du visage caché... Pourtant nous nous lasserions vainement de ces jeux: plutôt surenchérir! Ailleurs aussi le maquillage est de rigueur"*. CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.323.

121 CAHUN, Claude: "Carnaval en chambre" *La Ligne de cœur* (1928). A: *Écrits*. Op.cit. p.485.

122 Ibidem. p.486.

seva ànima, destaca la importància que ha tingut el carnaval en la seva vida. En aquest, les màscares emprades eren tan perfectes que no es reconeixien. Per aquest motiu, l'impacte que tingueren aquestes sobre el seu cos fou tal que, tal com diu Cahun, acabà perdent la seva forma humana:

*“Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur le grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient pas. J'adoptais tour à tour les opinions les plus rébarbatives, celles qui me déplaisaient plus obtenaient le plus sûr succès. Mais les fards que j'avais employés, semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine”*¹²³.

Bona part d'aquestes idees queden representades en una imatge en què observem Cahun acompanyada de la màscara oriental amb la qual apareixia disfressada en un autoretrat de 1929¹²⁴. En aquest cas la màscara, ubicada a l'extrem superior esquerra, no apareix com un element d'ocultació, sinó de reflexió. D'aquesta manera a la composició, que al seu temps ens remet a l'autoretrat de Cahun i el maniquí en un balcó¹²⁵, s'estableix un paral·lelisme entre el seu rostre i la màscara que ens fa pensar amb la idea que el rostre d'un individu esdevé una màscara per ell mateix. Alhora, sembla materialitzar la idea segons la qual sota una màscara, sempre hi ha una altra màscara (*“sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages”*)¹²⁶. Una afirmació en què veiem una clara reminiscència nietzscheana, és a dir, la idea que en l'individu no són necessàries les màscares artificials, ja que aquest es presenta sempre cobert de màscares¹²⁷. De fet, la singularitat de cadascú rau en l'acumulació de diferents gests, mots, màscares o maquillatges. És en aquest sentit que Cahun estudia el subjecte com si fos un palimpsest.

Així doncs, a partir de la màscara, Cahun també reflexiona entorn la polimorfologia del jo. La màscara testimonia un jo inestable que no es fixa mai, un subjecte multidimensional que és fruit de l'acumulació de diferents jo. Cahun veu el subjecte com un cúmul d'aparences i d'espectres disposats en capes superposades fins a l'infinit. Ella no es veu a si mateixa com un ésser complet, sinó com a tercera persona. D'aquesta manera, pensant l'individu en la seva multiplicitat, rebutja la idea d'identitat estable.

123 Ibidem. p.486.

124 Vegeu p.415. Fig.71-73.

125 Vegeu p.385. Fig.36.

126 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.405.

127 Vegeu p.94-97.

La polimorfologia del jo a la seva obra queda representada amb la idea de la nina russa, és a dir, aquell cos en el qual es contenen diferents cossos. Tal com diu Claude Cahun “*mais en ma poupée russe sont écloses toutes ses miniatures adorables*”¹²⁸. És a dir, cada nina russa conté totes les altres, esdevenint així una metàfora de la idea que cadascú posseeix diferents jo. Aquesta idea l’observem a *Aveux non avenues*, en què Cahun diu que els éssers vius contenen en ells els seus diferents jo:

*“Je recopie cet exercice (que mon partenaire écrivit en temps voulu et de ma propre main) pour montrer comment nous cherchons à délimiter nos personnages. Il va de soi que selon l’humeur du moment, humainement indiquée par notre propre physiologie, l’attitude la plus abstraite peut et doit se modifier. Chaque être vivant - poupée russe, table gigogne - est censé contenir tous les autres. Restent la dominante et la sensible d’un caractère. Ce n’est qu’après un grand nombre d’exercices (d’une valeur toute relative comme le suivant), ce n’est qu’en nous résignant aux partialités nécessaires, que nous pouvons durcir les moules de nos masques. Pour préciser le rôle encore incréé nous avons recours à n’importe quel prétextes: jeux de société, enquêtes absurdes...”*¹²⁹.



Fig.81. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929.

128 CAHUN, Claude: “Confidences au miroir” (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.588.

129 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.307.

Així doncs, tal com digué Rilke a *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910)¹³⁰, hi ha molta gent, però encara hi ha més rostres, ja que cadascú en té molts¹³¹. Aquesta idea s'entreveu en alguns fotomuntatges de Claude Cahun, en què advertim diferents rostres d'un mateix individu. N'és un exemple el fotomuntatge número II que apareix en el primer capítol d'*Aveux non avenues*, titulat R.C.S. Es tracta d'una composició conformada per rostres realitzats en diferents moments de la seva vida. És com si en una instantània es capturessin diferents imatges dels jo interiors de l'artista, dels diferents estrats que té la memòria que l'acaben conformant.



Fig.82. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge II del capítol I d'*Aveux non avenues*, 1930.

Fig.83. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge X del capítol IX d'*Aveux non avenues*, 1930.

Similar és el que veiem en el fotomuntatge que acompanya el novè capítol de la mateixa obra titulat I.O.U., en el qual, a la part inferior esquerra, observem un coll d'on neixen onze fragments de diferents rostres de Claude Cahun. La composició es pot entendre com una metàfora de la multiplicitat de rostres del jo que conformen l'individu. El rostre, alhora, apareix en altres indrets del fotomuntatge. Així ho veiem en el retrat ubicat al centre a la part inferior, del qual surten dos caps de l'artista: un d'ells és un autoretrat de la sèrie *I am training, don't kiss me*, mentre que l'altre és un autoretrat que correspon als primers anys de la seva trajectòria artística. Del mateix cap, alhora, surt un triangle on de nou apareixen tres autoretrats desdoblats.

130 RILKE, Rainer Maria: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducció de Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada, 2003.

131 Els individus, doncs, en Claude Cahun, tal com en altres autors del context, tenen diferents rostres, tants com éssers els coneixen. Una premissa que ens remet a la polimorfologia del jo que observem en els personatges de *A la recerca del temps perdut* (1908-1922) de Marcel Proust.

També a *Aveux non avenues*, advertim quelcom similar en el fotomuntatge del vuitè capítol titulat N.O.N., en el qual la imatge de Cahun apareix multiplicada. Són un total de sis imatges juxtaposades, com si fossin siameses, que ens transmeten la idea d'espectralització del jo. El retrat polimòrfic del subjecte també s'evidencia en algunes de les fotografies dels seus amics. Així ho veiem en una fotografia en què apareixen André Breton i Jacqueline Lamba, on observem la descomposició de les dues figures en múltiples rostres de si mateixos. Aquests, tal com si fossin observats mitjançant un calidoscopi, es presenten multiplicats en l'espai i el temps. Una solució que ens recorda el jo multiplicat en la temporalitat que advertia Henri Bergson¹³².



Fig.84. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge IX del capítol VIII d'*Aveux non avenues*, 1930.

Fig.85. Claude Cahun: André i Jacqueline Breton, 1935.

En Claude Cahun, alhora, l'alteritat i la multiplicitat del jo també pren forma en els diferents pseudònims que l'artista adquirí al llarg de la seva vida. Els pseudònims, per Cahun, són màscares verbals que responen a la seva voluntat de disfressar-se. El fet d'adoptar diferents noms, els quals esdevenen una forma de metamorfosi que borra la traça d'una identitat simple, li permet trencar amb la construcció identitària del subjecte. Així mateix ho explica a *Confidences au miroir* (1945-1946), on diu que utilitzava els diferents pseudònims per confondre la identificació. D'aquesta manera, els pseudònims emprats per Cahun no s'han d'entendre com a simples sobrenoms, sinó com a part d'un procés de reconstrucció del jo i de la identitat.

En aquest sentit el 1909 Lucie utilitzà el primer pseudònim, René, una denominació en la qual ja veiem una de les seves prioritats: escapar de les classificacions de gènere. El 1914, en aquesta línia,

132 Vegeu p.100-101.

comença a aparèixer amb el pseudònim Claude Courlis, mitjançant el qual, volia ocultar la seva identitat i deslligar-se dels vincles familiars. Courlis, a més, és un ocell que viu al mar, que hem d'entendre en relació amb la fascinació que sentia Cahun per aquest medi així com amb la llibertat que comporta la possibilitat de poder volar, tal com fa tot ocell. Al mateix temps, un *courlis*, és un ocell que té el bec llarg i corbat, el qual es podria equiparar al peculiar perfil de l'artista, caracteritzat per un prominent nas aguilenc.

Fou el 1915 que Lucie Schwob es presentà per primera vegada com a Claude Cahun, pseudònim a partir del qual serà coneguda al llarg de la seva vida. Com els altres, aquest és un pseudònim triat a consciència. Claude és un nom neutral, ambigu, de caràcter androgin, que li permet defugir de les classificacions de gènere. Per la seva banda, Cahun, accentua el llinatge jueu per part de pare. Aquest canvi de nom, com tots els altres, és explicat per la mateixa artista a *Confidences au miroir* (1945-1946):

*“Je signais de préférence du nom de jeune fille de ma grand-mère, nom qu'à vrai dire je tenais pour illustre mais savais inconnu de tous ceux que je pourrais jamais espérer avoir pour amis ou lecteurs (Je me trompais. Il y eut une exception: Pierre Mac Orlan. L'auteur de La Cavalière Elsa se devait d'avoir lu La Tueuse de Léon Cahun. En tout cas il approuva le choix de mon pseudonyme, devinant et me laissant deviner qu'il appréciait le paradoxal motif)”*¹³³.

Aquest, però, no fou l'últim pseudònim que utilitzà. Paral·lelament, entre 1918 i 1920, apareix en algunes publicacions amb el pseudònim Daniel Douglas, amb el qual ret homenatge a l'amant d'Oscar Wilde (1854-1900), Lord Alfred Douglas (1870-1945). Alhora, entre 1940 i 1944, durant la seva lluita clandestina a l'illa de Jersey, Cahun firmarà sota el nom *Der soldat ohne Namen*, és a dir, el soldat sense nom. Així doncs, Lucie Schwob, sempre sabé superar l'obstacle que suposava tot nom, fins i tot el dels noms propis:

“J'ai toujours se tourner l'obstacle, même celui des noms propres, sans me priver de «légitimer» ma répugnance, la nécessité de leur acceptation tels quels, l'attrait de les modifier à ma guise et la valeur que je leur conférais en usant de ce tour: Ô mal nommés, je vous renomme! Ô bien aimés, je vous surnomme! Ô discrédités... Objet, sujet, idée, mot, je vous fais confiance. Ici, les sobriquets de

133 CAHUN, Claude: “Confidences au miroir” (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.593.

*la porte Rouquine, de toutes celles et de tous ceux (sauf moi) qui furent de la bande, ne permettraient aux intéressés eux-mêmes de se reconnaître*¹³⁴.

La voluntat de modificar i suprimir el nom propi, tal com afirma en el mateix relat, està dictada per un profund sentiment de l'èsser, el qual adverteix que cap nom és suficient per ell. No obstant això, malgrat ser conscient de la multiplicitat del subjecte, es veu obligada a anomenar-lo:

*“Ailleurs la modification ou suppression du nom propre m’est dictée par le sentiment profond du caractère sacré d’un être. Aucun nom, dès lors, n’est assez grand, n’est assez beau pour lui. Pour peu qu’il me soit familier, sa multiplicité bien aimée, son ubiquité, sa faculté de me transformer l’univers, me contraignent, s’il me faut lié à lui le nommer malgré tout, à n’user que de termes élémentaires, de périphrases ou de charmes dérisoires, diminutifs de sons à peine audibles, impossibles à noter au moyen d’aucun alphabet, d’aucun signe préconçu*¹³⁵.

7.2.2.3.4. Importància i rebuig al cos: ocultació i fragmentació. La dualitat cos-ànima

De la mateixa manera que Cahun reflexiona sobre el jo, en els autoretrats en què es presenta com un ésser mancat de vida també advertim un qüestionament sobre el cos. A l'obra de Cahun ens trobem amb un cos no substancial que podem entendre com un “cos-memòria”, és a dir, un testimoni corporal. Segons l'artista, el cos és un indret en el qual es recullen diferents facetes del jo esdevingudes al llarg del temps. El cos, doncs, és un organisme material de la memòria col·lectiva i individual. Una memòria, que al seu temps, és fragmentària, essent conformada per peces seleccionades que converteixen allò corpori en transició:

*“Mémoire? Morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire. Entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre les temps du verbe, mon corps me sert de transition*¹³⁶.

D'aquesta manera el cos, tot i que es presenta fragmentat i multiplicat, és molt important en l'obra de Claude Cahun. Aquest no sols apareix en els autoretrats de l'artista, també és present a partir de la seva representació en l'èsser artificial o en els seus escrits. El cos, doncs, no és sols objecte de

134 Ibidem. p.585.

135 Ibidem. p.586.

136 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.394.

crítica, sinó un mitjà per desenvolupar-la i per reflexionar. Se'ns presenta com un lloc privilegiat en el procés de construcció de la identitat i de la subjectivitat. Esdevé un suport d'idees múltiples, un mitjà d'expressió pel qual sembla passar el coneixement del jo. El conjunt de l'obra de Cahun mostra així com la reconceptualització del jo passa a través dels límits marcats pel cos, el qual esdevé un instrument d'accés a si mateixa, un passatge obligat. D'aquesta manera el cos, que permet un accés a la seva interioritat, és el llenç on Cahun desenvolupa i mostra la seva metamorfosi, el caràcter proteïforme i inestable del seu jo.

Tanmateix, l'actitud de Cahun respecte del cos és ambivalent. Mentre que en algunes ocasions és valorat, en altres és clarament rebutjat. Aquesta segona visió del cos és la que predomina en el conjunt de la seva obra, tal com mostren diferents fragments en què tal rebuig és explícit. Cahun considera que el cos és incapaç d'adaptar-se a una realitat que es troba en canvi constant. Segons l'artista, el cos és una entitat estable que xoca amb un individu inestable i irreductible a tota institució. En aquest sentit, per una banda, el rebuig al cos s'ha d'entendre en relació amb la voluntat de no quedar reduïda a res i amb la revolta de l'artista cap a tot el que està establert o fixat:

*“Ce qui vous caractérise. Quels sont vos traits les plus marqués? A-L’empire de mon corps sur ma volonté de puissance, les tyrannies de sa faiblesse. L’inaptitude à saisir les réalités objectives, à m’adapter à ce changement incessant de la vie”*¹³⁷.

Així doncs, el cos és allò que la separa de la realitat. És en aquest sentit que afirma: *“Je n’existe plus? C’est parfait: plus rien ne nous sépare”*¹³⁸. Segons Cahun, el cos està mal construït i mancat de gràcia. Humilia el seu pensament i es presenta com una carcassa o una presó:

*“Mon corps humiliait bien souvent ma pensée, mon corps mal construit aux révoltes sans grâce. Elle se vengeait à l’occasion des miroirs, qu’elle recherchait, amoureuse, sadique - et toutefois s’y torturant soi-même. Elle amène ce corps rétif devant son reflet, l’y retient; affecte la surprise et de ne pas d’abord le reconnaître, le critique, le juge - le juge indigne d’elle - l’endort enfin comme un gardien pour s’échapper de cette sordide prison. Parfois se prend au piège s’il faut trinquer et boire le narcotique ensemble”*¹³⁹.

137 Ibidem. p.246.

138 Ibidem. p.292.

139 Ibidem. p.276.

El cos, per Cahun, és lleig¹⁴⁰ i comporta la idea de buit i dissolució. En aquest sentit rebutja les parts sexuals de l'individu, aspecte que no sols s'ha d'entendre a partir del caràcter limitador del cos, sinó també en relació amb diferents experiències vitals. Així doncs ho podem comprendre tenint en compte l'anorèxia que patí d'adolescent o l'operació d'histerectomia a la qual fou sotmesa el 1925. És a dir, l'extirpació de l'úter i la consegüent esterilitat, una operació a partir de la qual Cahun s'autoanomenarà un cos sense òrgans, anticipant allò que definí anys més tard Antonin Artaud.

La idea de "cos sense òrgans" fou emprada per Artaud a mitjans del segle XX i desenvolupada posteriorment per Deleuze i Guattari. Segons Artaud l'individu està conformat per un cos sense òrgans, és a dir, mancat d'òrgans i d'organisme. Artaud considera que l'home, pel fet d'estar mal construït, està malalt. Per aquest motiu, de la mateixa manera que se l'ha d'alliberar de Déu, s'ha de desprendre dels seus òrgans. Sols així s'alliberarà de tots els automatismes i experimentarà un retorn a la seva vertadera llibertat. Artaud planteja així l'absència d'un cos entès com un organisme, és a dir, com una unitat. Es tracta d'un cos que renuncia a les fronteres establertes, que fuig de la identitat i de tot allò que està fixat. Una corporeïtat més enllà de les normes que al seu temps comporta una ruptura amb la figura de la divinitat. D'aquesta manera, en qüestionar la idea de Déu i l'organisme, Artaud trenca amb diferents pilars del pensament occidental: la idea d'essència transcendent, d'ordre essencial i del que és etern.

En relació amb aquestes idees, tot i ser posteriors, Cahun, lluny d'un cos fixat, cercà un cos-fenomen, ubicat en l'esdevenir. Es tracta d'un cos com a enigma, no assumit en la seva totalitat, que es correspon amb un subjecte que no és una entitat abstracta ni essencial, sinó un lloc d'interacció entre diferents fenòmens. Tal com llegim a *Aveux non avenues*, aquest es troba "*entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre les temps du verbe, mon corps me sert de transition*"¹⁴¹.

140 Entre altres, la idea de la lletgesa del cos l'observem en un fragment d'*Aveux non avenues* en què Cahun descriu el que experimentà en observar el seu cos reflectit a la platja: "*Fou d'une curiosité regrettable, et guidé par ma coutumière passion, je me penchai sur les reflets de la plage mouillée: Un puits se forma soudain, et je me vis au fond. (O souci d'exactitude! Ne faut-il point vivre dans le mensonge, sans jamais vérifier - fût-ce une illusion? Ne l'ai-je point dit et répété moi-même?) Cependant je me vis, et je me regardai: Et l'horreur me saisit de l'inconnu, de cette beauté mystérieuse tant convoitée, qui s'était semblait-il abattue sur mon âme comme un oiseau de proie, qui la couvait, l'enveloppait tout entière et la dévorait... Je pressentis le désastre. Rapide, avec assez de force, si je pensais uniquement aux laideurs de mon corps regretté, je pouvais encore, c'est certain! Empêcher l'écroulement de l'universel connu. Hélas! J'y pensais avec trop de faiblesses... Presque désespéré, je fis l'effort d'Atlas, le geste de sa voûte surhumaine (Seulement, moi, c'était sur ma bosse que je portais le monde) Je me réveillai. Et tâtant mes membres difformes, hideux et odieux, je me déclarai sain et sauf*". Ibidem. p.277.

141 Ibidem. p.394.

Segons Cahun el cos s'ubica en un centre imaginari. El cos només pot ser representació o imaginació, una creació de cadascú. En aquest sentit, partint de la idea que el cos és la seva representació i és fruit de la seva imaginació, la qual ens remet a l'afirmació de René Crevel "*mon corps est moi*", Cahun evidencia la voluntat de crear un jo fictici.



Fig.86. Claude Cahun: "Frontière humaine". *Bifur*, Núm.5, 1930.

Així ho veiem en algunes imatges en què se'ns presenta una composició imaginària del cos que qüestiona els límits de la realitat. N'és un exemple la fotografia *Frontière Humaine* (c.1930), un autoretrat de Cahun amb el cap deformat, en el qual s'adverteix un profund qüestionament en relació amb la identitat, la realitat i els límits de la subjectivitat. En aquesta Cahun, anant més enllà d'un jo substancial, presenta una creació fictícia del jo. En ella trobem una voluntat similar a la que veiem en Pierre Albert-Birot quan parlava de l'actor de cartó, és a dir, el desig d'allunyar-se de la realitat, de no ser un reflex mimètic d'aquesta.

És en aquest sentit que Cahun, tal com evidencien les seves fotografies, s'infligeix diferents canvis que la porten a superar tots els límits. Així mateix ho explica a *Aveux non avenues*, on parla de les metamorfosis que s'infligia a si mateixa des del 1916. Es tracta de diferents canvis amb els quals desmembra minuciosament l'organisme amb la voluntat de destruir i esborrar el cos, el qual, segons ella, és origen de tota traça i inscripció. Amb aquesta voluntat, es rapava el cabell o se'l tenyia de

diferents colors (rosa, verd, daurat o amb reflexos metàl·lics) juntament amb les celles i les pestanyes. Segurament, aquesta era una manera de treure's la seva pell, d'arrencar-se el seu vel¹⁴²:

*“Ce n'est pas sans arrière-pensée... Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins - tout ce qui gêne ou impatient mon regard - l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie”*¹⁴³.

Amb aquesta mateixa voluntat Cahun, en diferents imatges, presenta el cos fragmentat. Així ho veiem a partir de la figura de la nina o el maniquí, la qual, en algunes ocasions, apareix mutilada. En aquestes el subjecte se'ns presenta com un mosaic o un trencaclosques d'esclats humans, del qual el vitrall n'esdevé una metàfora. La fragmentació del cos és un recurs que permet al creador accedir a la seva interioritat o bé anar més enllà d'un cos que l'empresona. Al mateix temps, suposa un trencament amb el cànon de representació clàssic, l'enucleació i la fragmentació del subjecte metafísic. Així doncs, l'estètica del fragment és indispensable en el procés d'indefinició corporal que cerca Cahun. Per aquest motiu considera necessari podar el cos, branca per branca, membre per membre, tal com fan els cirurgians.

La fragmentació del cos és un recurs que apareix de manera recurrent en alguns dels seus *tableaux photographiques*, en els quals observem diferents tipus de mans: mans vives, artificials, desdoblades o multiplicades. Així ho veiem en algunes de les planxes realitzades per *Le Cœur de Pic* (1936), com és un projecte inicial per la portada. En aquest les protagonistes són tres mans, les quals s'ubiquen sobre una petita muntanya feta amb elements naturals, que al seu temps descansa sobre un arbre gegant de roba. Les mans, a la mateixa obra, també apareixen a la planxa *Je donnerais ma vie*, on observem un ésser estrany creat a partir de fulles i diferents elements naturals, que avança cap a unes flors. Amb les fulles, Cahun, confecciona una figura que sembla tenir potes i cap. D'aquesta en destaquen unes mans, les quals, al mateix temps que li confereixen estranyesa, contribueixen a crear una atmosfera inquietant. També per *Le Cœur de Pic* és la imatge titulada *Mains, racines, fleurs et poupée*, en què de nou unes mans, arrels i una nina conformen la composició.

La mà també és la protagonista d'una fotografia de 1939 en què observem una estructura conformada per mans de diferents mides i materials. Entre aquestes veiem mans artificials i una mà humana, una

142 *“Je veux changer de peau: arrache-moi la vieille”*. CAHUN, Claude: *“Aveux non avenues”* (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.425.

143 *Ibidem*. p.215.

certa confusió entre el viu i l'inert que també apareix en diferents fotografies del mateix any, en les quals es juga amb la indefinició i els jocs de llums i ombres. Al mateix temps la mà també apareix en obres com *La chevelure* (1936) o *M'a brûlé les mains en mourant* (1936), on sobresurt la mà negra d'un maniquí i un floc de cabells; o en una obra ben diferent com és *La main sèche* (1939), en què apareix un tronc amb forma de mà.

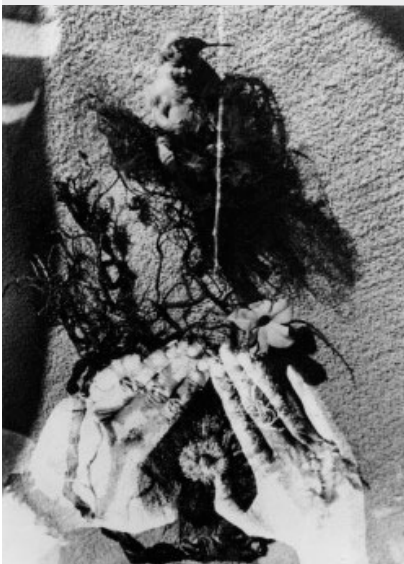


Fig.87. Claude Cahun: Projecte per la portada de *Le Cœur de Pic*, 1936.

Fig.88. Claude Cahun: *Je donnerais ma vie. Le Cœur de Pic*. Variant planxa II, 1936.

Fig.89. Claude Cahun: *Mains, racines, fleurs et poupée*, 1936.

Fig.90. Claude Cahun: *La main sèche*, 1939.

Fig.91. Claude Cahun: *La chevelure*, 1936.



Fig.92. Claude Cahun: *M'a brûlé les mains en mourant*, 1936.

Fig.93. Claude Cahun: *Mains*, 1939.

Fig.94. Claude Cahun: *Sense títol*, 1939.

Fig.95. Claude Cahun: *Sense títol*, 1939.

Fig.96. Claude Cahun: *Sense títol*, 1939.

La importància que té la mà en l'obra de Claude Cahun, tal com molts altres aspectes, l'hem de relacionar amb el surrealisme. Així ho veiem en la fascinació que aquesta causà en artistes com Man Ray, Hans Bellmer, Jindřich Štyrský¹⁴⁴ o Dora Maar, com mostra una fotografia realitzada el 1934. En aquesta, precisament, la mà d'un maniquí és la protagonista, la qual ens fa pensar amb aquelles que apareixien en els catàlegs de Pierre Imans. Una similitud que ens porta a pensar en la influència que pogueren tenir aquest tipus de catàlegs en aquests artistes.



Fig.97. Dora Maar: *Sense títol*, 1934.

Fig.98. Mans i peus dels maniquins de cera de Pierre Imans, 1924.

Junt amb les mans, un altre fragment del cos que apareix en l'obra de Claude Cahun, i que també és important en molts dels artistes surrealistes, és l'ull. Un dels exemples més destacats del conjunt de la seva producció és l'obra *Objets sous globe de verre* (1936), peça que fou exposada a l'*Exposition surréaliste d'objets* (1936). Es tracta d'un poema-objecte en què el signe es fon amb la imatge, el visual amb el verbal. Tal com deia Breton, ens trobem davant "*une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque*"¹⁴⁵. Així ho veiem en el gran ull i la mà que la conformen, elements que es complementen amb una inscripció de la Marsellesa en què llegim: "*La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefacteur des travaux forcés*". Aquesta, provocà que s'atribuïssin connotacions polítiques a l'obra. Tot i això, tal com llegim a *Don't kiss me: The art of Claude Cahun and Marcel Moore*¹⁴⁶, també s'ha vist com un objecte fàl·lic o una imatge vaginal. Un aspecte que lliga amb el significat que té l'ull en el surrealisme, el qual, carregat de connotacions sexuals, sovint és vist com una imatge del sexe femení.

144 Vegeu p.557-566.

145 Fragment d'un manuscrit d'André Breton del 27 de febrer de 1942 reprès posteriorment a *Le Surréalisme et la Peinture* el 1965. Disponible a: www.andrebretton.fr.

146 DOWNIE, Louise (ed.): *Don't kiss me: The art of Claude Cahun & Marcel Moore*. New York: Louise Downie, 2006.

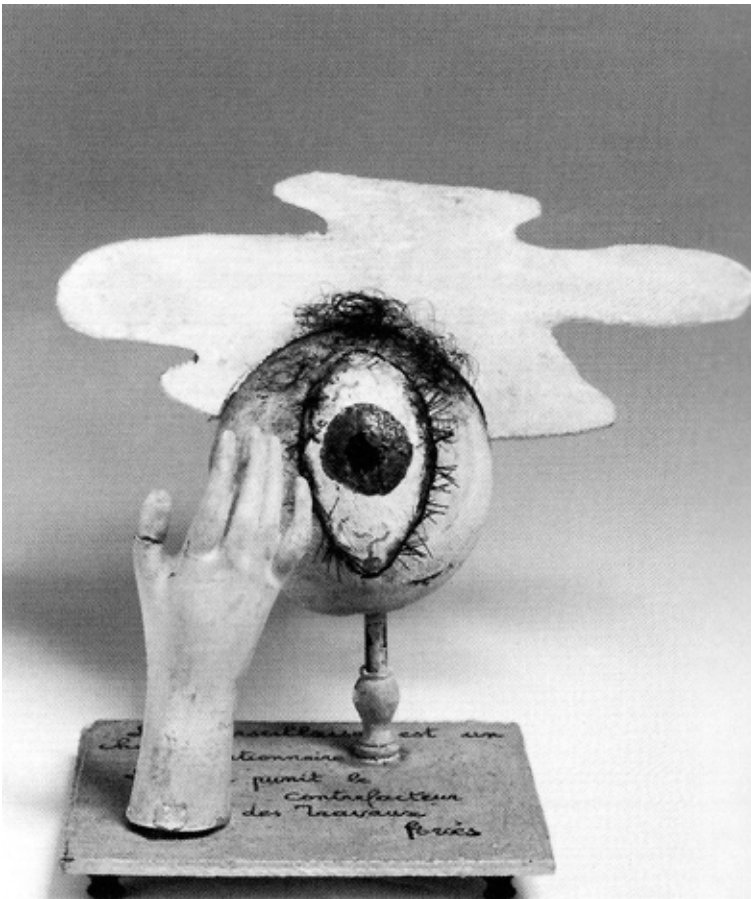


Fig.99. Claude Cahun: *La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefacteur des travaux forcés*, 1936.

La idea de l'ull com una imatge vinculada a la violència, al sexe i a la mutilació, queda clarament representada a *Histoire de l'œil* (1928) de Georges Bataille o també a *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel. Així doncs, la idea de l'ull ferit és freqüent en els surrealistes, atac que s'ha d'entendre partint de la premissa que ens trobem davant l'òrgan d'accés a l'inconscient. En aquest sentit, el fet de treure l'ull o arrancar-lo, suposa obrir una escletxa a un altre món. Breton evoca aquesta idea a *Nadja* (1928), on explica que la filla de la protagonista tenia per costum treure els ulls de les seves nines per veure què hi havia darrera. Per la seva banda, Cahun ho adverteix en alguns fragments d'*Aveux non avenues*. Així, en el capítol IX, evocant una mutilació, agafa l'ull i el tracta amb violència (*"Frapper en plein visage, en plein centre de l'âme, au cœur de l'œil [...] Frapper au plus visible: en plein noir de la pupille dilatée. Et pour ne pas rater son coup, devant la glace grossissante"*¹⁴⁷). En aquest sentit Cahun, tal com els altres surrealistes, considera que l'ull trencat permet una introspecció o una mirada interna en un mateix:

*"Sitôt couchée la poupée se referme. Plus de regard, un couvercle sur l'âme. Lazare! Lazare! Ouvre-toi!... Sous globe, la vie est de nouveau visible"*¹⁴⁸.

147 CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.424.

148 CAHUN, Claude: "Carnaval en chambre" *La Ligne de cœur* (1928). A: *Écrits*. Op.cit. p.486.



Fig.100. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge VIII del capítol VII d'*Aveux non avenues*, 1930.

La fragmentació de diferents parts del cos també apareix en els fotomuntatges que Cahun realitzà per *Aveux non avenues*. Així ho veiem en el fotomuntatge que precedeix el novè capítol¹⁴⁹, on sobre un cos humà sense cap disposat en horitzontal, neix un arbre els fruits del qual són diferents parts del cos (uns llavis, una mà, un ull i una orella). També ho veiem en el fotomuntatge del setè capítol en què, sobre una radiografia dels pulmons de l'artista, hi ha una sobreimpressió que forma un trencaclosques d'estelles humanes, el qual ens transmet la idea que la figura humana ha esclatat i conseqüentment ha quedat dinamitada en diferents fragments. Cahun, amb aquesta solució, subratlla la inexistència d'un subjecte amb una estructura coherent. En aquest cas, la sensació de fragmentarietat, dissolució i dispersió s'accentua amb la presència d'unes tisores.

La fragmentació, de fet, és una característica d'aquest tipus de creacions, conformades per la simultaneïtat de formes narratives diverses. En elles, passat i present es troben imbricats en una temporalitat similar a la del món del somni. Tal com llegim a *La subversion des images* “*le photomontage est une véritable photographie de la pensée*”¹⁵⁰, que també és fragmentari i complex.

149 Vegeu p.427. Fig.83.

150 BAJAC, Quentin; CHÉROUX, Clément [et.al]: *La subversion des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou,

Alhora, en tant que fotografies, esdevenen una instantània de la realitat, també marcada per la manca d'unitat.

Al mateix temps, tal com veiem en el setè capítol en parlar del maniquí surrealista com un motiu representatiu de la crisi de la subjectivitat clàssica, la fragmentació i la deformació del cos es pot relacionar amb la follia. Aquest vincle l'advertim en alguns autoretrats de Claude Cahun en els quals apareix una iconografia que es pot vincular amb els trastorns mentals. En són un exemple aquelles imatges en què l'artista es presenta amb el cabell rapat, amb la boca entreoberta o amb actitud d'estar reclosa en ella mateixa.



Fig.101 i 102. Claude Cahun:
Autoretrat, 1928.

El vincle de l'artista amb el món de la bogeria el podem entendre a partir de diferents experiències vitals. En aquest sentit Cahun quedà totalment impactada per la malaltia mental de la seva mare, la qual hagué d'afrontar durant la seva infància. Potser és per aquest tipus d'experiències que Lucie mostrà interès per la follia, tal com veiem en la seva assistència, junt amb Suzanne i Néoclès Coutouzis, a una de les demostracions dels pacients de la Salpêtrière. Així ho llegim a l'article *Explorations, simulations: Claude Cahun and self-identity*¹⁵¹, on fent referència a les informacions que dona Leperlier, es diu que el seu interès no era mèdic, sinó que responia a la voluntat d'observar l'estat d'alienació. En el mateix treball també es fa referència al fet que entre 1934 i 1935 Cahun, junt amb Breton, Michaux i Crevel, participà en diferents conferències del psiquiatre Gaston Ferdière, amb qui mantingué el contacte. Sigui com sigui, Cahun, en aquest aspecte i en relació amb els surrealistes,

2009. p.175.

151 GRAVANO, Viviana. Op.cit.

té una visió romàntica de la follia. Així ho veiem a *Aveux non avenues* quan afirma que: “*La folie n'est pas moins vaniteuse que la raison!*”¹⁵².

Després d'advertir els diferents atemptats i modificacions físiques que Cahun s'infligeix, observem com, tot i que l'actitud de rebuig al cos condiona la relació de l'artista amb aquest, la corporeïtat és fonamental en la seva obra. Aquesta, de nou, és una posició ambivalent de l'artista que ens porta a parlar d'una idea recurrent en el seu treball: la relació cos-ànima. Així ho veiem a *Aveux non avenues*, on reprèn aquest dualisme que ha estat tan present en tota la història del pensament occidental.

De fet, aquesta dualitat ens remet a Plató (427 a.C.-347 a.C.), el qual concebia el subjecte com un ens conformat per dues parts clarament diferenciades. Per un cantó observava el cos, és a dir, aquella part material, imperfecte, sensible, canviant i mutable; i per l'altre l'ànima (*psyché*), que era vista com la part superior i immaterial. D'aquesta manera ubicava l'ànima en un nivell privilegiat, considerant el cos com una simple presó. Plató, doncs, parlava de la diferència entre *sema* i *soma* (cos/presó) i considerava que el cos era una sepulcre de l'ànima¹⁵³. Unes idees que tingueren continuïtat en el pensament occidental en autors com Sant Agustí d'Hipona (354-430 d.C.) o, com hem vist, en Descartes, el qual, ja en època moderna, entenent el cos com a *res cogitans* i *res extensa*, subratllà aquest dualisme.

Tanmateix aquest, com molts altres, és un aspecte complex en l'obra de Claude Cahun. Així doncs, tot i que en un primer moment aquest fet ens portaria a afirmar que Cahun comparteix una visió dualista i idealista, és a dir, la contraposició cos-ànima i un rebuig al cos; estudiant l'obra de Claude Cahun amb profunditat, advertim com el rebuig al cos que hi trobem no pot ser entès com un idealisme o neoplatonisme, sinó com un rebuig a tot allò que delimita i classifica. Així doncs, tot i que el cos se'ns presenta com una presó i quelcom limitador, en el pensament de Cahun no trobem la concepció substancialista i essencialista del subjecte que és present en autors com Plató o Descartes. Com hem

152 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.201.

153 “Alguns diuen que el cos és el «sepulcre» *sēma* de l'ànima, on està sepultada per ara i tant. També, com que amb el «cos» *sōma* l'ànima «significa» *sēmainei* el que li cal, per aquesta raó és just d'anomenar-lo «signe» *sēma*. Però més aviat crec que són sobretot els deixebles d'Orfeu que posaren aquest nom, com si l'ànima expiés les faltes de què ha de donar compte i tingués, perquè es “conservi salva” *sōzētai*, el cos com un clos, imatges d'una presó. El cos, en efecte, com el mateix nom indica, és precisament això: la «salvaguarda» *sōma* de l'ànima, fins que ha pagat el seu deure del tot, i no cal pas aquí tocar res, ni tan sols una lletra”. PLATÓ: *Diàlegs IV*. Traducció de Jaume Olives Canals. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1952. p.68.

anat veient, Cahun, tal com Nietzsche i altres autors del període, dóna molta importància al cos, el qual se'ns presenta com el principal mitjà que utilitza l'artista per reflexionar sobre el subjecte.

No obstant això, tot i la importància que té el cos en l'obra de Cahun, l'ànima també té una presència destacada. Així ho veiem a *Aveux non avendus*, relat que ella mateixa descriu com una introspecció a la seva ànima. Confessa així, el seu gust per observar de manera indiscreta allò que hi ha en ella mateixa:

*“Je m’amuse à regarder, indiscrète et brutale, sous les ratures de mon âme. Là, des intentions mal avisées se sont ravisées, se sont endormies; d’autres leur ont passé sur le corps”*¹⁵⁴.

En diferents fragments del text Cahun diu que el cos és quelcom baix, mentre que l'ànima és el més important i noble. El cos mostra el problema de la identitat, la impossibilitat de fixar un jo que és múltiple i que es troba en moviment. El cos és un obstacle pel pensament i per la introspecció en un mateix. Per tots aquests motius segons Cahun, el cos s'oposa a l'ànima, és a dir, a l'espai interior que vol explorar. Veu el cos, doncs, com una cosa sense forma, enorme, dolorosa i horriblement voluptuosa. Per això, vol que l'ànima passi per sobre del cos:

*“Piétiner ça, cette chair de ma chair. S’appuyer au remords, peser sur ma mémoire, sur ma statue obèse, seul tremplin qui ne me cède pas. Cette chose informe, énorme, douloureuse, horriblement voluptueuse, est-elle couchée en travers de ma route? Arriviste de l’âme: se passer sur le corps”*¹⁵⁵.

Tot i això, en algunes parts, sembla que el cos és el preferit. Ho veiem, entre altres, en un fragment en què parla de l'ànima com quelcom vergonyós i l'anomena “*petite âme prostituée*”, considerant-la menys pura que el cos¹⁵⁶. Alhora Cahun, en reconèixer-se dividida, pensa que l'ànima no és la part més necessària en ella¹⁵⁷. Així afirma: “*L’âme est une sottise qu’il fait bon remettre à sa place de temps en temps*”¹⁵⁸.

154 CAHUN, Claude: “Aveux non avendus” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.183.

155 Ibidem. p.210.

156 “*Je vous aime. Oh! Ce pluriel honteux, petite âme prostituée. Se figure-t-elle que le verbe y acquière une plus nombreuse force à conviction ? Elle? La garce ! Elle est moins pure que mon corps... (Vous en êtes déjà arrivés à cette conclusion. Pardonnez : j’ai l’esprit lent... et la chair forte!), et plus féminine*”. Ibidem. p.186.

157 “*Allons-y! Diviser pour assassiner. Dissociation subjective. En procédant par élimination, qu’y a-t-il de nécessaire en moi? Assurément pas l’âme. Ni ce désir; ni ce regret. J’en ai promptement eu raison*”. Ibidem. p.291.

158 Ibidem. p.201.

Aquesta actitud ambivalent és present al llarg del relat. De fet, en alguns fragments, acaba criticant ambdues parts. Considera que el cos i l'ànima són obsolets (“*corps et âme périmés*”¹⁵⁹) i ubiquen l'individu en una contradictorietat¹⁶⁰. En aquest sentit diu:

“*Corps et âmes, que les squelettes se ressemblent! La graisse, le superflu, les voilà ce me semble les distinctions individuelles dont nous nous rengorgeons*”¹⁶¹.

Aquesta dualitat cos-ànima, alhora, ens porta a parlar de la figura de l'auriga, amb qui Cahun s'identifica. Tal com llegim a la tesi doctoral d'Anne Duch¹⁶² “*Aurige*” és un personatge autoficcional, una de les màscares de l'artista. L'auriga, present en alguns apartats d'*Aveux non avenues*, l'hem d'entendre en relació amb l'antiga Grècia, moment en què aquest terme s'associava al conductor d'un carruatge. La figura de l'auriga apareix així en Plató, mitjançant la qual es fa un paral·lelisme amb la constitució de l'ésser humà. L'ànima, el cos o l'esperit, són alguns dels obstacles amb què es topa l'auriga quan vol conduir un mateix. Ho veiem, per exemple, a *Fedre*, on l'ànima és presentada per un carro alat, on un auriga que condueix un carro tirat per dos cavalls. Es tracta d'una ànima amb una estructura tripartida, en tant que està dividida en l'auriga que és el conductor del carro (part racional), el cavall blanc i bo (part irascible) i el cavall negre i indòmit (part concupiscible). Aquestes diferents parts són les que l'auriga ha de guiar, controlar i modular, per tal que hi hagi una harmonia en l'ésser humà. D'aquesta manera l'auriga, que es pot entendre com un ésser indefinit i androgin, representa la dificultat de conduir l'ànima humana. En aquest sentit Cahun, equiparant-se a l'auriga, es presenta com aquell ésser indefinit incapaç de conduir els diferents aspectes que la conformen. La recuperació d'aquesta figura de l'antiguitat es pot veure, així, com un símbol de la dificultat personal de maniobrar aspectes contradictoris de la seva personalitat.

Com veiem, doncs, en la posició de Cahun respecte a la dualitat cos-ànima, de nou s'evidencia el seu caràcter ambivalent i paradoxal. L'ambigüitat i la contradictorietat, de fet, tal com s'ha vist en el capítol dedicat al surrealisme com a Romanticisme, és una característica del moviment. Així també és present en la seva recerca entorn del jo profund, la qual ens pot semblar contradictòria tenint en compte que els surrealistes negaven l'existència d'un jo metafísic i substancial com el que advertia

159 Ibidem. p.292.

160 “*Ici mus par le corps, ici mus par l'esprit, tes gestes dérobés se trahiraient, se contrediraient-ils?*”. Ibidem. p.292.

161 Ibidem. p.430.

162 DUCH, Anne: *L'autoportrait textuel par Claude Cahun: Énonciation, formes génériques et détournement dans Aveux non avenues (1930)*. (Tesi doctoral) Stockholm University, 2017. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/08/Dutch_Anne_These.pdf

Descartes. Tanmateix, aquests aspectes contradictoris no deixen de ser una mostra de la tradició en què foren formats, la qual inevitablement tingué repercussió en les seves obres i en la seva manera d'entendre el món.

Sigui com sigui, el rebuig al cos que advertim en l'obra de Claude Cahun, com s'ha comentat, s'ha d'entendre en relació amb la voluntat d'anar més enllà de tot allò que limita i classifica. Així doncs, tot i que les màscares en algunes ocasions s'han vinculat amb la voluntat de fixar o ocultar un ésser canviant i fragmentari, Cahun, eliminant el seu rostre, deixa obertes les portes al desconegut. La voluntat d'anar més enllà del cos, l'advertim en el gust de Cahun per la despossessió. És en aquest sentit que l'artista considera que el més decisiu de la seva existència és el període previ al naixement, instant en què no està reduïda a cap cos que l'encotilla i classifica. Així ho llegim en una enquesta publicada en el quart número de la revista *Minotaure* el 12 de desembre de 1933¹⁶³, on respon a la pregunta: “*Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie?*”, “*Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? du nécessaire?*”. Com a resposta, Lucie confessa que l'únic encontre que en algun moment de la seva vida ha jugat un paper fonamental passà abans del naixement. Un moment caracteritzat per un estat d'indefinió en què es trobava fora del cos, esperant a ser mostrada, revelada:

*“J'attends encore de la vie la circonstance foudroyante qui, me servant de critérium, me permette de donner définitivement le pas à telle ou telle rencontre dont l'importance et la signification n'ont cessé de s'éclairer, de s'obscurcir à mes yeux, de gagner et de perdre. La seule rencontre qui à tout instant de ma vie ait joué le rôle capitale s'est produite avant ma naissance. Sans doute ne me viendrait pas à l'esprit ce fait commun, qui va de soi, et dont je ne puis faire qu'un usage rhétorique, si, d'aussi loin qu'il me souvienne, je n'éprouvais le sentiment familier, mais toujours irritant, que ma destinée se joue pour la plus grande part en dehors de moi et presque à mon insu”*¹⁶⁴.

La voluntat de no quedar reduïda a res, alhora, la podem relacionar amb la importància que té el mar en el conjunt de la seva obra. Així ho veiem en la destacada presència que té a *Vues et visions* (1914), en concret en els poemes de *Le Croisic*, en els quals Cahun, anant més enllà del cos, evoca el mar. I

163 BRETON, André: ÉLUARD, Paul: “Enquête: *Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? Du nécessaire?*” (1933). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.I. Núm.3-4, 1933. p.101-116.

164 Ibidem. p.103.

és que Cahun estava enamorada del mar, el qual associava amb l'amor, amb les forces elementals que inciten la fusió de les ànimes amb el cos.

Alhora, el gust per la indefinició i la voluntat d'anar més enllà d'un cos que limita, la veiem representada en l'androgín, una de les figures principals que apareix en les diferents obres de Claude Cahun. En aquest sentit, en els autoretrats en què es presenta com un autòmat o un ens inanimat, mancada de qualsevol signe de feminitat o masculinitat, Cahun apareix com un ésser neutral sense cap tret identitari. El mateix passa en la indefinició cercada a partir de la figura del maniquí, la qual, a l'obra de Claude Cahun, es presenta com un ésser androgín allunyat de tota classificació. Així ho hem vist a la sèrie *La Poupée* (1936) o *Li Théâtre* (1936)¹⁶⁵, en què els maniquins o ninots apareixen sense cap tret que els identifiqui amb un gènere determinat. El resultat aconseguit en aquestes imatges lliga amb la voluntat de l'artista, expressada en diferents textos que escrigué. En aquest sentit, a *Aveux non avenues* Cahun reflexiona sobre la masculinitat i la feminitat, i acaba conclouent que l'únic gènere que vol és el neutre:

*“Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière”*¹⁶⁶.

En aquesta línia, a *L'amitié* (1918-1921) Cahun diu que la seva opinió sobre l'homosexualitat és la mateixa que sobre l'heterosexualitat. Segons l'artista tot depèn dels individus i de les seves circumstàncies. Reclama així la llibertat general de la moral, tot allò que no danyi la tranquil·litat, la llibertat i la felicitat de l'altre. En aquest sentit, a *Confidences au miroir* (1945-1946) diu que ella no es pot classificar en cap sexe, el seu múltiple és humà:

*“Les signes ont-ils un sexe? Mon multiple est humain. Un signe hermaphrodite ne suffirait pas à le rendre (à lui rendre justice)”*¹⁶⁷.

La reflexió sobre els gèneres i la indeterminació sexual que Claude Cahun cerca és un dels temes principals de la seva obra. En la major part dels autoretrats de l'artista veiem una recerca de la indefinició sexual, una reinvençió constant que mostra, tal com ella mateixa digué, que no cercava

165 Vegeu p.375. Fig.11-14.

166 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.366.

167 CAHUN, Claude: “Confidences au miroir” (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.586.

el masculí ni el femení, sinó la indefinició, un gènere “neutre”. El qüestionament dels gèneres s’ha d’entendre, doncs, com un rebuig a tot mena d’imposició, a tots aquells rols que venen dictats per qualsevol institució. Així doncs, en relació amb el rebuig a una identitat fixada, Cahun planteja la feminitat com una altra màscara que pot emprar en funció de les seves necessitats. D’aquesta manera veiem com la reflexió sobre els gèneres té molt a veure amb la crisi de la subjectivitat clàssica, tal com mostra el fet que aquest qüestionament també trenca amb la idea d’un subjecte compacte i monolític. El subjecte clàssic, de fet, no deixa de ser un subjecte masculí¹⁶⁸.



Fig.103. Claude Cahun: *Autoretrat*, 1916.



Fig.104. Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1921.

La visió de Cahun sobre la indefinició de gènere segurament estigué influenciada per Havelock Ellis (1859-1939). El 1929, per un encàrrec de *Mercur de France*, Cahun traduí al francès algunes de les obres d’aquest autor sobre la sexualitat. Concretament va traduir *L’Hygiène sociale. La femme dans la société*, i per fer-ho, llegí altres obres ja traduïdes al francès com són *Études de psychologie sociale* (1909-1928) i *Monde des rêves* (1912), treballs que segurament l’ajudaren a desenvolupar les seves idees sobre l’androgín i l’existència d’un tercer gènere.

168 Així i tot, tal com s’ha explicat a la introducció, en el present treball no s’ha aprofundit en aquest aspecte, ja que aquest ha estat un tema molt treballat per diferents autors en altres estudis.

En relació amb aquesta figura, el seu vincle amb els surrealistes també degué ser fonamental. L'androgín, pel seu caràcter desestabilitzador quant a gènere i identitat, fou una figura celebrada per aquests. Així ho veiem en l'article "L'Androgyne" d'Albert Béguin, publicat a *Minotaure* el 1938¹⁶⁹ o a *Arcano 17* (1944), obra en què Breton reclama la reconstitució de l'androgín original. L'androgín, de fet, lliga directament amb un seguit de figures transfrontereres que en el període en què ens ubiquem tenien un gran protagonisme. Així ho veiem a *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin i en autors com Baudelaire, en els quals l'androgín esdevé el seu ideal heroic. Una figura amb caràcter desestabilitzador, l'esterilitat de la qual enllaça amb diferents protagonistes de la modernitat com són les prostitutes, les lesbianes i les *garçonnière*¹⁷⁰.

Junt amb l'androgín, en Cahun també apareix la figura de l'hermafrodita, tal com veiem a *Heroïnes* (1925), un recull conformat per quinze monòlegs irreverents carregats de cinisme i ironia, en què dóna un nou enfocament a la vida de diferents figures femenines que han estat protagonistes al llarg de la història. *Heroïnes*, en el seu conjunt, se'ns presenta com un retrat polimorf de la feminitat o de la mateixa artista, la qual es troba representada en cada una d'elles com si fossin diferents rostres del seu jo. Es pot entendre així com una imatge calidoscòpica de la identitat, l'escriptura d'un subjecte polimorf. En el text, basat en les metamorfosis d'Ovidi, l'artista vol desemmascarar algunes icones de la feminitat, mostrant una nova comprensió de la seva història i un paradigma alternatiu. Entre els diferents exemples trobem Hermafrodita, figura que lliga directament amb l'androgín i que evidencia la idea d'indefinició així com la voluntat de trencar amb tot allò que limita. Una figura que alhora, pel fet de ser fruit de la fusió entre Salmacis i Hermafrodito, d'un sol cos, suposa un desafiament als déus.

7.2.3. La poètica revolucionària de la figura del maniquí

La figura del maniquí en l'obra de Claude Cahun, tal com el conjunt de la seva producció, s'ha d'entendre com un acte poètic revelador de nous nivells de significat, el qual vol comportar una presa de consciència del subjecte i el seu conseqüent alliberament. En aquest sentit el maniquí s'ha d'estudiar en relació amb la concepció que té l'artista de l'expressió artística i la poesia, aspectes que tracta en textos com *Pour qui écrivez-vous?* (1933) o *Les Paris sont ouverts* (1934).

169 BÉGUIN, Albert: "L'Androgyne" (1938). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.11, 1938. p.10-13.

170 Figures que, segons Josep Casals a *Constel·lació de pasaje*, són les heroïnes d'un horitzó de perversió i enllacen amb la relectura que es farà d'Olimpia en el París dels surrealistes i en el Berlín d'entreguerres.

Per comprendre a qui va dirigit l'art i la poesia de Claude Cahun, és important tenir en compte la resposta a la pregunta formulada per Breton "Pour qui écrivez-vous?", publicada en el quart número de la revista *Commune* (1933-1939) el desembre de 1933. Cahun, que considera que seria més adequat formular la pregunta de diferent manera ("Contre qui écrivez-vous?"), diu que vol escriure contra tots aquells que saben llegir, els quals tenen temps i s'ho poden pagar:

*"Écrire pour tous ceux qui savent lire, dans une société qui n'est pas la société sans classes, cela revient à écrire seulement pour ceux qui ont un certain loisir et qui peuvent payer, si peu que ce soit, livres, revues, journaux... Marx et Lénine eux-mêmes en furent réduits là. J'ajoute que cette réponse (et par suite la question qui la provoque) continuerait à me paraître insuffisante pendant la dictature du prolétariat. Même après. En tout temps (...) C'est contre tous ceux qui savent lire qu'il faut écrire, car j'estime qu'un progrès n'est jamais obtenu que par opposition. Aux lecteurs de tirer profit de ce que l'écrivain a pensé contre leur passé, contre le sien propre"*¹⁷¹.

Veiem doncs, com Cahun entén l'art com un exercici contrari a tota classe privilegiada i als que la serveixen. Tanmateix, considera que la comunitat a qui es dirigeix té poca importància, desvinculant-se així de la instància receptora¹⁷². L'acte d'escriure, independentment de a qui vagi destinat, sols existeix com un acte de rebel·lió realitzat principalment contra si mateixa: "C'est assez dire que j'écris, que je souhaité écrire avant tout contre moi"¹⁷³.

Aquestes idees són ampliades i desenvolupades a *Les Paris sont ouverts* (1934), un encàrrec realitzat entre el gener i febrer de 1933 per la secció literària de l'A.E.A.R, en el qual havia d'explicar la situació de la poesia. D'aquí, però, en sortí un treball personal editat per José Corti el 1934, a la portada del qual llegim un fragment de *Misère de la poésie* (1932)¹⁷⁴ d'André Breton, obra en què l'autor exposava la innocència de tot acte poètic. Una declaració d'intencions, doncs, que continua a l'interior:

171 CAHUN, Claude: "Pour qui écrivez-vous?" (1933) *Commune*. Núm.4, desembre 1933. A: *Écrits*. Op.cit. p.538.

172 "En fin de compte, le choix de la personne, de la collectivité à qui l'on s'adresse a bien peu d'importance. C'est comme un remède, un poison, qu'on a soigneusement préparé pour un proche et qui tue ou guérit l'inconnu à l'autre bout du monde. L'essentiel est de ne pas s'entretenir avec des morts et de ne jamais signer de chèque sans provision". p.538.

173 Ibidem. p.538.

174 "Nous sommes probablement dans l'art, que nous le veuillions ou non, en plein humour objectif. Dans quelle mesure cette situation est-elle compatible avec ce que l'exigence révolutionnaire voudrait faire de nous?" CAHUN, Claude: "Les Paris sont ouverts" (1934). A: *Écrits*. Op.cit. p.501.

“*Quel parti prenez-vous pour en finir avec l’exploitation de l’homme par l’homme, avec votre propre dilemme: exploité exploiteur? Exploités exploiteurs. Jusque dans l’amour la poésie et la défense de la cause prolétarienne*”¹⁷⁵.

D’aquesta manera, en una línia molt pròxima a Breton i Trotski¹⁷⁶, Cahun reclama un art vinculat a la defensa de la causa proletària. L’expressió artística, segons Cahun, ha de transmetre una ideologia de manera poètica. Aquesta idea lliga amb allò que Breton reclamava en el *Primer manifest del surrealisme* (1924) quan, en parlar de l’estètica de Reverdy, destacava la capacitat d’expressar el pensament de forma poètica. En aquest sentit no és estrany que *Les Paris sont ouverts* fascines Breton. Així ho llegim a *Qu’est-ce que le surréalisme?* (1934), una conferència que tingué lloc a Brussel·les el 1934 en un fragment de la qual el líder dels surrealistes va retre homenatge a Cahun i a aquest treball:

“*Une camarade, Claude Cahun, dans une brochure marquante qui vient de paraître: Les Paris sont ouverts, brochure qui s’attache à supputer le destin de la poésie en faisant la part de sa nécessité propre et des données sociales de son existence, prend à partie Aragon sur le manque de rigueur de sa position actuelle [...] Les conclusions irréfutables de cette brochure corroborent et renforcent au-delà de toute attente celles que j’ai cru devoir formuler en 1932 dans Misère de la poésie, quant à l’impossibilité de résoudre aussi élémentairement qu’Aragon a tenté de la faire le conflit qui met aux prises la pensée consciente de l’homme et son expression lyrique, conflit suffisant à passionner au plus haut degré le drame poétique qui nous a voulu pour acteurs. Il est particulièrement intéressant que l’auteur de Les Paris sont ouverts ait songé à soumettre ses résultats personnels à l’appréciation de camarades politiques, à qui cela a donné l’occasion de s’exprimer du point de vue « historique » sur la question*”¹⁷⁷.

De fet aquesta és una obra que ocupa una plaça singular dins la història del surrealisme, essent un precedent fonamental d’escrius tan importants com és el manifest *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938)¹⁷⁸ d’André Breton, Diego Rivera i Lev Trotski o *Le Déshonneur des poètes* (1945) de Benjamin Péret. En aquest, l’autor, tal com Cahun a *Les Paris sont ouverts*, reclama una poesia que

175 Ibidem p.503.

176 L’obra, tal com llegim, està dedicada a Trotski: “à LEON TROTSKY (...) parce qu’il ne voulut pas, dans les jours les plus grands et les plus angoissants d’une révolution qui n’était pas seulement la révolution russe, parce qu’en un tel moment- et non par hasard- il ne voulut pas s’abstenir ni même négliger d’écrire : «...d’ailleurs nous ne devons pas fermer les yeux sur les difficultés de son chemin.»” Ibidem. p.505.

177 BRETON, André: “Qu’est-ce que le surréalisme?” (1934). A: *Œuvres complètes*. Vol. II. Op.cit. p.260.

178 Vegeu p.161-162.

comporti una llibertat completa i mobilitzadora. Una poesia amb un missatge indirecte que sigui font de coneixement i que suposi una alliberació total de l'ésser humà.

Claude Cahun a *Les Paris sont ouverts* destaca la importància de la poesia i adverteix com, tal com l'alimentació o l'instint sexual, aquesta és inherent a la naturalesa humana i ha estat present en tots els temps. Tot i això, hi ha diferents tipus de poesia, els quals explica en el text. En primer lloc parla de l'acció directa, és a dir, aquella que funciona per afirmació i reiteració. Es tracta d'una poesia moralista i és la que apareix en els eslògans publicitaris o en cançons com la *Marseillaise*. Tot i la pobresa quant a forma, Cahun considera que aquest és un mitjà d'acció poderós que pot tenir un valor revolucionari pels homes que ja hagin adquirit una consciència política. L'objectiu és incentivar l'acció, moure les masses, tot i que, des del seu punt de vista, cau en un cert efecte encantador i es caracteritza per un contingut empobrit. D'aquesta manera, s'allunya de la idea de poesia que busca.

En segon lloc parla de la poesia basada en l'acció directa a contrapèl, la qual vol provocar la contradicció en els seus lectors. A diferència de l'anterior, juga amb l'esperit de contradicció amb la voluntat d'obtenir una reacció oposada al missatge anunciat. En aquest cas posa com a exemple Ducasse. La idea és utilitzar textos contrarevolucionaris per provocar l'efecte oposat i suscitar així un renaixement de la consciència revolucionària que condueixi a la revolta.

Finalment parla de l'acció indirecta, l'única que li sembla eficaç¹⁷⁹, la qual és interessant entendre amb deteniment, ja que és a partir d'aquesta que hem de comprendre la figura del maniquí en la seva obra. L'acció indirecta, present en el conjunt de la seva producció, és un acte creatiu i poètic basat amb un joc lliure d'associacions i de contradiccions. Es tracta d'una poesia lliure de missatges preconcebuts, que tot i el seu caràcter revolucionari, no parla directament de la revolució. Cahun, tal com expressa en una carta dirigida a Marianne Schwob, defensa una poesia lliure oposada a la poesia de propaganda¹⁸⁰. L'acte poètic, doncs, ha de guardar el seu propi secret per no caure en la complaent manipulació. El que vol Cahun és una "*poésie qui garde son secret (...) celle qui délivre l'homme*"¹⁸¹.

179 "*L'action indirecte me semble la seule efficace, et du point de vue de la propagande, et du point de vue de la poésie*". CAHUN, Claude: "*Les Paris sont ouverts*" (1934). A: *Écrits*. Op.cit. p.515.

180 MARIA, Charlotte: *Correspondances de Claude Cahun*. Op.cit. p.344. Idea que també llegim a *Confidences au miroir*: "*La valeur «révolutionnaire» de la poésie surréaliste opposée à la pieuse poésie de mauvaise propagande étant démontrée à ma satisfaction, restait à poser la question de la bonne propagande... Et je m'en aperçus qu'au pied du mur, en 1940. Dans Les Paris, j'avais vaguement effleuré le sujet. J'étais loin de l'avoir approfondi comme je l'aurais dû*". CAHUN, Claude: "*Confidences au miroir*" (1945-1946). A: *Écrits*. Op.cit. p.584.

181 CAHUN, Claude: "*Les Paris sont ouverts*" (1934). A: *Écrits*. Op.cit. p.527.

En aquest sentit *Les Paris sont ouverts* és un manifest que es pot entendre com una resposta a la posició d'Aragon respecte *Misère de la poésie*, el qual, en una nota anònima a *L'Humanité* el març de 1932 es mostrà totalment al marge de les declaracions de Breton. A partir d'aquest moment Aragon compartí els principis de la poesia reclamada pel Partit Comunista, la qual queda molt ben definida en el manifest de l'*Association des écrivains et artistes révolutionnaires* publicat a *L'Humanité* el 22 de març del 1932. Tal com llegim, partien de la literatura que reclamava Lenin el 1905, és a dir, una literatura proletària al servei del partit, allunyada de l'individualisme literari burgès o de "l'anarchisme aristocratique". Tal com diuen en el manifest, "*Aux yeux du prolétariat socialiste la littérature ne peut devenir une source d'enrichissement pour des personnes ou des groupements, ni un affaire individuelle, indépendante de la cause générale du prolétariat (...) La littérature doit devenir un élément de la cause prolétarienne*". Consideraven "*la littérature et l'art prolétarien révolutionnaires doivent être un puissant moyen de propagande et d'éducation révolutionnaires de masses*"¹⁸². Una visió que Cahun veia com quelcom perillós i que rebutjava.

Així doncs, enfront de la poesia reclamada per Aragon, en la poesia indirecta, més enllà de cercar una sola resposta, s'apel·la a una experiència lliure que obligui l'espectador o lector a anar més enllà. Es deixa així la porta oberta al desig i a la imaginació. És com si totes les sortides estiguessin tancades, la porta principal oberta i el lector, mitjançant la reflexió i el despertar davant la imatge, acabés trobant la sortida¹⁸³. Això és possible gràcies al seu caràcter ambivalent. Aquesta és una poesia que es troba entre el racional i l'emocional, els desigs i la moralitat, el joc i l'experiència. En la seva capacitat de mostrar i ocultar, l'espectador entra en un joc lliure d'associacions i contradiccions que afavoreixen l'emancipació del pensament, la creació d'una nova imatge interior. Així ho veiem en la figura del maniquí en la qual, com en tot acte poètic, sempre hi ha quelcom que no expressa res ni es dirigeix a ningú. És entre l'eloqüència i el silenci que el maniquí revela la seva pròpia màgia.

D'aquesta manera la poesia indirecta, tal com veiem a *Les Paris sont ouverts*, en lloc d'afavorir l'accés al real, ens n'allunya. Com que l'objectiu de la poesia ha de ser la realització de la mateixa poesia, no vol poemes que representin quelcom, sinó aquells que són fruit d'una emoció instantània, construïts amb una veritat poètica¹⁸⁴. El valor subversiu de l'acte poètic neix de la llibertat interior

182 "Le manifeste de l'Association des Ecrivains et Artistes révolutionnaires". A: *L'Humanité*. Núm.12517, 22 mars 1933. ISSN: 0242-6870. p.4. Disponible a: <https://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

183 "*On a soigneusement bloqué toutes les sorties, mais la porte d'entrée, on lui laisse le soin de l'ouvrir. Laisser à désirer, dit Breton*". CAHUN, Claude: "Les Paris sont ouverts" (1934). A: *Écrits*. Op.cit. p.514.

184 Els surrealistes, tal com Cahun, empraren la poesia com un important mitjà d'expressió. Considerant que l'exigència

del poeta. Així doncs Cahun diferencia la poesia com a mitjà d'expressió, de la poesia com a activitat de l'esperit, l'última de les quals és l'única que pot ser revolucionària. Aquesta idea s'entén tenint en compte que per l'artista la poesia no és quelcom independent, sinó una activitat pròpia de l'ésser humà que forma part de la seva vida. Segons Cahun, viure és escriure i a la inversa:

*“Vivre (écrire) est pour moi cette «impossible» acrobatie de la poésie à l'historicité (de l'élan vertigineux à la planche mal assurée... du tremplin qui s'effondre au trapèze à cordes apparemment pourries), de la réponse du Sphinx (ou/ et de la mienne) à l'énigme qu'il (et/ou je) nous propose... L'accent tonique (ou dominant) est sur la réponse, mais l'accent qui m'attire (ou sensible de la gamme) est sur l'énigme (d'énigme en énigme) indéchiffrée (toujours)”*¹⁸⁵.

D'aquesta manera aposta per un llenguatge poètic alliberat que mostri el seu contingut latent. En aquest sentit l'hem de comprendre en relació amb Tristan Tzara el qual, tal com diu Cahun a *Les Paris sont ouverts*, considera que en la poesia sempre hi ha un contingut manifest i un contingut latent. Segons Tzara, només el segon pot ser revolucionari, en tant que mostra tota mena de reticències subconscients. Així doncs Cahun, en relació amb Tzara, pensa que la força revolucionària dels poetes rau en el contingut latent de les seves obres. El contingut manifest, per contra, és precari i provisorï. És en aquest sentit que l'artista considera que l'eficàcia revolucionària de l'obra es basa en ella mateixa.

El mateix Tzara, a l'article “Essai sur la situation de la poésie” publicat el desembre 1931 en el quart número de *Le surréalisme au service de la révolution*, diferencia entre la poesia com a mitjà d'expressió de la poesia com a activitat de l'esperit. En aquest, tal com Cahun féu posteriorment a *Les Paris sont ouverts*, diferencia un acte poètic que és fruit d'un pensament dirigit, de la poesia que és producte d'un pensament no dirigit. A l'article Tzara, que opta per la segona opció, manifesta la voluntat de crear un acte poètic que sigui quelcom lliure i que formi part de la mateixa vida:

“Malgré tous les états intermédiaires, la poésie activité de l'esprit s'accroît quantitativement et progressivement dans le temps au détriment de la poésie-moyen d'expression. La poésie tend à devenir une activité de l'esprit. Elle tend à nier la poésie-moyen d'expression. Qu'aujourd'hui elle soit en partie un moyen d'expression, ceci est déterminé par sa liaison avec le langage, c'est-à-dire

de continguts ideològics negava la poesia, volien un discurs poètic transparent. Segons els surrealistes, l'eficàcia de tota obra revolucionària, s'identificava amb la seva veritat poètica.

185 CAHUN, Claude: “Feuilles détachées du scrap book” (1948-1951). A: *Écrits*. Op.cit. p.659.

sa forme. La poésie ne pourra donc devenir uniquement une activité de l'esprit qu'en se dégageant du langage ou de sa forme. Par quel moyen?"¹⁸⁶.

Si observem les fotografies i els escrits de Claude Cahun, advertim com aquest tipus de poesia es materialitza. En aquestes observem una poesia amb constatacions suggestives i símbols provocadors que revelen nous nivells de significat. El mateix passa amb la figura del maniquí, mitjançant la qual es transmeten les necessitats internes de l'individu, i l'observador se submergeix en indrets fins al moment no revelats. Tal com passa amb la seva poesia, en la qual anem més enllà de la paraula, en el maniquí ens ubiquem més enllà de l'aparença. Aquest es converteix en un mirall on els reflexos es multipliquen i a on s'obren escletxes al desconegut. Així, en relació amb l'art que reclamava Paul Klee a *Confessió creativa* (Schöpferische Konfession, 1920), podem dir que el maniquí no reproduïx el visible, sinó que fa visible. D'aquesta manera, segons Claude Cahun, el músic, el pintor o el poeta, es converteixen en funcionaris o emissaris de l'absolut¹⁸⁷.

Així doncs, és en relació amb la poesia indirecta que podem entendre el maniquí com a meravella. En el moment en què aquesta figura ens mostra aspectes desconeguts, ens sostreu del temps present i ens ubica en una nova temporalitat. En entrar en la llibertat d'allò que no té límits, l'individu pot accedir a la vida immediata, a la totalitat perduda. Es produeix així un reencantament del món al mateix temps que es revelen noves poètiques i significats desconeguts. El maniquí s'ha d'entendre així en relació amb la voluntat de Cahun de recuperar els miracles inèdits i posar de moda el meravellós ("*Il nous faut des miracles inédits, un merveilleux au goût du jour*"¹⁸⁸), ja que considera que poetitzar la realitat ajuda a superar el caràcter incomplet de l'ésser humà.

Tanmateix cal tenir en compte que, malgrat que l'objecte d'aquest tipus de poesia és la mateixa poesia, en cap cas és absent un posicionament polític. La creació, tot i no tenir un missatge explícit, participa de manera conscient i activa de la revolució. Així doncs, segons Cahun, la revolució es fa mitjançant imatges, amb un art sense mediacions basat en la seva pròpia veritat.

186 TZARA, Tristan: "Essai sur la situation de la poésie" (1931). A: *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Núm.4, 1931. Op.cit. p.18.

187 "*Le musicien, le peintre, sont les beaux fonctionnaires de l'absolu. Leur besogne faite, ils peuvent plier bagage. Évidemment par l'oreille et par l'œil ils sont en perpétuel travail. Mais ce n'est point assez que l'écrivain mette un bras dans la machine; il doit y passer tout entier. Si quelque chose en lui n'est pas disponible, un tel crapaud tachera le diamant que tout l'éclat du monde sera perdue*". CAHUN, Claude: "Aveux non avendus" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.395.

188 Ibidem. p.401.

Aquest és l'art que posteriorment Breton, Rivera i Trotski reclamaran a *Pour un art révolutionnaire indépendant*, on deixen clar que el fet de defensar la llibertat de creació no suposa justificar la indiferència política. En cap moment volen ressuscitar l'art pur, sinó que contempen una idea d'art molt elevada, una expressió artística la funció de la qual és exercir una gran influència en la societat.

D'aquesta manera, d'acord amb André Breton, René Char o Benjamin Péret, no hi ha veritable escriptura si no s'assimila a quelcom revolucionari¹⁸⁹. El veritable art, tal com llegim en el manifest *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938), no pot deixar de ser revolucionari:

*“L'art véritable, c'est-à-dire celui qui ne se contente pas de variations sur des modèles tout faits mais s'efforce de donner une expression aux besoins intérieurs de l'homme et de l'humanité d'aujourd'hui, ne peut pas ne pas être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas aspirer à une reconstruction complète et radicale de la société, ne serait-ce que pour affranchir la création intellectuelle des chaînes qui l'entravent et permettre à toute l'humanité de s'élever à des hauteurs que seuls des génies isolés ont atteintes dans le passé”*¹⁹⁰.

Aquest, de fet, és el caràcter revolucionari del surrealisme que destaca Walter Benjamin a *El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea*, en què reconeix l'important paper del moviment per combatre el règim cultural burgès del moment. En aquest sentit no és estrany l'estret vincle que veiem en el conjunt de l'obra de Claude Cahun entre l'evolució social i poètica. Per ella la veritable poesia és aquella que té com a objectiu la lluita de classes, la que vol impulsar les reivindicacions del proletariat. Amb aquesta voluntat a *Les Paris sont ouverts*, posa com a exemple fragments de Benjamin Péret (1899-1959) publicats a *La Révolution surréaliste*, de *Les pieds dans le plat* (1933) de René Crevel (1900-1935) o de *Les vases communicants* (1932) d'André Breton.

Segons Cahun i els surrealistes, davant de la poesia indirecta el subjecte és convidat a una lliure metamorfosi del jo, a un fer-se i expandir-se constant. La poesia indirecta que reclama Claude Cahun, de la mateixa manera que Breton ho expressa a *Nadja*, ha de fer que la gent surti al carrer. Ha de tocar l'organització imaginària del subjecte, conduint-lo a l'acció revolucionària autèntica. Aposta així per una poètica de l'alliberació que comporti l'emancipació del pensament i que desperti consciències. La

189 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.663.

190 *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) [<http://www.andrebretton.fr/work/56600100358020>] [Consulta: abril 2018].

poesia indirecta, tal com el veritable art, ha de trencar amb el racionalisme constrictiu i aspirar a una reconstrucció radical i completa de la societat. La voluntat de Cahun és que els seus contemporanis surtin de la conformitat i la complaença:

*“En vain, dans Aveux non avendus, je m’efforçai - par l’humour noir, la provocation, le défi - de faire sortir mes contemporains de leur conformisme béat, de leur complacency”*¹⁹¹.

D’aquesta manera, allò que vol Cahun, és provocar una profunda crisi moral i de consciència. Aquesta voluntat s’ha d’entendre en relació amb els surrealistes, els quals buscaven aquest tipus d’experiència mitjançant l’art. Així ho veiem, per exemple, en el text “Posició moral del surrealisme”¹⁹² de Salvador Dalí, una conferència llegida a l’ateneu de Barcelona el 22 de març de 1930 on parla del surrealisme com aquell moviment que volia provocar una crisi de consciència i la desmoralització de la societat. En aquest sentit, li “interessa igualment tot el que pugui contribuir també a la ruïna i descrèdit del món sensible i intel·lectual”. Segons Dalí, la revolució surrealista és abans que tot una revolució d’ordre moral:

*“M’adreço a la nova generació de Catalunya a fi d’anunciar que una crisi moral de l’ordre el més greu ha estat provocada, que els que persisteixin en l’amoralitat de les idees decents i enraonades tinguin la cara coberta de la meva escopinyada”*¹⁹³.

Cahun, com a exemples d’aquest tipus de poesia, parla de Goethe, Hugo, Rimbaud, Mallarmé o Maiakosvki. Alhora, al final del text, arriba a la conclusió que l’experiència poètica més revolucionària en el seu moment és l’experiència dadaïsta i la surrealista, en tant que tendeixen a destruir tots els mites artístics que han perdurat durant segles. Segons Cahun, és solament quan el proletariat prengui consciència dels mites sobre els quals descansa la cultura capitalista, que es podrà produir el desenvolupament de cada individu. En aquesta línia, en el *post-scriptum*, fa una última reflexió, en la qual expressa que la funció de la poesia ha d’esgotar qualsevol interpretació¹⁹⁴. El debat, propiciat pel

191 Així ho afirma en una carta a Paul Levy del 3 de juliol de 1950. CAHUN, Claude: “Lettre à Paul Levy” (1950). A: *Écrits*. Op.cit. p.710.

192 Publicat a *Hélix*, Núm.10, 22-10-1930, Vilafranca del Penedès. Extret de: DALÍ, Salvador: *L’alliberament dels dits*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

193 Ibidem. p.226.

194 “*Que la fonction de la poésie soit d’épuiser toute interprétation délirante, les poètes ne l’admettront pas sans réserves. Mieux vaut qu’il en soit ainsi; car, à trop insister sur cette tendance essentielle, on perd de vue par quel prodigieux détour s’opère le désenchantement. Découvrir comment joue la poésie et comment faire son jeu, voilà ce qui nous importe*”. CAHUN, Claude: “Les Paris sont ouverts” (1934). A: *Écrits*. Op.cit. p.532.

llenguatge, ha de restar sempre obert. La filosofia ha de conduir al coneixement indirecte de l'univers, intervenint arreu i provocant curtcircuits:

*“Le débat reste ouvert... Le langage étant un agent de conflits, autrement dit de liaison, dans les rapports de l'homme avec lui-même, des homes entre eux et, par conséquent, des homes avec la nature; la science étant orientée vers la connaissance directe et la philosophie vers la connaissance indirecte de l'univers, la poésie intervient, là, et là, et partout, provoquant dans cette prise de conscience humaine des court-circuits ces raccourcis «magiques» dont l'amour sexuel et la souffrance extrême on aussi le «secret»”*¹⁹⁵.

Un dels episodis en què més clarament es posaren en pràctica les tesis desenvolupades a *Les Paris sont ouverts*, és el de la lluita clandestina que Lucie i Suzanne dugueren a terme durant l'ocupació de l'illa de Jersey¹⁹⁶ en mans de l'Alemanya nazi (1940-1945). En aquest moment tingueren lloc diferents accions de solidaritat i contrapropaganda dirigides a aquells que volien fer prevaldre la voluntat de l'home a la raó dels Estats.

Mitjançant un llenguatge poètic i un disseny molt acurat, Cahun i Moore crearen diferents pamflets que promulgaven la deserció entre els soldats alemanys. La seva voluntat era transmetre'ls les notícies que sentien a la BBC. Per fer-ho, utilitzaren cartons de cigarrets, papers de seda escrits a màquina o embalatges on enganxaven fotomuntatges. Per exemple Cahun, en algunes ocasions, utilitzà un número antic de *Cropouillot* dedicat a l'Alemanya dels anys trenta, en el qual hi havia molts lemes nazis anteriors a la presa de poder de Hitler. Entre altres, trobem frases com “*Schrecken ohne Ende oder Ende*” (El terror sense fi o un final en el terror) o l'eslògan “*Sieg? Nein! Krieg ohne Ende!*” (La victòria? No! La Guerra sense fi!)¹⁹⁷. Els pamflets, que s'organitzaven per colors segons les temàtiques¹⁹⁸, eren firmats amb el pseudònim “*Der Soldat ohne Namen*” (El soldat sense nom) o “*Der*

195 Ibidem. p.532.

196 Després de la desmilitarització de l'illa per part de l'exèrcit britànic, Lucie i Suzanne, del 1940-1945, hagueren de viure sota una illa ocupada per les tropes alemanyes de Wehrmacht. Foren 1.700 dies d'ocupació al llarg de la qual es proclamà el toc de queda, s'interromperen les connexions de l'illa amb Anglaterra i es prohibiren les armes, les associacions i tot tipus d'objectes com binocles, ràdios o càmeres de fotografies.

197 Moltes d'aquestes informacions són extretes del film *Claude Cahun: Elle et Suzanne*, en el qual s'explica detalladament aquest episodi. Vegeu: *Claude Cahun: Elle et Suzanne*. Dirigida per Aub Claude Cahun: *Elle et Suzanne* e Breton-Elléouët, Oona Elléouët i Séverine Gauci. [Enregistrament de vídeo]. Op.cit.

198 Les notícies de caràcter general es difonien amb fulletons blancs, la informació local amb fulletons de color rosa, les informacions destinades a la Wehrmacht amb fulletons color verd, les de la marina amb fulletons color blau i les notícies d'Alemanya amb fulletons color groc o vermell.

Soldat ohne Namen und seine Kameraden” (El soldat sense nom i els seus camarades), un personatge fictici al qual donà vida durant quatre anys. Aquests es posaven entremig de diaris, a les esglésies, en els automòbils, a les portes de les cases dels soldats, en ampolles que es llançaven a les platges o fins i tot entraven a la *Kommandatur*.

Junt amb els més de 6.000 documents que realitzaren, també dugueren a terme altres accions poètiques i subversives molt interessants. Una de les més provocadores fou la creació de l’eslògan “*Jesus ist grosser-aber Hitler ist grosser, Denre Jesus ist für die Menschen gestorben. Aber die Menschen sterben für Hitler*” (Jesús és gran, però Hitler és més gran encara. Perquè Jesús va morir pels homes mentre que els homes moren per Hitler), el qual s’escrigué amb lletres gòtiques en diferents esglésies de Saint Hélier. Aquest episodi és narrat detalladament a *Le muet dans la mêlée*¹⁹⁹:

“*Poètes, nous n’admettons pas le droit divin de la force. Nous aimons le défi aux forces naturelles, aux forces politiques, à l’égoïsme animal. Nous revendiquons les défis de Jésus. Nous abattons la croix. Arius abat Jésus; mais, s’il abat la croix quand elle le gêne, c’est pour la remplacer par une panoplie d’instruments de supplice, des plus grossiers aux plus subtils, des plus maladroits aux plus efficaces. Il me faut, au besoin, faire le pas en arrière qui consiste à défendre Jésus contre Arius. Je l’ai fait. Au début de l’occupation de Jersey, en 1940, le soldat sans nom ne pouvait encore prôner le défaitisme révolutionnaire. Faire valoir les désagréments de la guerre, même victorieuse, l’éloignement perpétuel de la victoire définitive, tel était son refrain. En marge du refrain, des actes isolés - des actes de provocation - pouvaient être risqués : ils étaient alors vraisemblables. J’écrivis: Jésus est grand mais Hitler est plus grand. Jésus est mort pour les hommes, mais les hommes meurent pour Hitler. Suzanne dessina sur des pancartes les versets suivants, en caractères gothiques, noir rouge et or (couleurs nationales)”²⁰⁰.*

Alhora, de la mateixa manera que pintaven monedes amb esmalt d’ungles on es podia llegir “*Nieder Mit Krieg!*” (A baix la guerra!), una altra acció destacada fou la que tingué lloc en el cementiri de Saint Brelade, ubicat just al costat de casa seva, lloc on enterraven els soldats alemanys morts. L’acció consistí a posar creus de fusta pintades de negre en les tombes dels soldats nazis, en les quals

199 La importància que tingué aquest episodi per la vida de Cahun s’evidencia en el fet que aquest és narrat en diferents escrits de l’artista. Així doncs a *Confidences au miroir* (1945-1946) parla de com vivia les activitats que duïen a terme o a *Le muet dans la mêlée* (1948), es descriuen accions de resistència i parla dels esdeveniments més importants de l’ocupació de l’illa i del seu arrest, com són els interrogatoris, el consell de guerra o els carcellers. Les accions dutes a terme a l’illa també s’expliquen en una carta que envià el 1946 a Gaston Ferdière (1907-1990) o en un text en què parla dels camps de concentració anomenat *As-tu déjà au affaire aux nazis* (1948).

200 CAHUN, Claude: “Le muet dans la mêlée” (1948). A: *Écrits*. Op.cit. p.648.

hi escrigueren “*Für Sie ist der Krieg su Ende*”, és a dir, per vosaltres la guerra s’ha acabat. Alhora, perquè les creus cridessin més l’atenció, hi posaren fulles pintades de color vermell i en una de les creus deixaren el crani de pantera que ja havien emprat a *Souris valseuses* (1936)²⁰¹.

Aquestes accions tenien l’objectiu d’incitar a la insubordinació, minar la confiança dels soldats i conscienciar de l’absurditat de les lleis i les monstruositats que es poden cometre en nom d’una ideologia. A més de fer desertar diferents soldats que combatien pel nazisme mostrant-los el fet que Hitler els explotava i destruïa les seves vides, volia retornar-los la llibertat, reconvertir-los en subjectes lliures. Així mateix ho explica en un fragment d’una carta que envià a Paul Levy el 1950, en la qual, referint-se a les seves accions a l’illa de Jersey, diu que escrivia per incitar els homes a la seva alliberació de la doble servitud de la guerra i de la misèria:

*“Comment ne vous poserais-je pas cette question? De juillet 1940 (invasion de Jersey) à mai 1945 (libération des îles de la Manche) - oui, même en prison, même «au secret» - j’écrivais pour inciter les hommes - y compris les soldats allemands - à se libérer «de la double servitude de la guerre et de la misère» (page 47). Et ce qui m’animait (ce qui me permit de concevoir cette activité patriotique, ce qui me donna les moyens de pratiquer) c’était précisément la pensée de gauche, la pensée pacifiste, surréaliste, et même communiste (la dialectique matérialiste)... ce que vous avez toujours - comme mon père ignore ou calomnié”*²⁰².

7.3. Altres aspectes de la crisi de la subjectivitat clàssica en l’obra de Claude Cahun

7.3.1. L’autobiografia. Un projecte autoficcional o la construcció fictícia del jo

La reflexió entorn del subjecte que veiem en les fotografies també és present en les seves autobiografies, les quals han estat considerades per alguns autors com una escriptura del cos²⁰³. Així ho veiem a *Aveux non avenues*²⁰⁴ en què, fruit d’una recerca incansable entorn del subjecte, Cahun intenta mostrar-se a

201 Vegeu p.371. Fig.4-5.

202 CAHUN, Claude: “Lettre à Paul Levy” (1950). A: *Écrits*. Op.cit. p.714.

203 SCHWAKOPF, Nadine: *Polygraphies de l’intime: le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d’Unica Zürn (1916-1970)*. (Treball final de Màster). Université de Montréal, 2007. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7267>

204 Tal com altres obres de Lucie Schwob, com *Vues et visions*, *Aveux non avenues* tingué un tiratge limitat. Aquesta és una obra que no volia publicar mentre el seu pare fos viu. Alhora, quan es publicà, pel seu caràcter trencador, fou

si mateixa. Inicia així un viatge a l'autoconeixement l'única resposta del qual és el retrobament amb l'indefinible i l'inclassificable. Es tracta d'una aventura invisible, tal com ho anomena Cahun, que esdevé un mirall de si mateixa. Una escriptura introspectiva que permet a l'autora reescriure la seva pròpia identitat.

Aveux non avenues és un llibre d'assaigs, un recull de somnis en què el jo té molta importància. Aquest, però, tal com veiem en les seves fotografies, es troba molt lluny del subjecte cartesià. Mitjançant l'escriptura, l'autora evidencia una visió fragmentària del jo que s'oposa a una retrospectiva lineal del subjecte. Ho veiem no sols en el contingut del text, sinó en la seva tipologia. El títol, que s'anuncia com un projecte de desconstrucció, ja és una declaració d'intencions. Aquesta idea queda molt clara en la seva traducció anglesa, *Disavowals*, és a dir, confessions desautoritzades o cancel·lades. Una negació "non" que també observem en el títol original, la qual alerta el lector d'una doble intencionalitat: la voluntat d'existir i recordar l'existència personal, al mateix temps que la d'emascarar la subjectivitat presentant-la com una construcció fictícia. Tal com diu la mateixa artista, es tracta d'escriure contra si mateixa²⁰⁵. És per aquest motiu que podem parlar d'una "anti-autobiografia"²⁰⁶.

El trencament amb la idea d'autobiografia tradicional, al mateix temps, també és visible pel fet de ser una producció a quatre mans (els textos són de Claude Cahun, mentre que les il·lustracions són obra de Marcel Moore), aspecte que suposa una ruptura amb la idea d'autoria. Cahun i Moore anticipen així allò que autors posteriors com Roland Barthes o Michel Foucault reclamaran, és a dir, la mort del sistema que s'organitza entorn l'autor com a figura d'autoritat, la voluntat de redefinir i reconceptualitzar el seu rol.

Alhora, la fragmentació que veiem en parlar del maniquí com una imatge de la crisi del subjecte, és un recurs recurrent en els escrits de Claude Cahun. Tal com veiem a *Aveux non avenues*, l'obra es conforma a partir de fragments de diari, contes, diàlegs, poemes, reflexions filosòfiques, fragments

rebutjada per Adrienne Monier, la qual la qualificà d'inclassificable. Jean Paulhan, per la seva banda, la definí com una obra de gènere indeterminat. El llibre, publicat definitivament per Pierre Gaspard Levy amb el prefaci de Pierre Mac Orlan el maig de 1930, es presentà en els aparadors d'algunes llibreries parisenques. Tal com s'explica en el film *Claude Cahun: Elle et Suzanne*, fou apreciat pels clients i transeünts.

205 Vegeu p.447-448.

206 El concepte d'anti-autobiografia és emprat per Hélène Cazes en relació amb l'obra *Grabinoilour* de Pierre Albert-Birot a l'article "Le degré grabi de l'écriture: liberté et auto-poésie". D'aquesta manera en aquest punt, de nou, l'obra de Claude Cahun es pot relacionar amb la de Pierre Albert-Birot, el qual, a *Grabinoilour*, fa una anti-autobiografia. En aquest sentit, inventa un altre jo pel lector i construeix un relat que s'allunya de la servilitat a les versemblances i de la identificació amb un model idealitzat del jo quotidià. Així, tal com cercava amb el teatre, crea un nou món sense referents ni versemblança. Un text amb realitat pròpia creada al marge de la vida exterior. CAZES, Hélène: "Le degré grabi de l'écriture: liberté et auto-poésie". A: *Revue Europe*. Núm.1056, 2017. Op.cit.46.

bíblics o rondalles. L'escriptura es presenta com un collage literari, un text-mosaic que reproduceix el funcionament fragmentari que segons Cahun té la memòria. La sensació de fragmentarietat s'aconsegueix amb els títols (presentats com fragments isolats o petites unitats), els pictogrames o amb els diferents paràgrafs, fragments inconnexos que semblen no tenir coherència interna. El text és un relat fet de ruptures temporals que sembla no tenir cap fil cronològic, recurs que dificulta la seva comprensió. En general, podem comprendre *Aveux non avenues* com un autoretrat textual fragmentat, l'escriptura del qual vol ser un reflex de si mateixa.



Fig.105. Claude Cahun:

Autoretrat, 1914.

D'aquesta manera, el mosaic complex de fragments que en ell veiem, materialització d'un garbuix mal distribuït de pensaments, és una bona metàfora del seu jo polimorf. Tal com adverteix François Leperlier en estudiar el text, Cahun fa una experiència imaginària i projectiva de si mateixa a partir de diferents identitats que posa en escena. Entre aquestes hi ha figures de la vida real, personatges literaris i mitològics o figures artístiques. Així, l'androgín, l'auriga, Narcís, Medusa, el dimoni, l'actor, el poeta o Déu, no són més que diferents rostres mitjançant els quals es presenta. Medusa, per exemple, és una màscara del jo que també utilitza en algun autoretrat, tal com veiem en una fotografia de 1914 en què ens presenta el seu rostre amb els cabells espargits, solució que ens recorda la imatge d'aquest monstre.

La voluntat de mostrar les diferents facetes del seu jo també queda representada en el títol que precedeix cada un dels capítols, en el qual es fa referència a diferents estats, emocions o sentiments

del seu jo²⁰⁷. Ahora, en el text, no sols es presenta com un Jo, sinó també com un Tu reflexiu o una tercera persona indefinida que veiem quan parla de “*soi-même*”. S’estableix així un interessant diàleg entre “*Moi*”, “*Eux*” i “*Toi*”, els seus diferents jo.

Al mateix temps, tal com adverteix Catherine Baron a *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*²⁰⁸, la metamorfosi és la base de l’escriptura de Claude Cahun. El procés metamòrfic, que reflecteix l’alteritat del subjecte, i la seva reinvençió continuada, són estratègies emprades per arribar a un autoconeixement impossible. Ens trobem davant d’un mode de transvestiment literari, en què la màscara juga de nou un paper fonamental. En el cas de l’escriptura, però, ens trobem davant de màscares literàries, és a dir, aquelles figures ja esmentades que acaben prenent una funció simbòlica en relació amb el seu jo. El cas de l’actor és molt clar. Aquest esdevé un doble de l’artista que, com a màscara de si mateixa, li permet revelar allò que no es percep.

En el text, les diferents figures imaginàries del jo permeten presentar un subjecte no fixat, el qual es troba en procés de creació. L’autobiografia de Cahun, en aquest sentit, s’inscriu en el moment present, en el mateix acte d’escriure. Es tracta d’un text en moviment en què el jo és construït a partir de la mirada de l’altre, destruint així la concepció metafísica del subjecte i tota identitat fixada. En aquest sentit el jo que apareix en l’obra, vista com un diari íntim, es presenta com el doble d’un mateix.

Alhora, en el text, el cos es pren com a guia. En relació amb el superhome de Nietzsche, en el relat es dona importància als sentits i pren força el cos. La corporeïtat, tal com passava en les fotografies, es presenta com un mode d’accés per desxifrar la complexitat de la vida i obrir-se als misteris de l’univers. Tal com en l’obra de Nietzsche, l’ésser és presentat com aquell que vol superar les barreres de la individualitat, una força transfiguradora que té com a fita la comunió amb l’univers. De fet, és pel fet de presentar-se incomplet, que el subjecte se submergeix en la profunditat del món.

Per tots aquests motius *Aveux non avendus* s’ha considerat una autoficció del jo que possibilita fugir d’una realitat insuportable i entrar en el món de la il·lusió. A diferència d’autors com Rousseau a les Confessions, que en fer autobiografies busquen definir el jo, Cahun cerca la indefinició. Adverteix

207 Tal com llegim a la tesi d’Anne Duch, en cada un dels capítols veiem diferents aspectes de l’individu: I. R.C.S. (por); II. Moi-même (amor propi); III. E.D.M. (sexe); IV. C.M.C. (vanitat, sexe); V. M.R.M. (sexe); VI. X.Y.Z. (mentida); VII. H.U.M. (por); VIII. N.O.N. (avidesa, por, autoestima); IX. I.O.U. (autoestima). Vegeu: DUCH, Anne. Op.cit.

208 BARON, Catherine: *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*. (Treball de final de màster). Université de Montréal, 2004. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/14977>

la impossibilitat de recrear literàriament una representació mimètica del seu jo. Així, lluny de voler fixar el subjecte, desitja trastornar-lo i revitalitzar-lo mitjançant el joc. En aquest sentit, malgrat una tendència a l'autoconeixement, al final del text Cahun n'adverteix la seva impossibilitat:

“Je ne voudrais coudre, piquer, tuer qu’avec l’extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps! Ne voyager qu’à la proue de moi-même”²⁰⁹.

El mateix esperit d'*Aveux non avenues* reapareix a *Confidences au miroir* (1945-1946), un assaig autobiogràfic dedicat a Suzanne que escrigué posteriorment. En aquest, malgrat que pel fet d'estar inacabat té una organització interna complexa que l'ubica en els límits de la llegibilitat, advertim aspectes que es troben en continuïtat amb l'anterior. Tal com en *Aveux non avenues*, observem una escriptura autoficcional que, a partir de diferents microrelats del jo, té com a objectiu mostrar les identitats diverses que conformen l'individu. Com veiem en el títol, ens trobem amb un relat conformat de confessions davant del mirall. En aquestes, en relació amb l'estadi del mirall de Lacan, el subjecte i l'objecte, el referent i el representat, intercanvien incessantment el seu lloc per mirar-se i reconèixer-se respectivament.

La voluntat autobiogràfica de Claude Cahun que veiem a *Aveux non avenues* o a *Confidences au miroir* (1945-1946), es pot relacionar amb altres autores coetànies com Unica Zürn (1916-1970) en obres com *Der Mann im Jasmin* (L'home gessamí, 1970). La relació entre els escrits de Cahun i els de Zürn és estudiada per Nadine Schwakopf a *Polygraphies de l'intime: le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*²¹⁰. Schwakopf, estudiant ambdues autores, adverteix com adopten el jo com un objecte de ficció, i tenen la voluntat de crear una existència fictícia a la frontera entre el món real i l'imaginari. Per fer-ho, fan jugar els diferents jo que es troben en el seu interior, ens presenten una subjectivitat fragmentada que esdevé una mostra de la multiplicitat del jo. En els seus treballs observem així, un jo espectral en transformació perpètua, un subjecte purament discursiu que oscil·la entre múltiples identitats. Aquesta construcció estereoscòpica de la subjectivitat en ambdós casos satisfà una necessitat existencial: la voluntat de trobar-se cara a cara amb si mateixes. Tal com diu Schwakopf, Cahun i Zürn duen a terme la teatralització d'una subjectivitat inaccessible.

209 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.178.

210 SCHWAKOPF, Nadine. Op.cit.

7.3.2. La mort de Déu i de l'absolut. Una crisi existencial i de valors

Les autobiografies de Claude Cahun, tal com les seves fotografies, no es poden entendre sense tenir presents alguns dels temes més recurrents dels seus escrits. Entre aquests és interessant tenir en compte la seva posició davant la divinitat o la concepció que té de l'existència, aspectes que reforcen la idea del maniquí com un motiu representatiu d'un subjecte que ha entrat en crisi.

Un dels temes que apareix sovint en els textos de Claude Cahun, és la religió. Així ho veiem a *Aveux non avenues*, on hi ha moltes referències explícites a elements com l'ànima, Jesús, Déu o l'infern. N'és un clar exemple el sisè capítol, titulat H.U.M., en què la divinitat i la història bíblica són el tema predominant. Aquest també és present més enllà de les seves autobiografies, tal com veiem en articles com "Éphémérides"²¹¹, publicat en el número 685 de *Mercur de France* el gener de 1927.

No obstant això, la important presència que té la religió en l'obra de Claude Cahun no ens ha de fer caure en l'equivoc de pensar que ella era creient. En aquest aspecte, Cahun, mostra de nou el seu caràcter ambivalent i el to irònic que la caracteritza. De fet Lucie, com s'adverteix estudiant la seva obra amb profunditat, era molt crítica amb tota religió. En aquest sentit, entre altres aspectes, es manifesta contrària als principis de bé i de mal sobre els quals es fonamenta el cristianisme, ja que, segons l'autora, limiten el desenvolupament de qualsevol:

«La Bible clame: «la distinction du bien et du mal est l'origine du mal». Je dis : «c'est l'origine de l'homme». L'Église clame : «c'est l'œuvre de Satan. C'est le péché d'orgueil». Je dis: «c'est la politique de l'Église. Le monopole du péché d'orgueil est la pierre sur laquelle elle est bâtie». La science clame: «cette distinction que vous affirmez n'existe pas dans la nature». Je dis: «n'est-elle pas à l'origine de n'importe laquelle de vos hypothèses (sous la forme du vrai et du faux?). Comment poursuivre vos travaux sans la créer? Je vous en défie». Le libre arbitre reste impossible à établir scientifiquement. Que m'importe? La préférence irrationnelle du bien a-t-elle jamais existé ici-bas? Jamais assez»²¹².

La crítica de Cahun, però, no es limita al cristianisme, sinó que va més enllà. L'autora critica totes les religions, fins i tot aquelles noves creences que sotmeten i limiten l'individu tal com ho feien les anteriors. En aquest sentit és molt interessant un fragment en què parla d'una església deserta i

211 CAHUN, Claude: "Éphémérides". A: CAHUN, Claude: *Écrits*. Op.cit. p.461-472.

212 CAHUN, Claude: "Feuilles détachées du scrap book" (1948-1951). A: *Écrits*. Op.cit. p.658.

abandonada, davant la qual sorgeix una nova religió que borra les traces de l'antiga. Tot i això la nova religió que suplanta aquella que s'ha adormit, no deixa de ser l'expressió de sentiments similars. Així doncs, compara Sant Joan besant les mans de Crist, amb Plató plorant en els versos de Dió de Siracusa (408-354 a.C.) o amb els materialistes moderns que prediquen l'amistat a través de l'interès:

“L'église est déserte et semble abandonnée. Il fait nuit. (...) Une religion nouvelle efface la religion qui s'endort, comme l'exige le cœur changeant de l'homme. Le vitrail brille et me rappelle des légendes toutes païennes... Le cœur humain est immuable. Les religions nouvelles ne sont que les expressions différentes de sentiments semblables: saint Jean baise ardemment les mains glacées du Christ, Platon pleure en ses vers Dion de Syracuse, et nos matérialistes modernes nous prêchent l'amitié par l'intérêt”²¹³.

En aquest sentit, en un fragment de *Le muet dans la mêlée*, Cahun diu que creu en Sòcrates, Buda, da Vinci, Havelock Ellis, Heràclit, Hegel o Marx, tant com creu en Jesús, manifestant així que no creu en cap. Cahun es nega a creure en la redempció del poder i en la virtut dels boc expiatoris. Considera desgavellada l'exaltació del patiment de Crist, figura que és vista com un engany. Segons Cahun, hi ha hagut milions de cristos, i no n'hi hauria d'haver més. Per aquest motiu demana que la visió de Jesús s'actualitzi. Que es multipliqui el seu esperit de rebel·lió contra els opressors dels pobres i els dèbils, el seu amor per l'alegria i la llibertat, el poder de fraternitat:

“I believe in the search for beauty, for goodness, for understanding, of such men as Socrates, Buddha, da Vinci, Kropotkine, Havelock Ellis... I believe in the method of thought of such men as Heraclite, Hegel, Karl Marx... I believe in any of these as much as little as I believe in Jesus. I do not believe in the virtue of scapegoats. I do not believe in redemption to proxy. If suffering saves yours soul, those who crucify must do so- and be damned in order to save you. It is preposterous. The exaltation of suffering is the misleading way of Christ. This exaltation should be regarded as a sin. The Jewish people could not save Jesus from the cross without suppressing the Romans and the high-caste Jews ready to do Pontius Pilate's dirty work. These all knew that they did, but the people knew not what was done unto them for thousand years. The cross stays put. There have been millions of Christs. There should be no more. But if Christ is too much, Jesus is not enough. Let him be brought up-to-date. Let his spirit of revolt against the oppression of the poor and the weak, his love for joy and freedom, his

213 CAHUN, Claude: “Vues et visions” (1914). A: *Écrits*. Op.cit. p.68.

*power to create fraternity be born, increase and multiply. Let Jesus live. Defend him against the high Priests. Mankind depends on man, on each and all*²¹⁴.

Alhora, entre les noves religions que observa, Cahun parla de la nova “*église socialiste*”. Aquesta idea l’hem d’entendre com una crítica a l’estalinisme, en tant que Cahun qüestionava el fet que aquelles persones allunyades de la fe cristiana estiguin construint una nova església socialista marcada per la mateixa fúria i pel sectarisme ambiciós. Considera que aquests nous líders, que anomena “*clercs modernes*”, eviten utilitzar el vocabulari emprat pels cristians, però fan ús dels mateixos principis i fonaments:

*“Les peuples d’Europe se détachent de la foi qui s’était cristallisée sur le rameau biblique au début de l’ère chrétienne. Cependant les individus les plus détachés de cette foi ressuscitent les querelles des clercs constructeurs d’Église. Ils se ruent à la construction avec la même fureur de sectarisme ambitieux, et sans paraître concevoir qu’une église socialiste construite par des ouvriers indignes, avec des matériaux philosophiques qu’ils travestissent au lieu de les analyser ne saurait être plus socialiste que l’église catholique n’est chrétienne. Les clercs modernes évitent le vocabulaire qu’employaient les novateurs chrétiens; mais à quoi bon s’il convient à leurs principes? S’ils ne font qu’éviter d’employer le mot juste? Je vais m’amuser à noter quelques mots du vocabulaire théologique. À quelle tendance, à quels comportements répondaient-ils jadis? Auxquels répondraient-ils encore aujourd’hui?”*²¹⁵.

De la mateixa manera que considera que l’antiga religió ha quedat adormida i ha estat substituïda, Cahun pensa que la idea de Déu, tal com totes les veritats absolutes (com és la idea del que és únic), ha mort. Així ho veiem, per exemple, en una enquesta publicada el març de 1925 en el número 5 i 6 de la revista *Philosophies*, en què parla de la mort de Déu. Segons Cahun la mort de la divinitat, defunció que considera necessària, al seu temps comportava la decadència de l’home. Així, tal com Nietzsche, considera que la mort d’un és inseparable de l’altre:

*“Je ne crois pas en la décadence de Dieu plus qu’en celle de l’Homme, mais plutôt en un changement qui donnerait l’illusion de la constance- ou peut-être plutôt une constance qui donnerait l’illusion du changement”*²¹⁶.

214 CAHUN, Claude: “Le muet dans la mêlée” (1948). A: *Écrits*. Op.cit. p.646.

215 Ibidem. p.647.

216 CAHUN, Claude: “Méditation de Melle Lucie Schwob” (1925) *Philosophies* Núm.5-6, 1925. A: *Écrits*. Op.cit. p.480.

En aquesta línia, a *Aveux non avenues*, afirma que la millor manera de mantenir Déu a prop és crucificant-lo (“*Le meilleur moyen de garder son dieu près de soi: le crucifier. Les païens qui faisaient collection de dieux ont épinglé Jésus sur la croix, comme un papillon rare*”²¹⁷). Potser és amb aquesta voluntat que Cahun, en diferents escrits i adquirint rols variats, s’equipara a la divinitat. De fet, a mesura que el jo s’aproxima a Déu, s’esdevé progressivament la seva mort. Així ho veiem quan Cahun afirma que el jo és un resultat de Déu, multiplicat per Déu i dividit per Déu. És a dir, el jo és igual a Déu. Amb això vol dir que cadascú és el seu propi mestre i creador, Déu es troba en un mateix:

“*Je suis (le «je» est) un résultat de Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu: Dieu x Dieu / Dieu = moi = Dieu (En voilà des façons de traiter l’absolu!)*”²¹⁸.

En aquest sentit, quan Cahun proclama que Déu ha mort, es pregunta si és el moment de declarar-nos Déus, i així ser dignes d’aquesta creació. Segons Cahun, el fet de matar metafòricament la divinitat, eleva l’home a un estat diví. Una vegada Déu ha desaparegut, cada persona ha de reconquerir la seva existència. L’individu, trencant amb la idea de Déu, pot ocupar el seu lloc. Així doncs en Cahun, tal com en Nietzsche, la mort de Déu, encara que pugui espantar algú, és vista com una gran alliberació. Un empoderament que comporta la llibertat personal de crear el propi camí i de construir un univers particular.

Aquestes idees es fan paleses en un fragment d’*Aveux non avenues* en què Cahun es dirigeix a un tu (Déu), que pot ser vist com un altre de si mateix. Cahun, amb aquest recurs, confessa haver trencat amb el Déu gelós. Vol que s’acabi amb el seu poder i que li mostri el ridícul de la seva obediència. En aquest sentit es pregunta què serà d’ella sense ell, és a dir, sense ella mateixa. Cahun s’ha adonat que, creient que l’al·legava, ha fingit una gran part de la seva feblesa:

“*Tu te dérobas. Tu brisas le Dieu jaloux. (Oh! Tu ne l’as pas fait exprès sans doute, et je t’excuse.) Il est temps que tu perdes ton pouvoir. Achève, montre-moi le ridicule de mon obéissance même. Sans elle (est-ce à dire sans moi?), que deviendrai-je? Rien de moins, rien de plus. Croyant te flatter, je feignais une grande part de ma faiblesse*”²¹⁹.

217 CAHUN, Claude: “Aveux non avenues” (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.295.

218 Ibidem. p.214.

219 Ibidem. p.289.

Així doncs, Cahun és conscient que castigar Déu, és un càstig que s'infligeix a si mateixa. No obstant això, aquest és necessari perquè comporta un viure la vida. En aquest sentit, de nou, exclamant la necessitat de proclamar la vida, l'autora es mostra molt pròxima al vitalisme nietzscheà:

*“Mais qui donc espéré-je punir à présent? Est-ce Dieu?... Et contre moi-même à quoi bon cette vaine discipline? Il est bien temps, par la mort, de s'exercer à vivre!”*²²⁰.

D'aquesta manera, evidenciem com en el conjunt d'escrits de Cahun hi ha un qüestionament sobre l'existència de Déu. Segons l'autora el món en què viu, marcat per la decadència en diferents àmbits, és una bona mostra de la seva inexistència. En aquest sentit a *Aveux non avendus*, amb el to irònic que la caracteritza, diu que l'existència de Déu és un impossible. Tal com afirma, ella vol creure en l'impossible, és a dir, que Déu, tu i jo se sintetitzen en un de sol:

*“Je ne crois qu'à ce que je veux. Je peux croire à l'impossible, par exemple: Que Dieu, vous et moi sommes un seul et même lieu, que l'enfer, le paradis et mes draps se rejoignent, que l'instant, l'éternel, mes longues et mes brèves sont (pour qui saurait le dire) un seul et même mot”*²²¹.

En aquest sentit no és estrany que en els seus escrits apareguin moltes expressions crítiques amb la figura de la divinitat. Així ho veiem en frases com *“Otez dieu il reste moi”*²²² o *“Dieu: Il est vraiment trop bête! Cette fois je m'en désintéresse complètement”*²²³. En la mateixa línia Cahun considera que en el cel democràtic, Déu aviat estarà en minoria²²⁴ o bé que el mal és fet a imatge seva. Així parla de Déu com un mirall i de Medusa, màscara de l'artista, com una creació de la divinitat²²⁵. De fet, segons Cahun, l'home ha creat el paradís, però el paradís de Déu és l'infern²²⁶.

Totes aquestes idees, ja sigui la mort de Déu, la seva inexistència o les frases crítiques amb la divinitat, s'han d'entendre tenint en compte que per Claude Cahun Déu és una creació humana. Aquesta idea, que ja s'entreveia en alguns dels fragments anteriors, s'evidencia en un passatge en què, parlant en

220 Ibidem. p.359.

221 Ibidem. p.187.

222 Ibidem. p.427.

223 Ibidem. p.276.

224 *“Le mauvais gouvernement. Certes! Au ciel démocratique, Dieu serait bientôt mis en minorité”*. Ibidem. p.361.

225 *“Je veux scandaliser les purs, les petits enfants, les vieillards, par ma nudité, ma voix rauque, le réflexe évident du désir. Ceux qui sont sans péché, il est bon qu'ils me jettent la pierre, qu'en ma bêtise humaine (c'est-à-dire immortelle) le surhumain se sente humilié. Dans un miroir complaisant, Dieu sourit à sa bouche qu'il farde... J'entre. Je m'interpose. Jamais plus il n'oubliera que Méduse elle-même fut faite à son image”*. Ibidem. p.383.

226 *“L'homme a créé le paradis-mais le paradis de Dieu, c'est l'enfer. Libre jouissance de ses privilèges. Torture à discrétion. Sa toute-puissance enfin s'exerce dans l'infini”*. Ibidem. p.412.

condicional, es pregunta què passaria si Déu hagués estat creat fora de si mateixa²²⁷ o en un altre fragment de la mateixa obra, on parla de Déu com una creació humana, motiu pel qual més que culpabilitzar-lo, li fa llàstima:

“Il me reste à congédier ce Dieu que j’ai fait à mon image. Quand bien même il ressemblerait au plus vulgaire de mes amis, j’accorderais les circonstances atténuantes. En somme, il est plus à plaindre qu’à blâmer. Je ne voudrais pas être dans sa peau”²²⁸.

D’aquesta manera Cahun considera que el fet de creure’s a imatge de Déu és un error de l’èsser humà, el qual és presentat com una marioneta. Segons l’autora és inútil buscar la similitud amb Déu en tant que aquest, a part d’estar subdividit fins a l’infinit, és fruit d’una pròpia creació:

“La moindre marionnette se croit seule à l’image de la vierge Marie. Mais j’ai beau me gonfler, m’étirer, me délayer, utiliser mes déchets, toutes mes rognures d’ongles, puis-je rien créer de plus qu’une miniature de monde? Dieu se multipliant s’est subdivisé à l’infini. En vain dans l’univers nous chercherons sa ressemblance. Ceux qui nous rassemblent dans leur cœur hétérogène (croyant reconstituer l’unité originelle) ce sont des enfants qui jouent dans la poussière, des vieillards qui ne connaissent de leur maîtresse que le grain de sa peau”²²⁹.

En aquest sentit, en tant que segons l’artista Déu és una producció del subjecte, aquest se li presenta com a altre, és a dir, com a imatge de l’alteritat. En els escrits de Cahun, Déu és presentat així com un objecte culminant de cadascú, un indret on el jo perfila els moments de la seva reconciliació. Aquest és un punt que de nou manifesta l’ambivalència de l’artista. I és que, tot i ser atea, considera que Déu suposa la possibilitat de reconciliació del jo. Segons Cahun l’eco que ve de Déu li retorna el seu pensament. Déu, doncs, se li presenta com un mirall en el qual es reflecteix el seu rostre:

“Les beaux proverbes sont de l’écriture au miroir, des lits de milieu, des statues parfaites. Jouons à tourner autour. Chaque fois qu’on invente une phrase, il serait prudent de la retourner pour voir si elle est bonne. C’est plus facile que la preuve par neuf. La nymphe Echo voulant plaire à Narcisse

227 “S’il m’arrive de croire en un dieu hors de moi, à certains moments il me semble qu’il a la partie belle: ayant l’éternité devant lui. Avec telles facilités n’importe quel assassin, quel innocent, que prostitué, le dernier de sa classe, le dernier des hommes, l’égalerait, le détrônerait sans peine. Oui, délivré des distractions intolérables de la misère, de l’amour, des maladies, et mis à même de prendre mon temps, je me sentirais de force... Qui sait s’Il n’est pas parti de bien plus bas que moi?”. Ibidem. p.408.

228 Ibidem. p.413.

229 Ibidem. p.420.

*autant que la fontaine lui renvoyait ses paroles, face à face, à l'envers. L'écho, celui qui vient de Dieu, retourne ma pensée (sujet, complément interchangeable, verbe intact- le verbe étant le Verbe). L'écho, celui qui vient de ma pensée, retourne Dieu comme un miroir mon corps (droite et gauche interchangeables et le milieu ressemblant, me dit-on). L'âme et la vérité n'ont-elles donc pas de points cardinaux?"*²³⁰.

D'aquesta manera, veiem com compara el retorn de l'eco de Narcís amb l'eco que prové de Déu. La divinitat, tal com el reflex de l'aigua a Narcís, se li apareix com un rostre de si mateixa. Per aquest motiu, malgrat parlar de la mort de Déu, considera que el seu mot és necessari. Tal com diu a la revista *Philosophies*, no es pot prescindir d'ell. Així parla de Déu com una figura ambivalent, una creació humana que procedeix de l'alteritat fatal del seu ego.

Totes aquestes idees es troben sintetitzades en la resposta que Cahun, amb el nom de Lucy Schwob, realitzà per l'enquesta publicada en el número 5 i 6 de *Philosophies* el març de 1925, on es proposa a diferents autors que reflexionin entorn la idea de Déu: "*En somme, nous vous demandons tout à coup de nous révéler une méditation que vous feries sur le thème: Dieu*".

Claude Cahun, en aquesta, explica què és per ella Déu. Parla de la divinitat com una trinitat conformada per l'home, el superhome i el jo (*Homme, Surhomme et Moi*), els quals es desenvolupen per separat. Així doncs Déu, com que és fet a imatge seva, es presenta com una entitat fragmentada i escindida tal com el mateix subjecte. En aquest sentit l'*homme* seria el primer rostre de Déu, l'home idealitzat, el príncep preciós, l'amant o Déu pare. El *surhomme*, per la seva banda, es presenta com el messies, el segon rostre de Déu, aquell que posseeix les virtuts del filòsof. I finalment el *Moi*, el tercer rostre de la divinitat, és presentat com un jo ideal tan fugaç i incorpori com els altres dos.

D'aquesta manera Lucie, tal com fa Nietzsche a *Així parlà Zaratustra*, on parla de l'esperit que esdevé camell, del camell que esdevé lleó i del lleó que es converteix en lleó infant, descriu la manifestació de la divinitat a partir de tres metamorfosis. No obstant això, en el mateix relat, després de dividir la divinitat en tres rostres, diu que aquesta divisió és falsa, ja que qualsevol dels tres és sempre present:

"TRINITÉ- La dissociation que j'en fais est factice. N'importe lequel des trois membres est toujours prêt, toute gueule ouverte, à dévorer les autres, à s'assimiler le monde. Les objets les plus inanimés,

230 Ibidem. p.409-410.

par force de symbole, s'emparent bien souvent de la foudre, font office de Dieu. Une religion qui n'est qu'amour en somme, et le plus terrestre, ne saurait être exempte de fétichisme. On a le dieu qu'on mérite. Tant pis pour soi. Nous trouvons toujours le mot DIEU beau, adorable, tant qu'il s'agit de nôtre. Ce sont les dieux des autres qui nous sembleront grotesques, ou seulement humoristiques- selon notre tempérament grave ou léger"²³¹.

En reflexionar sobre la divinitat Lucie, ahora, realitza una definició de Déu completament egòtica. Considera que Déu està en ella mateixa, en les persones, és quelcom subjectiu que forma part de l'individu. Segons Cahun, la paraula Déu sols és estranya (o externa) a aquells que són enganyats per una definició objectiva:

*"Le mot Dieu n'est sans doute étranger qu'à ceux qui se laissent tromper par une définition objective, ignorant leur définition propre, leur propre dieu baptisé d'un synonyme. Le mot DIEU est nécessaire - puisqu'il est"*²³².

Per aquest motiu, en tant que Déu és una creació del jo i el subjecte sembla tenir la necessitat d'adorar quelcom, acaba dient que aquest no desapareixerà del món. En aquest últim paràgraf és molt interessant la comparació que estableix entre la figura de Déu i Hidra de Lerna. Si ens hi fixem l'anomena "*Hydre merveilleuse*" i parla dels seus caps. Segons Lucie, Déu, tal com Hidra de Lerna, malgrat que se li tallin diferents caps, és immortal. Allà on els caps es mutilen, es multipliquen i en creixen de nous. Tanmateix, cal tenir en compte que Hèrcules finalment mata el temut monstre. En aquest sentit, ens podem plantejar si Cahun, en certa manera, preveu un mateix final per la divinitat. Aquesta idea seria probable, ja que, com hem anat veient en alguns dels seus escrits, veu la divinitat com una creació humana destinada a desaparèixer. De fet, al final, diu que comparteix el nostre destí. Per tant, com nosaltres, també és mortal. Sigui com sigui, allò que vol transmetre Cahun comparant Déu amb Hidra de Lerna, és la idea que Déu no s'aniquila, sinó que es metamorfita, es dissol o es coagula. Participa de l'estranya eternitat d'allò que mor incessantment:

"Hydre merveilleuse, Dieu ne disparaître jamais du monde. Qu'on tranche une tête, une tête repousse. Dieu ne s'anéantit point. Il se métamorphose- se dissolvent ou se coagulant. On ne le réduira ni par

231 CAHUN, Claude: "Méditation de Melle Lucie Schwob" (1925) *Philosophies*. Núm.5, 1925. A: *Écrits*. Op.cit. p.480.
232 Ibidem. p.480.

l'analyse, ni par la synthèse. Quels que soient son nombre et son masque, il participe à l'étrange éternité de ce qui meurt incessamment. Il partage notre sort ou nous est inconnaissable"²³³.

Davant d'aquesta realitat, Cahun cercà un món alternatiu a aquell creat per Déu. Mitjançant els seus escrits, ofereix la possibilitat de crear un món nou que supleixi el decebedor món creat per la divinitat. Cahun reclama així un món basat en el de l'infant, on els dèbils i els innocents retrobin el seu lloc. Un indret mancat de maldat, on tots els sentiments siguin pretextos simples. L'univers que vol Cahun s'ubica entre l'imaginari i la realitat, la infància i l'edat adulta:

“Dans les recoupes de l'univers j'espérais que Dieu taillerait exprès pour nous autres un monde enfantin, jou-jou verni, brillant, aux couleurs sans danger, image expurgée de la vie à l'usage des faibles, des innocents, des réformés pour insuffisance d'âme, un monde où les forces de la nature et les instincts élémentaires, la douleur et le sale plaisir et tous les sentiments seraient simples prétextes, motifs décoratifs en imitation de terre et d'eau, d'air et de feu, de chair et de sang; où les longitudes et les latitudes ne meurtriraient plus atrocement le globe... où le poulet déficelé, le poignet du criminel, le cou du chien ne porteraient plus d'entailles bleuies, rougies, pelées.. où la guêpe ôtant son corset ne froterait plus ses rayures, ni Saint X ses stigmates... J'espérais... Mais Dieu n'en démord point: c'est de la façon que vous savez, c'est ici même qu'il utilise tant bien que mal les sous-produits animaux, végétaux, minéraux, de ses super-production, de son usine d'absolu, de tout l'inconnaissable"²³⁴.



Fig.106. Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge I d'*Aveux non avendus*, 1930.

233 Ibidem. p.480.

234 CAHUN, Claude: "Aveux non avendus" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.287.

Aquest ha de ser un món regit pel somni, món oníric que esdevingui el substitut de tota religiositat. En aquest punt, doncs, Lucie es retroba novament amb els surrealistes. Així doncs, tal com aquests, malgrat mostrar-se contrària a tota religió, no rebutja explícitament la religiositat. D'aquesta manera, tot i no creure amb Déu, planteja un món regit per una creença quasi religiosa cap a altres fenòmens com són els somnis. Un món nou, doncs, equiparable a l'oníric, allunyat del racional. És en aquest sentit que en un fragment Cahun considera que, de la mateixa manera que hi ha qui creu en Déu, els afligits i rebels com ella creuen en el somni:

“Les affligés, les révoltés (ne suis-je pas des vôtres?) - nous exigeons le rêve, griffes dehors ou patte de velours. Un philosophe dresse la liste de ses qualités négatives et positives. Ce seront les péchés nouveaux, les valeurs universelles. Enfin pour les sceptiques, pour les croyants (que ce soit en dieu ou en diables), il n'est tel que de douter, que de croire”²³⁵.

Mentre que Déu és present en molts dels seus escrits, aquesta figura tan sols apareix representada en algun dels seus fotomuntatges. Així ho veiem en un dels fotomuntatges d'*Aveux non avenues*, on observem diferents ulls i boles de cristall. Entre aquests, el gran ull és identificat amb Déu, tal com veiem en les paraules “*Dieu*” que es troben ubicades sobre d'uns llavis. En el seu conjunt, en la imatge, observem com Cahun fa una associació de contraris: alt i baix, el còsmic i metafísic, el sagrat i el profà. Mitjançant la contraposició o la dialèctica dels oposats dur a terme un tipus de revolta contra Déu. La fragmentació que conforma el fotomuntatge, alhora, no deixa de ser un atemptat contra la unitat essencial de la divinitat.

De fet, la mort de Déu, comporta la fi de tot el que és estable, sòlid o essencial. Tal com diu en un fragment d'*Aveux non avenues*, després de la mort de Déu queda un camp obert per les possibilitats dels instints. Els objectes perden el seu imperi i deixen de ser estables, sòlids i reals:

“D'abord il avait douté de Dieu, de la liberté humaine; puis du monde matériel et de sa propre existence. Dieu s'était embrumé, avait disparu de son ciel; sa volonté débilitée laissait le champ libre au hasard de l'instinct; les objets n'avaient plus qu'une forme, une couleur et un toucher de rêve; ils avaient perdu leur empire; ils n'étaient plus stables, solides ni réels. Et l'enfant commença de se confondre parmi leur trouble et de s'indéfini”²³⁶.

235 Ibidem. p.376.

236 Ibidem. p.196.

Cahun, doncs, considera que tots els conceptes absoluts són creacions humanes. Aspectes com l'abstracte, l'absolut o l'absurd són elements dúctils i no estables que es poden reformular:

“L’abstrait, l’absolu, l’absurde, sont un élément ductile, une matière plastique, le verbe qu’on tire à soi. Que je ramène à moi. Alors, à l’aise, j’associe, dissocie - et formule sans rire l’odieuse règle de ma collection d’exceptions”²³⁷.

D’aquesta manera, més enllà de la figura de Déu o de qualsevol idea essencial, vol que l'absolut es trobi en un mateix. Tot i que adverteix que és complicat, vol que cadascú aprofiti les seves possibilitats i prescindixi de la necessitat d'un Déu o de l'absolut²³⁸. Cahun considera que ja no hi ha substàncies, coses inamovibles. El bell i veritable és quelcom intermitent. La bellesa, per la seva banda, és una mirada fugaç. Com un reflex de tot allò que ens envolta, sols hi ha metamorfosis i relacions. És per aquest motiu que Cahun defuig de la idea de veritat i de perfecció:

“«Vivre dans le Beau, dans le Vrai »...? - Une vague intermittente me renverse, me laisse aux lèvres un peu d’écume amère. La beauté? Un regard entrevu, des paupières battantes. Je la convoite, certes! Mais comment l’atteindre? Imparfaite comme je suis, oserai-je affirmer qu’elle ne me quitte, qu’elle ne me lasse point? Quant à la «Vérité», vous l’avouerez-je? Je ne m’en soucie nullement. Je ne le recherche pas: je la fuis. Et j’estime que c’est là mon vrai devoir”²³⁹.

En aquest sentit la idea que té Cahun sobre Déu, o la lectura que fem sobre la figura de l'autòmat o maniquí, s'ha de comprendre en relació amb la concepció de la realitat que advertim en el conjunt de la seva producció, de la qual traspua una important crisi de fonaments. Cahun, junt amb una realitat substancial inexistent, observa una existència ubicada en un flux continuat que es troba en moviment perpetu. Així doncs, el jo metamòrfic del qual hem parlat, no és res més que un reflex d'aquesta inestabilitat. El seu desig de mutabilitat, és un procés inherent en tots els éssers vius, els quals es metamorfitzen constantment²⁴⁰.

237 Ibidem. p.367.

238 *“Tout le problème consiste pour Dieu à doser adroitement ses poisons. Il y faut de la psychologie. Combien cette âme en supportera-t-elle? Combien, cette autre? Expériences délicates. Parvenir à l’extrême de la résistance humaine... Avoir l’absolu en soi, et se débattre en de pareils à peu près! Limites approximatives. Pour tirer parti de toute nos possibilités- quelle patience! On ne saurait sans vertu satisfaire un grand vice. Il y faut une parfaite maîtrise de soi. La volupté l’entraîne. Il est souvent tenté de passer outre, tel qu’un bon guide se retenant sur le bord du plaisir pour y maintenir le client. Ne pas perdre pied, ne pas couper la corde. Ce serait déshonorant!”*. Ibidem. p.411.

239 Ibidem. p.261.

240 Tal com observa François Leperlier a *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose* *“Le rôle n’est plus un rôle, le jeu est toujours jeu de la vie jusque dans les mutations de la vie, le geste contre nature. Alchimie de la vie où l’apparaître chiffre l’être au régime de sa métamorphose”*. LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Op.cit. p.115.

8.

LA FIGURA DEL MANIQUÍ EN L'OBRA FOTOGRAFICA DE JINDŘICH ŠTYRSKÝ

“Le jeune homme aux cheveux magnifiques répondit: «*Depuis quelques jours, je suis poursuivi par l'image d'un mannequin penché au-dessus d'une eau qui coule. C'est la poésie moderne*»”¹

Vítězslav Nezval

8.1. Jindřich Štyrský. Una existència tràgica marcada per la malaltia i la mort

La figura del maniquí, que com hem vist és present en diferents manifestacions surrealistes, també apareix en les obres dels artistes txecs. Així ho veiem en el treball de Jindřich Štyrský (1899-1942), artista prolífic en diferents àmbits (pintura, dibuix, collage, disseny, escenografia, fotografia, poesia), que pot considerar-se una de les personalitats més innovadores i destacades de l'avantguarda artística txeca.

Jindřich Štyrský nasqué el 1899 en un entorn rural a Čermná. Fill d'un mestre expert en matèria financera i d'una mestressa de casa amb profundes conviccions catòliques, Štyrský era fruit del segon matrimoni del seu pare, el qual es tornà a casar després de morir la seva primera dona, amb qui havia tingut quatre fills. Fou en l'entorn familiar que s'esdevingueren alguns dels episodis claus de la seva existència, com fou la mort prematura de la seva germana a causa d'un defecte del cor el 1905 quan tan sols tenia vint-i-un anys. El caràcter tràgic de l'esdeveniment es veié accentuat pel fet que, segons Štyrský, la gelosia de la seva pròpia mare propicià el fatídic final. Una afirmació de la qual es desprèn la idea d'una infància marcada per l'angoixa i el malestar en l'àmbit familiar. De fet, això ho veiem el 1920 en el moment en què Štyrský, després de morir la seva mare, anà a estudiar pintura a Praga i trencà definitivament amb els llaços familiars. A partir d'aquí, Štyrský no tornà a tenir cap més contacte amb el seu pare fins a la seva mort, el 1924, moment en què heretà tota la seva propietat.

1 NEZVAL, Vítězslav: *Rue Gît-le-Cœur*. Avignon: Éditions de l'Aube, 1988. p.30.

Junt amb les complicades relacions familiars, l'existència de Jindřich Štyrský estigué marcada per l'espectre de la malaltia. El 1917, quan tan sols tenia divuit anys, li diagnosticaren un defecte al cor que el condicionà al llarg de la seva vida. El seu estat de salut empitjorà el 1929, moment en què li diagnosticaren una arrítmia cardíaca, situació a la qual segurament no ajudà l'alcoholisme de Štyrský, hàbit que des de 1928 contribuí a fragilitzar el seu estat de salut. La situació s'anà complicant fins que el 1935, durant una estada a París, patí una embòlia cerebral que quasi li causà la mort. Aquest fou un punt determinant, ja que a partir d'aquí el seu estat de salut empitjorà substancialment fins que el 21 de març de 1942 morí a Praga després d'un llarg i dolorós final.

Tanmateix, en el si d'una existència marcada per la idea de mort, l'angoixa i la malaltia, el 1922 s'esdevingué un dels encontres més importants de la seva vida, la trobada amb Marie Čerminová (Toyen) (1902-1980), que tingué lloc a l'estiu durant un viatge a l'illa de Korčula (Iugoslàvia), al mar Adriàtic. A partir d'aquí Štyrský i Čerminová esdevingueren parella i treballaren per sempre més units, tal com observem en el fet que comparteixen una mateixa evolució artística. Així doncs, tal com explica Annie Le Brun, aquest fou un encontre determinant per la seva existència:

“S’ensuit un pacte qui va lier ces deux jeunes gens, à la vie à la mort, comme dans les histoires de pirates où l’or de l’amitié fait parfois ternir les plus fabuleuses richesses”².

D'aquesta manera, tal com passava en la relació entre Claude Cahun i Marcel Moore, no podem entendre l'obra de Jindřich Štyrský sense la de Toyen. Marie Čerminová era una pintora i poetesa txeca, que es convertí en una de les figures més destacades de l'art d'avantguarda del país. Quan es conegueren, Marie era una jove llibertària vinculada als grups anarcocomunistes de Txecoslovàquia. Čerminová, tal com Štyrský, sempre estigué submergida en l'ambient cultural txec. Així ho veiem en la seva participació a Devětsil³, així com en el fet que junt amb Štyrský fou la fundadora de l'Artificialisme i una de les figures més destacades del surrealisme txec. Tal com definia Breton als anys cinquanta, ens trobem davant d'una artista singular que fins als últims dies de la seva vida fou vista com un dels pocs vestigis que en restava de la Praga d'Apollinaire:

“De la Prague qu’a chantée Apollinaire et de son magnifique pont aux statues en haie qui conduisait d’hier vers toujours, des enseignes lumineuses par le dedans et non par le dehors - au Soleil noir, à

2 Toyen. Dirigida per Aube & Oona Elléouët Breton. [Enregistrament de vídeo]. Grenoble: Seven Doc, 2015. 1 videodisc (DVD) 93 min. Versió original en francès. Subtítols en anglès i castellà. Collection DVD Phares.

3 Vegeu p.482.

la Roue d'or, à l'Arbre d'or, tant d'autres – de son horloge dont les aiguilles, fondues dans le métal du désir, tournaient à rebours, de sa rue des Alchimistes et, par-dessus tout, de ce bouillonnement d'idées et d'espoirs, là plus intense que partout ailleurs, de ces échanges passionnés à la fleur de l'être aspirant à ne faire qu'un de la poésie et de la révolution, tandis que les mouettes en tous sens barattaient la Moldau pour en faire jaillir les étoiles, que nous reste-t-il? Il nous reste Toyen...”⁴.

Pel tema que ens ocupa, Marie Čerminová no sols és interessant pel fet de formar un tàndem artístic amb Štyrský, sinó també pels importants paral·lelismes amb Claude Cahun. Entre aquests, és interessant el pseudònim que ella mateixa escollí als anys vint, quan un dels arquitectes de Devětsil, Bedřich Feuerstein (1892-1936), li regalà una rosa pel fet de ser la musa del grup. Toyen, que rebutjava el paper de musa i també la condició que tenia la dona, no acceptà el regal i decidí escollir un pseudònim que li permetés desvincular-se del gènere femení. “Toyen” és una paraula que procedeix de “Citoyen”, és a dir, ciutadà. Aquest nom, suggerit per Jaroslav Seifert (1901-1986), li permetia abandonar el seu nom oficial que, per la terminació “nová” (acabament que tenen tots els cognoms femenins txecs) la classificava directament com a dona. D'aquesta manera l'elecció d'un pseudònim s'ha de vincular amb la voluntat d'ocultar la faceta femenina de la seva personalitat, tal com també volgué fer adoptant un comportament i un aspecte essencialment masculí. En aquest sentit, tal com observà el psicoanalista Bohuslav Brouk (1912-1978), el pseudònim Toyen, també podia fer referència al concepte de “To je on”, és a dir, “és ell”, el qual faria al·lusió a l'aparença masculina de l'artista.

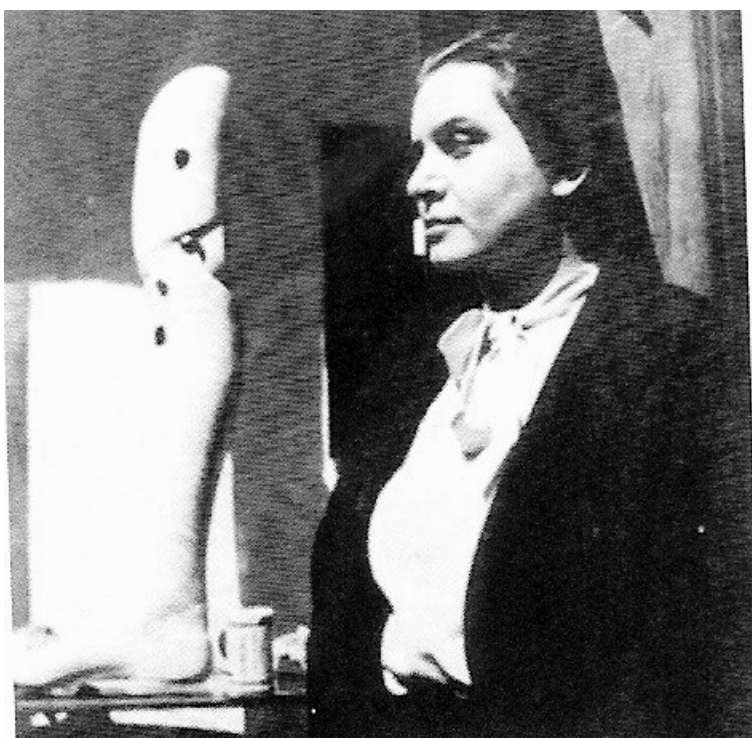


Fig.1. Jindřich Štyrský: *Toyen*, 1934.

4 *Toyen*. Dirigida per Aube & Oona Elléouët Breton. [Enregistrament de vídeo]. Op.cit.

Junt amb la importància que tingué la trobada amb Toyen, així com la malaltia que l'acompanyava, la idea de mort també es veié acreixentada a partir dels fets succeïts en aquell moment. D'aquesta manera, el sentit tràgic de l'existència que veiem en Štyrský, també s'ha d'entendre en relació amb els episodis bèl·lics que tingueren lloc a Europa o l'adveniment del nazisme, els quals repercutiren clarament en la temàtica de les seves produccions.

Aquestes experiències vitals traspuen del conjunt de la seva obra, en la qual l'univers interior de l'artista esdevé la font principal. En les seves pintures, fotografies i il·lustracions, se'ns presenta així un microcosmos en el qual es recrea la seva existència, no sols la viscuda empíricament, sinó també en aquells racons més remots del seu subconscient. L'obra de Štyrský es construeix, doncs, com un teatre fantàstic i estrany en el qual, sense finalitats preconcebudes, hi actuen objectes insòlits i inquietants. Diferents elements, com és la figura del maniquí, que tenen un poder evocador que condueix l'espectador a un espai interior on els sentits van més enllà del que és possible mitjançant la raó.

D'aquesta manera en un treball fortament introspectiu, en relació amb les experiències vitals mencionades, l'ambivalència, la mort i la malenconia són els tres vèrtexs que conformen el triangle expressiu que defineix les seves produccions. El caràcter melancòlic és present en elements carregats de romanticisme com són ruïnes, branques, arrels, cementiris, creus o taüts. Alhora, l'oblit, la fatiga, el pessimisme, la destrucció o la crueltat, apareixen en unes obres que es caracteritzen per una revolta silenciosa. Un seguit d'aspectes que, tal com la decadència, la tristesa, el dolor, la soledat o la idea d'una existència tràgica, lliguen amb el caràcter de la poesia i l'art txec d'avantguarda, el qual sols s'entén en relació amb les misèries de la guerra⁵.

Així doncs, tal com passa en l'obra de Toyen i la d'altres artistes txecs, la producció artística de Štyrský es converteix en un testimoni simbòlic del caos d'una època, l'expressió de l'atmosfera de por, crueltat, angoixa i horror que hagueren de viure. Un treball conformat d'estils heterogenis en el qual, com veurem, evoluciona del cubisme al surrealisme, un viatge del silenci on la mort i la malenconia sempre hi són presents.

5 Tal com veiem en l'obra d'autors com Nezval, Seifert o Halas, la poesia txeca es caracteritza per la important presència d'elements com la mort, el pessimisme o la decadència. La tensió entre el viu i l'inert, tan important en el treball de Štyrský, també és un element molt present. En l'obra de František Halas, per exemple, la mort es converteix en un element clau. Vegeu: *Cinco poetas checos. Nezval, Seifert, Halas, Holan, Orten*. Traducció de Clara Janés. Guadarrama: Oriente y Mediterráneo, 1993.

8.1.1. Jindřich Štyrský i l'avantguarda artística txeca. De l'art de Devětsil al surrealisme txec

Per estudiar l'obra de Jindřich Štyrský és important entendre-la en relació amb l'art d'avantguarda txec, el sorgiment del qual s'ha de comprendre a partir del desenvolupament cultural que es visqué a centre Europa a finals del segle XIX i inicis de segle XX, que fou fruit de diferents canvis socials substancials. En aquell moment, Bohèmia i Moràvia, esdevingueren unes de les regions més desenvolupades de l'Imperi Austrohongarès, motiu pel qual estaven descontentes davant la seva subordinació. Aquest fet portà a un creixent nacionalisme i al ressorgiment d'una cultura txeca, basat en la revalorització d'un passat literari. Així ho veiem en el manifest *Česká moderna* (1895) o en la fundació de l'Associació Mánes el mateix any.

El creixent descontentament i la situació a la qual s'havia arribat tingué com a punt culminant la caiguda de la Monarquia Austrohongaresa després de la Primera Guerra Mundial, fet que comportà el naixement de la República de Txecoslovàquia el 1918. La creació d'un nou estat suposà una important obertura d'idees, una època de prosperitat malgrat els conflictes socials i ètnics entre txecs, alemanys, hongaresos, polonesos i jueus. Alhora, pels contactes francesos del president Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937), aquest fou un període en què l'orientació política i cultural del país anà dirigida cap a França, fenomen que també s'ha d'entendre com un intent d'alliberar-se dels llaços creats durant segles amb les terres austríaques i germàniques. És en aquest ambient de renovació cultural i literària que trobem autors com Franz Kafka o Jaroslav Hasěk (1883-1923).

En l'avantguarda txeca, alhora, també hi jugà un paper fonamental l'adveniment de la Revolució Russa (1917) o la creació del Partit Comunista Txecoslovac (*Komunistická Strana Československa*, 1921), ideals que es materialitzaran en el nou art. De fet, entre els fundadors del partit trobem Jaroslav Seifert, poeta i periodista que al seu temps fou el fundador d'un dels moviments més importants d'avantguarda: Devětsil.

És a partir d'aquests fets històrics, doncs, que podem entendre el caràcter de l'art d'avantguarda txec, el qual en termes generals es pot definir com un art que expressa les contradiccions psicològiques del subjecte. Ens trobem amb produccions caracteritzades per un rebuig al mimetisme, que volen superar la crisi i les contradiccions de la modernitat. Un dels objectius principals d'aquestes obres, marcades per un clar rebuig als valors burgesos i per un esperit revolucionari i antifeixista, és el de vivificar la societat. Així ho veiem en les pintures i també en noves formes d'expressió com són el

film, la fotografia, la tipografia i innovadores escenografies teatrals, produccions que evidencien una influència important d'autors d'àmbit internacional.

Aquestes característiques són presents en els diferents grups d'avantguarda que precediren Devětsil i el surrealisme txec, com són *The Eight* (Osma), *Groupe of Fine Artists* o *The Obstinate Ones*. L'expressió del drama psicològic interior i la voluntat de superar la contradicció entre l'experiència psíquica i la societat moderna, per exemple, és la característica principal de la primera generació d'avantguarda, englobada en el grup *The Eight* (1905)⁶. Aquestes idees tingueren continuïtat en el moviment cubista txec *Groupe of Fine Artists* (1911)⁷, les obres dels quals estigueren marcades per l'expressió d'una angoixa existencial i d'una ansietat metafísica a partir d'elements abstractes. La voluntat d'expressar i transmetre emocions, alhora, també és present en *The Obstinate Ones* (1918)⁸, els quals, molt afectats per la Primera Guerra Mundial, volien fer reviure la màgia immanent a la realitat. Influenciats per artistes com Cézanne o Picasso, i inspirats en la naturalesa, el primitivisme i l'art naïf, utilitzaren formes i colors elementals per expressar directament els sentiments. L'objectiu era fer reviure la importància del tema en un art modern obsessionat per la forma. Alhora, creien en el poder de l'art com un instrument vivificador de la societat.

Més endavant, el 1920, totes aquestes premisses se sintetitzaren en Devětsil, al qual s'uniren Jindřich Štyrský i Toyen el 18 d'abril de 1923. Devětsil, un dels moviments principals de l'avantguarda txeca, es fundà el 5 d'octubre de 1920 al Cafè Union de Praga⁹. Entre els diferents membres que el conformaven trobem joves escriptors, compositors, arquitectes, dramaturgs i artistes, diferents personalitats que després de la guerra foren adeptes al marxisme¹⁰. Així ho veiem en les idees expressades en el manifest *Prague Monday* (Pažské pondělí), publicat el 6 de desembre de 1920, en el qual transmeteren la voluntat de crear un nou art alliberat dels lligams amb el passat que comportés l'adveniment d'un món nou. Els membres de Devětsil rebutjaven l'antic ordre i apostaven per unir

6 Grup conformat per Bohumil Kubišta (1884-1918), Emil Filla (1882-1953), Antonin Procházka (1882-1945), Otakar Kubín (1883-1969), Vincenc Beneš (1883-1979), Bedřich Feigl (1884-1965) i Willi Nowak (1886-1977).

7 En aquest, a més dels membres de *The Eight*, s'hi afegiren: Vaclav Špála (1885-1946), Josef Čapek (1887-1945), Otto Gutfreund (1889-1927), Zdeněk Kratochvíl (1883-1961), Pavel Janák (1882-1956), Josef Gocár (1880-1945), Josef Chocel (1880-1956), Vlastislav Hofman (1884-1964), Karel Čapek (1890-1938), František Langer (1888-1965) i Václav Štech (1885-1974).

8 Entre els membres de *The Obstinate Ones* trobem: Jan Zrzavý (1890-1977), Rudolf Kremlička (1886-1932), Otakar Marvánek (1884-1921), Wlastimil Hofman (1881-1970), Josef Čapek i Vaclav Špála.

9 Aquest, tal com més tard el Cafè Slavia, fou un important lloc d'intercanvi d'idees i de trobada que afavoriren el desenvolupament de la cultura txeca.

10 Entre els primers integrants trobem Josef Šíma (1891-1971), Alois Wachsman (1898-1942), František Muzika (1900-1974), Adolf Hoffmeister (1902-1973), Jaroslav Seifert (1901-1986), Vítězslav Nezval (1900-1958), Vančura (1891-1942), Konstantin Biebl (1898-1951), Jindřich Honzl (1894-1953) o Karel Teige (1900-1951), el líder teòric.

les arts i el món del treball. Creien en la revolució de l'art, la vida i la política. No sols buscaven una renovació de l'art, sinó també de la societat.

Les idees sobre un nou esperit de les arts, inspirades per autors com Apollinaire, es difongueren a partir de les principals revistes del grup: *Miscellany*, *ReD* o *Život*. Aquestes, al seu temps, esdevingueren una plataforma fonamental per difondre les idees d'artistes internacionals. A *ReD*, per exemple, es publicaren traduccions d'escriptors francesos com Apollinaire, Rimbaud o Lautréamont; mentre que a *Život* aparegueren per primera vegada alguns fotogrames de Man Ray. De fet, *Život* i el seu impacte visual, serví clarament de pont entre l'art francès i el txec.

Al llarg de la dècada que Devětsil fou actiu, podem distingir dos períodes diferenciats. En un primer moment, trobem una època marcada per un art proletari, a la qual seguí el sorgiment del Poetisme el 1923, que pot ser considerat el primer *isme* de Txecoslovàquia i una de les contribucions més destacades de l'avantguarda artística txeca en l'escena internacional dels anys vint. Tal com veiem en els articles de la primera publicació de Devětsil *Revolutionary Almanac of Devětsil* (Revolucní sborník Devětsil, 1922) en un primer moment optaren per la visió més radical de l'art proletari i del realisme màgic. En escrits com *The Art of Today and Tomorrow* (Umění dnes a zítra, 1922) o *The New Proletarian Art* (Nové umění proletářské, 1922), publicats a *Život*, manifesten la voluntat d'aplicar el resultat de la Revolució Russa mitjançant la creació d'un estil artístic internacional. A partir d'una crítica al cubisme, a l'expressionisme i al futurisme, optaren per un art destinat al proletariat i basat en l'acció directa. Tal com es llegeix en alguns fragments, no volien un art de la vida i per la vida, sinó un art que formés part de la vida. Amb aquesta voluntat, mitjançant representacions reduïdes a formes abstractes, utilitzaren els principis formals de l'art cubista en la creació d'un art inspirat en l'escultura africana, la il·lustració popular naïf o l'art dels infants. Uns motius que, al mateix temps que els permetien explorar nous valors visuals i sintètics, eren portadors de clars ideals revolucionaris.

Apartir d'aquestes idees, i en el si del mateix moviment, el 1923 les creacions de Devětsil evolucionaren cap al Poetisme, un moviment majoritàriament literari que posava èmfasi en la individualitat de la creació poètica i que es basava en la llibertat de la imaginació. L'art, segons el Poetisme, no tenia cap altra funció que ser ell mateix. Les paraules, en els escrits, lluny de ser simples portadores de contingut, es plantejaven com a realitats autònomes generadores d'emoció directa. Malgrat tot, el caràcter revolucionari de la primera etapa continuà sent present. Així, tal com s'expressà en el manifest *Poetismus*, a partir de les idees sorgides de la Revolució Russa apostaven per l'adveniment

d'un nou estil internacional que liquidés l'art i la cultura nacional, el qual comportés l'alliberació de la humanitat. El Poetisme, doncs, és fruit de la combinació entre la fantasia i la revolució, una revolta de l'esperit, no sols entesa com una forma de canvi social. D'aquesta manera la poesia, que s'imposà per sobre de les altres arts, volia actuar sobre la consciència dels homes, convertint-se en un modus vivendi.

Aquestes idees es fan paleses en un art alegre i festiu que, tal com definia Karel Teige (1900-1951) en un article publicat a *Host* el 1923, era un art de la vida i del gaudi. Aquest art jovial és el que veiem a partir de la introducció d'elements procedents del món del circ, del turisme, dels parcs d'atraccions, del jazz o del carnaval. La manifestació més característica de Devětsil fou el poema pictòric, és a dir, una poesia visual i material que tenia l'objectiu de pertorbar la imaginació. Amb la voluntat de substituir la pintura pintada i la poesia escrita, apostaven per un nou mode de comunicació intuïtiu que estimulés la imaginació. Tal com veiem en textos de Karel Teige com *Poetry of All Five Senses* o *Painting and poetry*, o a *The Picture* (Obraz, 1922) de Jindřich Štyrský, es tractava d'un llenguatge de la suggestió que no volia ser descriptiu. La idea era que esdevingués un símbol òptic, un llenguatge de signes en què la realitat i l'expressió artística es fusionessin amb la bellesa de la vida. Mitjançant una expressió inspirada en el collage, es combinaven motius lírics i d'altres procedents de la cultura visual moderna, una solució original que volia superar les contradiccions de la modernitat.



Fig.2. Jindřich Štyrský: *Carnaval a Niça*, 1925.

És en el moment que es planteja aquest nou tipus d'art, que Štyrský i Toyen es vincularen a Devětsil. Així ho veiem en la seva participació en l'exposició col·lectiva *The Modern Art Bazaar* que tingué lloc el 1923 a la Casa dels Artistes de Praga. Aquesta, que era la segona exposició del grup, serví per mostrar el canvi d'estil. El color gris de les obres del període inicial fou suplantat per un art ple de

color, on la festa i allò meravellós hi tenien lloc. Štyrský i Toyen hi participaren amb diferents treballs creats en aquell moment, en els quals es combinava text i imatge en formats geomètrics pròxims al dadaisme i al constructivisme. Štyrský, alhora, publicà el text *The Painting*, que aparegué en el primer número de la revista *Disk* editat amb motiu de l'exposició. Tal com veiem en el text Štyrský, pròxim a les idees de Teige, reclamava un art que respongués al projecte d'un nou món. Un nou art basat en la llibertat que, caminant cap a la poesia, provoqués un sentiment estètic i exaltàs la sensibilitat de la gent. Tal com expressà en una conferència que realitzà el 1924¹¹, l'emoció causada per l'art no havia de ser psicològica, sinó fisiològica i emocional.

En aquest moment, concretament el 1925, Štyrský i Toyen anaren a viure a París, estada que s'allargà fins al 1928. Aquest és un període fonamental pel desenvolupament de la seva producció artística, ja que per primera vegada pogueren veure les obres dels artistes francesos, que fins al moment només havien pogut apreciar en les fotografies en blanc i negre publicades en les revistes txequèses. Segurament fou a partir d'aquest descobriment que desenvoluparen un nou estil dins de Devětsil, l'Artificialisme, el qual defineix les creacions que realitzaren entre 1926 i 1931. L'Artificialisme, que fou una manera de singularitzar-se dins del Poetisme i Devětsil, fou una de les contribucions més importants de l'avantguarda txeca a l'art europeu d'entreguerres.

Štyrský i Toyen escolliren el nom "Artificialisme" a partir de *Les Paradis artificiels* (1860) de Baudelaire, obra en què l'autor estudia els efectes de l'opi i l'haixix. Amb aquest expressaven la seva voluntat de crear un art i un univers artificial més enllà del que és natural, reivindicaven una creació conscient, en absolut espontània. D'aquesta manera, en oposició al realisme i al naturalisme, iniciaren un nou estil que es desmarcava de l'automatisme psíquic del surrealisme. Així ho expressaren en el manifest *Artificialisme* (1927) publicat per primera vegada el 1927 en el primer número de la revista *ReD*, en el qual intentaren definir les seves pintures i la intenció a partir de la qual eren creades.

Per la importància que té la poesia per l'Artificialisme, aquest pot considerar-se la vessant visual del Poetisme. De fet, allò que cercaven Štyrský i Toyen era la fusió entre el pictòric i el poètic. Aquesta idea, molt pròxima a Apollinaire, és la que s'expressa en textos com *The Poet* (Bávník, 1928) de Jindřich Štyrský. En aquest s'introdueix la figura del pintor-poeta, la qual, davant la supremacia de la

11 Conferència que Štyrský realitzà el 9 d'abril de 1924 a la Universitat Masaryk de Brno. Les tesis explicades a la conferència foren publicades posteriorment per Věra Linhartová i František Smejkal en el catàleg *Štyrský a Toyen 1921-1945* (1966) de l'exposició feta a la Moravská galerie de Brno.

poesia en relació amb les altres arts, responia a la voluntat d'unir ambdues figures. Així doncs, segons Štyrský, mentre que el poeta no es podia limitar sols a les paraules i a l'expressió escrita, el pintor, lluny de relatar descriptivament allò que l'envoltava, havia de crear la seva pròpia realitat. En aquest sentit a l'obra de Štyrský hem d'entendre la poesia a partir del concepte de *poiesis*, és a dir, com una creació independent i original. El poeta-artista no havia de treballar amb la realitat, l'art havia de respondre a la poesia latent en el seu interior.

Amb aquesta voluntat, a les seves obres artificialistes, Štyrský i Toyen elevaren l'art a un alt nivell cognitiu. A les imatges, tot redefinint les possibilitats de la pintura, ens trobem amb un espai en què la il·lusió de la perspectiva és suprimida. En aquestes, amb un caràcter melancòlic i decadent, s'expressen tota mena d'estats mentals. Es tractava, doncs, d'un art no mimètic ni figuratiu basat en la concreció d'impressions sobre estructures abstractes. Mitjançant l'eliminació progressiva de formes exteriors i suggestives, l'estructura geomètrica dels treballs anteriors fou substituïda per un teixit orgànic que adquirí noves funcions evocadores. La voluntat era crear un art similar al somni, a les connexions metafòriques amb la realitat. En conjunt es tractava de composicions conformades per estructures amorfes, arabescos i formes orgàniques elementals, on el material i les textures tenien molta importància. En elles, els objectes no remetien a res més que a si mateixos, trobant-se deslligats de tot vincle amb l'exterior. Štyrský i Toyen, submergint-se en la profunditat de la consciència humana, creaven formes i idees inusuals. Pel fet de treure les imatges de la realitat, a partir d'una interrogació radical a través de les formes creades, aquestes se situaven en un temps mental.

En aquest sentit, les obres artificialistes se'ns presenten com un mirall sense reflexos. El llenç, en lloc de reflectir la realitat exterior, ens mostra l'interior del seu creador. L'acte de pintar es funda així en la percepció poètica dels records. Tal com digué Bohuslav Brouk a *New theories* (Nové these o umění, 1929-1931)¹² l'art artificialista és abstracció psicològica, puresa mental. En ell, en lloc de produir-se una recuperació d'experiències i impressions oblidades, hi tenen lloc les reminiscències, el descobriment de noves formes. D'aquesta manera la poètica artificialista s'ha d'entendre com una síntesi no figurativa d'impressions, sentiments, records i imatges sovint deslligades d'una realitat viscuda. A partir de nous mons, paisatges desconeguts i formes procedents de la imaginació de l'artista, es crea una realitat artificial que aporta a l'espectador un món complex de sensacions i associacions. Mitjançant unes obres en què s'esdevé una total identificació entre el pintor i el poeta, l'únic objectiu és posar en moviment la imaginació de qui les observava.

12 BROUK, Bohuslav: "Nové these o umění". *Literární kurýr Odeonu* 1, 1929-1930. Núm.10. p.146. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.103.

És a partir d'aquests elements, que la poesia emana de les obres sense necessitat de títols ni escrits. Tal com se subratlla en el manifest *Artificialisme*, el títol del quadre no era una descripció ni una denominació de la temàtica, sinó una indicació del caràcter de l'obra i una directriu de les emocions que en ella es concretaven. L'inventor del títol no era necessàriament l'autor de l'obra, sinó que podia ser un poeta qui la nomenés.

Jindřich Štyrský i Toyen exposaren les seves obres artificialistes en diferents exposicions que tingueren lloc el 1926. A París, per exemple, les presentaren en una mostra titulada "Artificialism" que es dugué a terme del 5 al 20 d'octubre en el seu taller de Montrouge, o també en una exposició que tingué lloc del 27 de novembre al 10 de desembre a la Galerie d'Art Contemporain ubicada a la rue Raspail¹³. Alhora, el juny de 1928, les noves pintures artificialistes es presentaren a l'Aventinum Mansard de Praga, una mostra en què Štyrský llegí el text *The Poet*, mentre que Vítězslav Nezval (1900-1958) recità els poemes que Štyrský i Toyen havien creat.

Per entendre les obres del període artificialista de Štyrský, així com el conjunt de la seva producció, és imprescindible tenir present la concepció sobre l'art i la poesia de l'artista. Štyrský, seguint la línia de Karel Teige i del Poetisme, veia la necessitat de la poesia d'expandir els seus límits, trencar les seves barreres i fusionar-se amb la vida moderna. En aquest sentit, adoptant una postura molt pròxima a la de Claude Cahun a *Les Paris sont ouverts* (1934), volia una poesia i un art deslliurat de missatges preconcebuts. Les paraules, segons Štyrský, no havien de ser simples portadores de contingut, sinó realitats autònomes generadores d'emocions per si mateixes. En relació amb Breton, Teige, Rimbaud¹⁴ o Mallarmé, Štyrský somniava amb un art revolucionari en què la pintura materialitzés una poesia òptica a través del color i de la línia.

És en aquest sentit que hem d'entendre alguns dels escrits més importants, i alhora polèmics, que realitzà Štyrský¹⁵. Es tracta dels textos publicats sota el títol *The Generation Corner* (*Koutek generace*,

13 A la mostra presentaren 31 pintures realitzades entre 1924 i 1926. Aquesta fou una exposició bastant representativa de la ruptura que significà per Štyrský i Toyen la seva estada a París.

14 Arthur Rimbaud fou un dels autors que més interessà a Jindřich Štyrský. Així ho veiem en el fet que el 1930 escrigué una biografia sobre l'autor titulada *Life of J.A.Rimbaud* (*Život J.A.Rimbaud*, 1930). Es tracta d'una biografia que començà a realitzar després de la seva estada a París, mitjançant la qual volia comprendre la vida del poeta per tal d'entendre la seva poesia. Aquesta és una obra que es troba molt pròxima a *The Occupant of the Bastille* (*Obyvatel Bastily: Život markýze de Sade*, 1938-39), un escrit dedicat al Marquès de Sade que Štyrský escrigué en aquell mateix any. En aquest cas, ens trobem amb la narració de la història del personatge, des del seu naixement fins a la mort del seu pare. En aquesta ocasió, anant més enllà de la biografia de Rimbaud, Štyrský fa un retrat psicològic del personatge que s'acompanya d'interessants reflexions personals.

15 És important destacar la tasca de Jindřich Štyrský en el món editorial, no sols en les edicions de caràcter eròtic, sinó

1929-1931)¹⁶ a *Literární Kurýr Odeonu* el 1929. En aquests, la tesi principal que Štyrský defensa és la idea que l'art i la poesia s'havien de deslliurar del vincle amb la política i de tot missatge preconcebut. Štyrský defensava la llibertat del poeta, el qual no havia d'estar lligat a les opinions polítiques, ni influenciat pel seu estatus social o per la seva experiència revolucionària. El veritable artista, segons Štyrský, era aquell que sabia treballar al marge de les creences polítiques, que s'havia alliberat de tot allò que constrenyia les seves idees. Tanmateix, això no volia dir que no hi hagués un missatge revolucionari. Štyrský, tal com Cahun, volia tenir un impacte en els seus lectors, realitat que no era incompatible amb la defensa de la llibertat de l'art i de l'ànima. D'aquesta manera, la poesia i tota expressió artística, allunyada de continguts polítics i ideològics preconcebuts, havia de suposar la completa alliberació de l'ésser humà. Tal com cercava Claude Cahun mitjançant la seva poesia revolucionària, Štyrský buscava l'emancipació de la individualitat respecte de tots aquells llaços que la constrenyien. L'objectiu era anar més enllà dels límits i activar la imaginació.

Una obra que es pot entendre en aquests termes és *Homenatge a Karl Marx* (1937), en la qual veiem el cap de Marx com si estigués mort, penjat i sostingut per bastons. La imatge, no s'ha d'entendre com una crítica al marxisme, sinó com una crítica a la idea de l'art com un mitjà per expressar un missatge concret, preconcebut, dictat per una determinada ideologia. El que vol Štyrský és la llibertat de l'art. L'obra, que s'exposà a *Mánes Today*¹⁷ a la tardor de 1937 causà un gran impacte entre alguns sectors d'esquerres. Tot i això Štyrský no s'involucrà en cap dels debats. Tal com ell mateix afirmà en una conferència a un seminari de Jan Mukařovský (1891-1975) a l'hivern de 1938:



Fig.3. Jindřich Štyrský: *Homenatge a Karl Marx*, 1937.

també el seu treball a l'editorial *Literární kurýr Odeonu*, impulsada per Jan Fromek, des de la qual es varen publicar llibres relacionats amb l'avantguarda artística txeca. Entre les diferents publicacions que s'esdevingueren entre 1929 i 1931, podem destacar els tres assaigs provocadors publicats sota el títol "The Generation Corner" (*Koutek generace*, 1929-1931).

16 ŠTYRSKÝ, Jindřich: "Koutek generace I" (1929). *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praga: Thyrsus, 1996. p.42. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.103.

17 Exposició que tingué lloc del 15 d'octubre al 28 de novembre a la Galerie Mánes de Praga. Štyrský hi participà amb 5 pintures a l'oli.

“And after all, I have to admit that poetry and painting are enough of an adventure for my life and I do not have the slightest desire to be involved in today’s political menagerie. My art does not uphold any ideas that would interest the broader public today”¹⁸.

Fou aquesta actitud de Štyrský la que comportà que dins les mateixes esquerres diferents companys se li gressin en contra, tal com feren Karel Teige¹⁹, Bedřich Václavek (1897-1943) i diferents personalitats alineades amb el partit comunista i la seva nova direcció estalinista [Julius Fučík (1903-1943), Ladislav Štoll (1902-1981), Ivan Sekanina (1900-1940) i més tard Eduard Urx (1903-1942)]. Tot i això la batalla fou principalment amb Karel Teige, el qual, entre 1929 i 1930 redactà un seguit d’articles qüestionant i atacant els principis defensats a *The Generation Corner* (1929-1931). Teige i els seus partidaris, a diferència de Štyrský, defensaven un art que respongués principalment a fins polítics. L’art i la poesia havien de ser un vehicle per difondre el missatge revolucionari entre el proletariat.

Štyrský, després de *The Generation Corner*, fou acusat de traïdor i de ser de dretes per diferents sectors de les esquerres. Tot i això, segons Štyrský, ell era d’esquerres precisament pel fet de ser apolític, de pertànyer al moviment modern sense necessitat de ser políticament actiu. Estava convençut que les idees sobre art i política podien diferir perquè no eren vasos comunicants. D’aquesta manera, una obra d’art no havia d’expressar la ideologia política de l’artista i la seva orientació política no havia de condicionar el seu treball. Aspectes que, segons Štyrský, no restaven caràcter revolucionari a les seves obres, les quals s’expressaven per si mateixes.

El punt de vista de Štyrský, tot i la gran quantitat de detractors, també tingué els seus simpatitzants. Així Nezval a *Lecture on avantgarde literature* (Přednáška o avantgardní literatuře, 1930)²⁰ deia que la poesia no havia de tenir res a veure amb els drets democràtics de votar, amb una dictadura ni amb els privilegis d’alguns. Per ell l’art, la poesia, havia de ser quelcom totalment independent de la política. Similar és el que defensà Vladislav Vančura (1891-1942) el qual, més enfàtic que Nezval, reclamava la qualitat de la forma per si sola i la desvinculava clarament de tot contingut polític. Propugnava la

18 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Z přednášky v semináři J. Mukařovského” (1938). *Každý z nás stopuje...* p.130. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.415.

19 L’ofensiva de Štyrský a *The Generation Corner* anava dirigida principalment a Karel Teige. Aquesta disputa va fer que durant uns anys trenquessin la seva relació. Tot i això, tal com explica Nezval a *Invisible Moscow*, el maig de 1934 feren les paus. Ibidem. p.510.

20 NEZVAL, Vítězslav: “Přednáška o avantgardní literatuře” (1930). *Manifesty, eseje kritické projevy z poetismu*. Prague: Československý spisovatel, 1967. p.229. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.154.

llibertat de l'artista i el fet que no fos jutjat per ser d'esquerres o de dretes. Allò que cercaven Štyrský, Nezval i Vančura era la llibertat de les seves produccions.

En relació amb aquestes idees, i amb el que observem en les obres del període artificialista i posteriorment en les surrealistes, una altra obra que escrigué Štyrský va ser *A small prolegomena* (Malá prolegomena, 1931)²¹, un dels textos més rupturistes de l'artista. Štyrský en el text defensa una temporalitat pròpia de l'obra d'art. Reclama que el temps de l'obra no sigui el de la temporalitat de l'era en què és creada. Des del punt de vista de Štyrský, tal com passa en el somni, la poesia per ella mateixa ha de servir per capgirar el món.

Fou a partir de l'Artificialisme i d'aquestes idees sobre la creació artística i poètica, que Štyrský i Toyen evolucionaren cap al surrealisme. Aquest canvi el comencem a veure a finals dels anys vint, moment en què Štyrský i Toyen tornaren a Praga després del crac de 1929. En aquest moment, es dugueren a terme diferents exposicions de Štyrský i Toyen a la ciutat, com són la mostra que tingué lloc a l'Aventinská mansarda de Praga el 1930 o l'exposició *L'Art vivant en Europe* que es realitzà en el Palais des Beaux-Arts de Brussel·les el 1931. El canvi d'estil també coincidí amb la fundació d'*Erotická revue*²² i *Edice 69*²³ i amb la creació de *Levá Fronta*, front d'esquerres que acollí diferents artistes i intel·lectuals després de la dissolució de Devětsil el 1930.

L'evolució del treball de Štyrský i Toyen cap al surrealisme s'ha d'entendre en relació amb l'impacte que tingué la seva estada a París, on conegueren autors com Philippe Soupault o André Breton. Aquest canvi s'adverteix en el fet que progressivament abandonaren l'ús de la geometria i empraren una pintura més fluida, un efecte de vel que es projecta mitjançant el color diluït en el llenç. Les composicions, cada vegada més misterioses i intrigants, es conformaven per elements que cercaven provocar encontres inesperats tal com en els somnis. Es creà així, en paisatges nocturns o submarins, un espai d'encontre entre allò material i l'immaterial, el conscient i l'inconscient. En aquest moment

21 ŠTYRSKÝ, Jindřich: "Malá prolegomena" (1931). *Každý z nás stopuje...* p.42. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.151.

22 Petita revista publicada en una edició limitada i de baix pressupost. Era només per subscriptors.

23 Editorial que entre 1931 i 1933 publicà sis volums. El primer va ser *Sexual Nocturne* (Sexuální nokturno, 1931), i l'últim *Emily Comes to Me in a Dream* (Emilie přichází ke mně ve snu, 1933). Tal com la revista, les seves publicacions sols estaven dirigides a un petit cercle d'amics i col·leccionistes. El volum més significant és *Emily Comes to Me in a Dream*, del qual se'n realitzaren 69 còpies. Štyrský, utilitzant materials retallats de revistes pornogràfiques angleses i alemanyes, era l'encarregat d'il·lustrar el text. L'erotisme, molt important en l'obra de Štyrský, Toyen i de la major part dels surrealistes, no sols era un mitjà d'experimentació, sinó una manera de desenvolupar la creativitat i de transcendir totes les constriccions.

també començaren a experimentar amb una nova tècnica, el collage. Aquest apareixerà en pintures amb la voluntat d'escenificar encontres fortuïts, d'ubicar objectes quotidians en un fons d'irracionalitat i incoherència adquirint un caràcter fantàstic.

A l'obra de Jindřich Štyrský aquest canvi s'aprecia en obres com és la coberta del novè volum de l'edició txeca de *Fantômas* (1929-1930)²⁴, on el color tindrà cada vegada més importància. També ho observem en l'ús de l'objecte, l'exageració dels gests o amb figures brusquement il·luminades, les quals evidencien com comença a centrar-se en els aspectes irracionals de la psicologia humana. Les primeres temptatives d'aproximar-se al surrealisme també les veiem en un article publicat el 1930 a *Literární Kurýr Odeonu*, on es manifesta la voluntat de fer una antologia de la poesia surrealista, ja que consideraven que cap altre moviment havia estat mai tan mal interpretat. Per aquest motiu, en agraïment a André Breton, buscaven compilar en un llibre els manifestos del surrealisme, així com assaigs, poesia i imatges, amb la voluntat de realitzar una veritable imatge del moviment. Una antologia que, malgrat tot, mai s'acabà publicant.

Fruit de la mateixa temptativa, el 1932 tingué lloc l'exposició internacional *Poesie 1932*, una mostra realitzada en el cercle artístic Mánes que testimonia un surrealisme latent. En aquesta, organitzada pels mateixos membres de Devětsil, l'acostament dels artistes txecs al surrealisme és més que evident. Entre altres aspectes, així ho veiem en el fet que ja no es criticava l'automatisme psicològic del surrealisme, o en la importància que prengueren aspectes com el somni.

D'aquesta manera no és sorprenent que el 21 de març de 1934, coincidint amb l'expansió del moviment a escala internacional²⁵, es fundés el Grup Surrealista Txecoslovac, integrat per artistes com Štyrský, Toyen o Vincenc Makovský (1900-1966). En el manifest inaugural del grup *Surrealismus ČSR* (Surrealism in the Czechoslovak Republic) signat per Bohuslav Brouk, Konstantin Biebl (1898-1951), Imre Forbáth (1898-1967), Jindřich Honzl (1894-1953), Jaroslav Ježek (1906-1942), Katy King (Libuse Jíhová), Josef Kunstadt, Vincenc Makovský, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský i Toyen, el surrealisme es presentava com una sortida a la crisi moral i intel·lectual que afectava Europa. Es feia referència, així, a l'onada feixista que patia el continent, davant la qual s'apostava per un art que suposés l'alliberació de l'ésser humà.

24 Les novel·les *Fantômas* són obres sobre criminals, enganys i assassinats que foren publicades per *Odeon*. Aquestes, que tinguren un públic molt ampli, captivaren els surrealistes. Apareixen, per exemple, en diferents números de la revista *Documents*. Així ho veiem en el primer número de la revista publicat el 1930. *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.II. Núm.1, 1930. Op.cit. p.52-53.

25 En aquest moment el surrealisme s'expandí a diferents països com Anglaterra, Dinamarca o Mèxic.

L'adveniment del grup surrealista txec anà acompanyat de diferents activitats i xerrades. Entre aquestes podem destacar el conjunt de conferències que tingueren lloc a la Galerie Mánes l'11 de maig de 1934, en què Štyrský exposà la reflexió recollida a "Surrealist Painting", que posteriorment es publicà en el novè número de *Doba* el 1935²⁶. Alhora, és important mencionar la creació de l'editorial *Edice Surrealismu*, que contemplava la publicació de diferents obres d'autors com Archim von Arnim (1781-1831) (*Melüick Maria Blainville*, 1812) o Arthur Rimbaud (*Un cœur sous une soutane*, 1924). Unes publicacions a les quals se sumà la voluntat d'editar una publicació sobre el surrealisme, de la qual sols en sortí un número el febrer de 1936 titulat *Surrealismus*.

L'aparició del grup surrealista txec tingué com a màxima expressió la primera exposició surrealista, que s'inaugurà a la Galerie Mánes el 15 de gener de 1935. En aquesta, Štyrský, Toyen i Makovský exposaren els seus treballs més recents realitzats el 1934. Entre les obres que exposà Štyrský trobem el cicle de collages *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet, 1934) i els dos cicles fotogràfics *Frog Man* (Žabí muž, 1934) i *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích, 1934). La mostra, que comptà amb l'edició d'un catàleg, tingué una gran aflluència de públic.

El mateix any, també fou fonamental la visita que realitzaren Breton i Éluard a Praga, els quals ben aviat se sentiren atrets per la bellesa de la ciutat²⁷. Štyrský i Toyen, a partir d'aquest moment, participaren en les activitats col·lectives i exposicions internacionals del surrealisme, en excepció de les que tingueren lloc durant els anys que durà la Segona Guerra Mundial. Bona mostra dels contactes establerts és la creació del *Bulletin International du Surréalisme*, publicació que nasqué amb l'objectiu de manifestar algunes de les preocupacions més comunes del moviment.

D'aquesta manera, malgrat situar-nos en un període convuls i complex, diferents exposicions de Štyrský i Toyen tingueren lloc a Praga, Brno, Bratislava o París, on participaren en l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de la Galerie des Beaux-Arts. Alhora, el 1938 també fou l'any en què l'editorial Borobý publicà la primera monografia conjunta de Štyrský i Toyen, acompanyada de textos d'autors com Teige i Nezval. En aquesta, tal com en les diferents exposicions que es realitzaren, es mostraren els treballs surrealistes d'ambdós artistes, obres representatives del moviment.

26 La conferència de Štyrský fou publicada amb el títol "Surrealist Painting" a *Doba* 2, 1934-1935. Núm.9. p.135-136. A l'acte, junt amb Štyrský, altres autors com Teige, Nezval, Honzl, Brouk i Biebl recitaren diferents poemes.

27 Vegeu p.30-31.

Tot i els punts compartits, el surrealisme txec, a diferència del parisenc, es trobava marcat per una experiència vital angoixant. Els artistes txecs, fruit d'una existència vital més opressiva, no sols s'interessaren pel món oníric, sinó que plasmaren l'ansietat que es palpava en la realitat. Així ho veiem en les fotografies, en els collages, en el disseny gràfic o en la literatura, mitjans d'expressió que foren tan importants com la pintura. D'aquesta manera en les obres de Štyrský, entre l'inconscient i el conscient, el somni i la realitat, ens ubiquem en un espai intermedi en el qual expressa les seves angoixes més íntimes. Al mateix temps, tallant la distància entre el real i l'imaginari, revela el meravellós de la quotidianitat. Les obres d'aquest període se'ns presenten així com a imatges en què descobrim una esclatxa de llum en les coses més banals. Unes obres marcades per un humor sarcàstic en les quals, junt amb la meravella o el somni, observem una fascinació per l'erotisme i per una anatomia fragmentada i manipulada.

Al mateix temps, en relació amb el surrealisme francès, en el surrealisme txec també veiem una gran importància de l'objecte, aspecte que hem de relacionar amb la presència del maniquí. Els objectes, d'aquesta manera, ocuparen un lloc especial en totes les seves activitats. Així ho veiem en els poemes, jocs, enquestes²⁸ o en les representacions teatrals, en les quals, tal com observem en autors com Honzl, s'experimentava amb la màgia i el caràcter insòlit sorgit d'objectes aparentment banals²⁹.

A partir d'aquest moment Jindřich Štyrský, juntament amb Toyen, participaren del surrealisme fins als últims dies de la seva vida. Tot i això, com a moviment, el surrealisme txec començà a trontollar el 1938, moment en què es desencadenà un conflicte entre Nezval i la resta de membres del grup. Aquest girà al voltant del posicionament que havia adquirit Nezval, el qual considerava que era necessari donar suport a totes les accions impulsades pel règim soviètic, entre les quals incloïa, fins i tot, les condemnes de mort sorgides pels Judicis de Moscou (1936-1938). Segons relatà Teige a *Surrealism against the current* (*Surrealismus proti proudu*, 1938), Nezval, en aquesta trobada, va fer pronunciaments xovinistes i antisemites, un discurs delirant i bel·ligerant que també li serví per atacar diferents membres com Bohuslav Brouk o Jindřich Štyrský. Després d'aquest conflicte, Nezval publicà l'anunci de la dissolució del grup surrealista de Praga en el diari *Haló Noviny*. Malgrat tot, el

28 N'és un exemple una enquesta publicada en el primer número de *Surrealismus*, titulada "Investigacions sobre la irracionalitat concreta d'un objecte: un bolígraf, una foto, una ampolla" (1936).

29 La importància de l'objecte, més enllà de l'escriptura automàtica, és un aspecte que se subratllava en el manifest "Surrealism in the Czechoslovak Republic" (1934): "Las experiencias psicológicas con objetos surrealistas nos parecen mucho más útiles que la escritura automática, en la que el hombre, con la mediación de su mano, por otra parte determinada por una u otra costumbre, se enfrentaba consigo mismo como una piel con una manzana desconocida destinada a llenarla. Aquí, se encuentre ante una disposición inhabitual de objetos utilitarios o fuera de uso como ante su propia imagen, tal como se ha depositado sobre juegos de infancia y en el sueño cuya llave ahora podrán entregarnos". SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. IVAM. Op.cit. p.99.

grup surrealista txec continuà actiu i els membres restants continuaren participant conjuntament amb el moviment surrealista internacional.

Tanmateix, els esdeveniments polítics i socials, com fou l'ocupació alemanya de Txecoslovàquia, eren irreversibles i suposaren el final de les activitats públiques del grup. Tot i això, tal com s'aprecia en l'obra de Štyrský o Toyen, aquests continuaren treballant des de la clandestinitat. De totes maneres, malgrat superar la forta censura que els imposaren, el Grup Surrealista Txec desaparegué el 21 de març de 1942 amb la mort de Jindřich Štyrský, moment en què es posà fi als quasi vint anys de col·laboració amb Marie Čerminová, qui l'acompanyà fins als últims dies de la seva existència.

8.1.2. Claude Cahun i Jindřich Štyrský. La proximitat de dues obres geogràficament allunyades

L'obra de Jindřich Štyrský i el tractament que fa del maniquí i de la figura humana, tot i certes divergències, té clars paral·lelismes amb l'obra de Claude Cahun. François Leperlier ja ho adverteix a *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*³⁰, biografia de Cahun publicada el 1992. Així, entre diferents relacions que estableix amb l'obra de Claude Cahun, menciona els *assemblages* de Jindřich Štyrský i, en concret, la sèrie “*Sur les aiguilles de nos jours*”, és a dir, les fotografies de Štyrský que apareixen en el llibre de poemes de Jindřich Heisler *On the Needles of These Days* (Na jehlách těchto dní, 1941):

*“Dans la mesure où nous croyons y discerner quelques affinités avec la recherche de Claude Cahun, nous citerons, outre Bellmer; les assemblages de Jindřich Štyrský (la série Sur les aiguilles de nos jours, 1941), de Gherasim Luca (1945), certaines maquettes pour le cinéma d'animation (Starewitch, Jiri Trna, Jan Lenica...), plus récemment, les «installations» brutales et morbides de Claude Maillard ou encore, les magnifiques rituels de Bernard Faucon”*³¹.

No obstant això, tot i els punts d'encontre, Leperlier considera que Cahun no tingué coneixement del treball de Štyrský fins al 1935, moment en què Breton i Éluard anaren a Praga a visitar el grup surrealista txec. És per aquest motiu que Leperlier subratlla el fet que les similituds entre les obres d'ambdós autors són fins i tot anteriors a aquesta cronologia:

30 LEPELIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Op.cit.

31 Ibidem. p.245.

“Et pointer une correspondance avec les travaux de Jindřich Štyrský (durant les années trente), mais la chronologie ne coïncide pas et Claude Cahun les a certainement ignorés jusqu’au séjour de Breton et Éluard a Prague (1935)”³².

Així considera que, tot i els clars punts d’encontre entre ambdues produccions, aquests no eren fruit d’un contacte directe:

“Plus tard, on pourra trouver quelques correspondances dans les images élaborées par Jindřich Štyrský (notamment *Sur les aiguilles de nos jours*, 1941), ou encore dans certaines réalisations pour le cinéma d’animation (*Lenica*, *Starewitch*), sans qu’il y ait eu pourtant d’influence directe”³³.

Tot i això, estudiant la biografia de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský, i tenint present la relació entre el surrealisme txec i francès³⁴, s’evidencia com segurament hi pogué haver encontres anteriors en els quals un i altre pogueren haver conegut la seva obra. Així, tot i que Jindřich Štyrský i Claude Cahun es troben allunyats geogràficament, podem establir diferents contactes previs a la cronologia establerta per François Leperlier. O, fins i tot, hipotitzar la possibilitat que hi hagués una influència directa.

Durant la primera estada de Štyrský i Marie Čermínová a la capital francesa (1925-1928), segurament coincidiren amb Claude Cahun, que residia a París des de 1920. Així pogueren trobar-se a la primera exposició surrealista que tingué lloc a la Galerie Pierre de París el novembre de 1925. Mostra que, tal com explica Nezval a *The Chain of Fortune* (Řetěz štěstí, 1936), Štyrský i Toyen visitaren el novembre d’aquell any. Cahun, alhora, també pogué observar les obres que es mostraren a l’exposició *L’Art d’Aujourd’hui* de l’1 al 21 de desembre del mateix any a la rue de la Ville-l’Évêque. En aquesta última, segons sembla, l’art de Štyrský no deixà indiferent al públic, tal com mostra el fet que el duc de Noailles adquirís una de les seves produccions.

D’aquesta manera Claude Cahun, que com hem vist es movia en els cercles artístics d’avantguarda parisencs, segurament visità les diferents exposicions que Toyen i Štyrský realitzaren a la capital francesa a partir de 1926, moment en què aquestes foren cada vegada més importants. Així doncs, malgrat que no està documentat, pogué visitar l’exposició que Štyrský i Toyen realitzaren a l’*atelier* que tenien a Montrouge en el número 51 de la rue Barbès. De la mateixa manera, també pogué visitar

32 Ibidem. p.238.

33 LEPERLIER, François: *Claude Cahun*. Paris: Nathan, 1999. p.245.

34 Vegeu p.27-33.

l'exposició que organitzaren a la Galerie d'Art Contemporain de París, a la rue Raspail, o la que tingué lloc a la Galerie Vavin del 29 de desembre de 1927 al 12 de gener de 1928.

Tanmateix, tal com hem vist en parlar dels vincles entre París i Praga, les relacions entre els artistes d'ambdós països no es comencen a fer més evidents fins al 1932, moment en què a la Galerie Mánes de Praga s'organitzà l'exposició internacional *Poesie 1932*. Claude Cahun segurament tingué coneixença d'aquesta exposició, ja que el 1932, quan es realitzà, era un moment en què l'artista estava clarament vinculada amb el grup surrealista francès. Seria estrany i força improbable, doncs, que Claude Cahun no conegués l'obra de Štyrský en un moment en què té una clara vinculació amb el moviment liderat per André Berton.

Alhora, cal destacar el fet que ambdós, tot i la distància, participaren conjuntament en accions col·lectives vinculades al grup. N'és un exemple la seva participació, junt amb altres artistes, en el manifest *Protestez!* (1933), redactat contra els processos de Moscou. En aquest Cahun i Štyrský, junt amb artistes txecs com Závěš Kalandra (1902-1950), Karel Teige, Toyen, František Halas (1901-1949), Seifert i Václav Černý (1905-1987), apareixen entre els signataris.

Tot i això, d'acord amb la data que estableix François Leperlier, el primer document que testifica que Cahun pogué conèixer Štyrský és la carta que Breton li envià des de Praga. En aquesta, escrita durant la seva primera estada a la capital txeca el 1935, li parla del surrealisme txec, de la bona rebuda que han tingut i, entre altres, menciona el treball de Jindřich Štyrský:

*“On nous a fait à Prague une réception enthousiaste. Le surréalisme est ici merveilleusement compris et jouit d'une très vaste audience. 700 personnes à ma première conférence. 800 exemplaires des Vases communicants en tchèque vendus en 3 mois, etc. De plus la situation politique du surréalisme est excellente. Enfin il est impossible de trop vanter la qualité des esprits qui défendent dans ce pays ce que nous défendons: Nezval, Teige, Štyrský, Toyen et autres. Beaucoup d'espoir nous est revenu; la ville est aussi belle que l'a dépeinte Apollinaire. Nous sommes heureux de vous faire part de ces bonnes nouvelles, avec notre affection”*³⁵.

Així doncs, en aquest moment, la coneixença que té Cahun de Štyrský és irrefutable. A partir d'aquí, a més, l'obra de Štyrský fou present en totes les exposicions internacionals del surrealisme. D'aquesta

35 Carta d'André Breton enviada a Claude Cahun i Suzanne Malherbe l'abril de 1935. Extreta de: MARIA, Charlotte: *Correspondances de Claude Cahun*. Op.cit. p.146-147.

manera el maig de 1935 participà en l'exposició internacional del surrealisme organitzada per André Breton i Benjamin Péret a Santa Cruz de Tenerife, una mostra en la qual els collages de Štyrský, tal com expressa Breton en una carta dirigida a Nezval, foren àmpliament admirats. Les seves obres, concretament aquelles que havia regalat a Breton i Éluard durant la seva estada a Praga³⁶ també s'exposaren a l'Exposició Internacional del Surrealisme de Londres (1936) o a l'*Exposition Internationale du Surréalisme* que tingué lloc el 1938 la Galerie des Beaux-Arts de París. És en el marc d'aquesta exposició que algunes d'elles es publicaren en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*³⁷. Així ho veiem en la reproducció de *Home alimentat amb gel* (1934) amb el títol "Angeur de glace" i datada de 1933, de *A glade in the June light* (1937) i del collage *L'amour du soi* (1934) del cicle *Portable Cabinet* (1934). Aquestes, al seu temps, foren les últimes exposicions que Claude Cahun pogué visitar a París abans d'instal·lar-se definitivament a l'illa de Jersey el maig de 1938.

També als anys trenta, un esdeveniment en el qual Cahun i Štyrský coincidiren fou el *Congrès International des écrivains pour la défense de la culture*, realitzat el juny de 1935, moment en què Štyrský, Toyen i Nezval havien tornat a París. Aquest fou un esdeveniment molt important, ja que Štyrský i els seus companys tingueren l'oportunitat de reunir-se amb diferents artistes surrealistes parisencs. Tal com relata Nezval en el seu llibre *Rue Gît-le-Cœur* (1936), l'estada va ser molt bonica i els encontres amb Breton, Éluard, Benjamin Péret i Yves Tanguy foren molt freqüents. També es reuniren amb artistes com Miró, Maurice Heine o Marcel Duchamp, i visitaren els estudis de Man Ray, Salvador Dalí i el de Claude Cahun. De la visita a l'*atelier* de Cahun, Nezval en destaca una fotografia en què la mateixa artista es presentava com una jove oriental i el regal amb què Cahun l'obsequià: una fotografia d'un objecte conformat per un vestit d'esgrima i un cap de marioneta. Així ho llegim en una petita ressenya del poeta txec a les seves memòries on relata l'estada a París:

*"La deuxième visite, que nous devions également à André Breton et ses amis, était destinée à Claude Cahun et Suzanne Malherbe, deux dames qui habitaient du côté de Montparnasse, dans un appartement près du ciel d'où l'on voyait les toits de Paris. Ce soir-là, j'ai reçu de Claude Cahun, en souvenir, la photographie d'un objet composé d'une veste d'escrimeur et d'une tête de marionnette, placé dans une niche sous le plafond de la chambre. Claude Cahun était la nièce de Marcel Schwob et indubitablement une grande admiratrice de la poésie d'André Breton. Elle m'a montré une photographie où elle ressemblait à un jeune Oriental"*³⁸.

36 Vegeu p.31-32.

37 A *Dictionnaire abrégé du surréalisme* Nezval i Teige són definits com a "escriptors surrealistes i promotors del surrealisme a Txecoslovàquia". Štyrský i Toyen no hi apareixen, però al final es reproduïxen alguns dels seus treballs.

38 NEZVAL, Vítězslav: *Rue Gît-le-Cœur*. Op.cit. p.113.

Del fragment, entre altres, és interessant remarcar el fet que, de la seva estada i del que pogueren veure, Nezval destaca dues imatges que evidencien l'interès dels artistes surrealistes per la figura del maniquí. Mentre que es desconeix la imatge que Cahun regalà a Nezval, quan descriu aquella que l'atragué del seu taller, segurament fa referència a algun dels autoretrats realitzats entre 1928 i 1929 en què l'artista apareix disfressada amb una màscara oriental cobrint el seu rostre³⁹.

Štyrský, a partir d'aquest moment, cada vegada fou més present en diferents manifestacions del grup surrealista francès. No sols ho veiem en les exposicions que tingueren lloc a París, com és *L'art txec modern*, realitzada de l'1 al 27 de juny de 1937 a la Galerie Jean Charpentier, sinó també en diferents publicacions vinculades al grup. N'és un exemple la reproducció del collage *Somni* (1935) i *Home alimentat amb gel* (1934) en el *Bulletin International du Surréalisme*, en la reproducció d'un collage de Štyrský en el desè número de *Minotaure* el 1937 o a l'article "Le surréalisme autor du monde"⁴⁰, on es parlava de l'important treball realitzat pels artistes txecs en l'àmbit del disseny de cobertes de llibres.

D'aquesta manera, tenint en compte els diferents encontres i partint dels importants contactes establerts entre l'avantguarda txeca i parisenca, no és estrany que comparant l'obra de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský s'adverteixin interessants similituds. Dues produccions fortament autobiogràfiques que, tot i certes divergències, se'ns presenten com a testaments existencials en els quals el maniquí és un dels protagonistes. Tanmateix, mentre que en Cahun el maniquí apareix principalment com a concepte, en Štyrský, com es veurà a continuació, se'ns presenta com a objecte. Una figura ubicada en ambients màgics i onírics, racons extrets de la mateixa quotidianitat.

8.2. La figura del maniquí en l'obra fotogràfica de Jindřich Štyrský

8.2.1. Nines, màscares i maniquins. L'univers particular de Jindřich Štyrský

La figura del maniquí és un element important a l'obra de Jindřich Štyrský. Aquest apareix principalment en els seus cicles de fotografies, convertint-se en un dels motius principals. El maniquí en l'obra de Jindřich Štyrský l'observem en les imatges que conformen els cicles fotogràfics que

39 Vegeu p.415. Fig.71-73.

40 DUCHAMP, Marcel: "Le surréalisme autour du monde" (1937). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.III. Núm.10, 1937. p.62-63.

creà als anys trenta: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích, 1934), *Frog man* (Žabí muž, 1934) i *Parisian afternoon* (Pařížské odpoledne, 1935). Així i tot, per tal d'estudiar aquesta figura, és important comprendre-la a partir de diferents il·lustracions i pintures que l'artista realitzà, en les quals observem diferents característiques vinculades al mode com se'ns presenta la figura del maniquí.



Fig.4. František Illek; Alexandr Paul: Fotografies de l'últim pis de Jindřich Štyrský al carrer Radlická de Praga després de la seva mort, 1942.

La importància que té la figura del maniquí en l'obra de Jindřich Štyrský l'hem d'entendre a partir de l'interès que l'artista tenia des de la infància pels titelles, les màscares, les nines, els maniquins i diferents tipus d'objectes, com ara espantaocells o personatges de circ. Aquests elements, tal com veiem en les seves fotografies, pintures i il·lustracions, el captivaren al llarg de la seva vida.

Així ho advertim a les fotografies que es realitzaren al pis de l'artista després de la seva mort, el 1942, en les quals la fascinació per aquest tipus d'objectes queda immortalitzada. En elles apareixen nines, figuretes, petites escultures o figures relacionades amb el món del circ, objectes que Štyrský conservava com si fossin petits tresors. Entre aquests també destaca la mà d'un maniquí, un cap de nina o figures procedents d'altres cultures, exotisme i primitivisme que tant atragué Štyrský i els altres membres de Devětsil.



Fig.5-6. František Illek; Alexandr Paul: Fotografies de l'últim pis de Jindřich Štyrský al carrer Radlická de Praga després de la seva mort, 1942.



Fig.7-8. František Illek; Alexandr Paul: Fotografies de l'últim pis de Jindřich Štyrský al carrer Radlická de Praga després de la seva mort, 1942.

Els diferents objectes retratats en aquestes fotografies pòstumes reflecteixen l'univers particular de l'artista i es converteixen, en certa manera, en una petita cambra de meravelles. Amb aquests, clarament autobiogràfics i reveladors, Štyrský ens deixa en herència el seu cosmos particular. Els diferents elements retratats, tal com els maniquins capturats en les seves fotografies, cobren vida i ens revelen aspectes relacionats amb els seus interessos més íntims, com és l'atracció per la bellesa i l'horror que simultàniament es desprenen d'aquestes figures. Una *wunderkammer*, doncs, a partir de la qual ens submergim en alguns dels racons més ocults de la seva personalitat.

La presència de petites figuretes relacionades amb el món del circ ens parlen de l'interès de Štyrský per aquest àmbit i per diferents divertiments de caràcter popular. Štyrský, tal com els membres de Devětsil, estava fascinat pel món del circ, pel teatre de marionetes, pels cabarets o també per la Commedia dell'arte. Uns espectacles que, tal com els seus protagonistes, li permetien escapar del tedi de la modernitat.



Fig.9. Jindřich Štyrský:
El titellaire, 1921.

Fig.10. Jindřich Štyrský:
Sense títol, c.1934.

La simpatia per la figura de l'autòmat, la marioneta o el maniquí, ja s'adverteix en les primeres obres realitzades per l'artista. A *El titellaire* (1921), per exemple, mostra la voluntat de tractar amb profunditat el ric i complex motiu del titella. A l'obra, ubicada en la perifèria urbana, observem un titellaire sostenint una marioneta que simbolitza la mort. La cara del titellaire, presentat com si estigués esculpit sobre fusta, converteix el personatge en una marioneta més. S'aproxima així al titella que està accionant, un ésser inert al qual dóna vida malgrat ser una clara imatge de la mort. Els dos personatges restants, una noia i un ésser demoníac, no gaudeixen de més vitalitat.

L'interès dels artistes de Devětsil per les nines, els autòmats i tota mena d'éssers artificials l'hem de relacionar amb la fascinació que els causà el *Salon Dada*, que tingué lloc a la Galerie Montaigne de París el 1921. A la mostra, entre altres curiositats, pogueren veure un maniquí penjat d'un balcó⁴¹. De ben segur que aquest els seduí, ja que el maniquí, com un exemple de l'escultura contemporània, aparegué poc després a l'exposició *The Modern Art Bazaar* (1923), organitzada pels artistes txecs. Així ho veiem en algunes obres d'Adolf Hoffmeister (1902-1973) o en els treballs dels alumnes d'Otto Gutfreund (1889-1927), entre els quals trobem caps de maniquins. Unes figures que a partir d'aquest moment començaren a aparèixer en l'art d'avantguarda txec.

Tanmateix, no fou fins als anys trenta que l'interès per la figura del maniquí s'intensificà. Això va ser sobretot quan Nezval, mitjançant Breton, descobrí Achim von Arnim (1781-1831) i la seva obra *Melüick Maria Blainville* (1812), una novel·la en què la figura del maniquí de sastre juga un rol molt important. En el relat, aquesta és una figura que progressivament va cobrant vida en detriment del procés que experimenta el protagonista, el qual acaba convertit en un ésser inert. Es tracta d'una novel·la carregada de misteri que, per tots aquests elements, fascinà els surrealistes de Praga. No és estrany doncs, que el 1936 preparessin la traducció txeca amb il·lustracions de Toyen. Treball que malgrat tots els esforços, mai s'acabà publicant.

L'interès de Nezval pel maniquí el veiem principalment en algunes fotografies en què aquest apareix retratat. Segons Nezval, el maniquí era un objecte emotiu que despertava sensacions i activava la imaginació de tothom qui el contemplava. Tot i que en un primer moment considerà que aquest moviment sensorial era produït per l'activació de records viscuts a la infància, més endavant advertí que era un fenomen inexplicable:

41 Vegeu p.229. Fig.5.

*“As can be seen, I am moving away from the way I formerly assessed the causes of the impression made by these associations. For a long time, I explained it almost exclusively in terms of the power of childhood memories; but although this does play a major role in attaining the state of bliss which from time to time surprises us virtually without any reason and which genuinely has its source in involuntary associations, it cannot explain the emotionality of the objects of which I speak”*⁴².

Per exemplificar aquesta idea Nezval explica que llegint *Melück Maria Blainville* recordà una reproducció que havia vist en una revista durant la seva infància, imatge que romangué fixada a la seva ment. L’emoció causada davant d’aquesta reproducció l’atribuí a associacions emocionals latents, arrelades a l’inconscient. Davant d’aquesta experiència i de l’emoció experimentada, el motiu del maniquí esdevingué per Nezval un dels objectes existents més excitants, l’objecte *par excellence*. Nezval considerava que darrere d’un maniquí de sastre vist en un aparador s’hi ubicaven una gran quantitat d’experiències connectades que provenien de diferents moments de la seva vida. El maniquí es convertí així en un símbol ocult que, sempre connectat amb la seva sexualitat, possibilitava una transició cap a un món oníric:

*“After all, we cannot believe that the tailor’s mannequin that forms the main attraction of Arnim’s Melück Maria Blainville, and which I, without misgiving, include among the photographic objects that excite us the most, owes its emotional power to some original model it may have had; and even though I can remember a certain tailor’s dummy reproduced in a picture in some issue of Golden Prague from the last century, which particularly excited and attracted me in my childhood, even that original model must have had something especially thrilling for my childish imagination, some latent content”*⁴³.

També va ser als anys trenta que l’interès de Štyrský per la figura del maniquí i els cossos artificials augmentà. Ho veiem en la seva presència en els cicles de fotografies *Man with blinkers* (1934), *Frog man* (1934) i *Parisian afternoon* (1935) i en diferents dissenys escenogràfics. Aquesta fascinació, no passà desapercibuda. De fet, tal com explica Nezval, ell mateix parlava d’aquesta afició. En aquest sentit és interessant la confessió que Nezval relata a *The Chain of Fortune* (1936), on explica que el 13 de desembre de 1934 Štyrský li confià haver construït diferents cossos artificials:

42 NEZVAL, Vítězslav: “Neviditelná Moskva”(1935). *Dílo*. Prague: Československý spisovatel, 1958. p.34. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.335.

43 Ibidem. p.335.



Fig.11. Vítězslav Nezval: *Sense* *títol*, 1934.

Fig.12. Antonín Pelc: *Jindřich Štyrský* “*La botiga d’objectes reals*”, 1937.

“In the last few days I have constructed, as I have more than once wished to do, several artificial figures: a figure whose body is formed by an asparagus and to which is joined one of those lady’s slippers that have now gone out of fashion, which we recently talked about; a female figure with the body made from an antique ottoman and a head made from an advertisement for a preparation to make your bosom larger; and several other figures of a poètic significance that excite me just as much”⁴⁴.

Aquest interès, alhora, el mateix Nezval l’explica en el seu escrit *Invisible Moscow* (Neviditelná Moskva, 1935), en el qual valora l’habilitat de Štyrský per adaptar a les seves obres certs objectes que durant molts anys els havien fascinat. Entre aquests menciona una perruca, les extremitats d’un home artificial o la figura d’un maniquí de sastre:

“These included a wig-stand from a hairdresser’s, a mannequin from a shop with artificial limbs, a man with a band to protect his beard at night, a tailor’s dummy, just to name some of the most typical things that we returned to most systematically”⁴⁵.

Aquest interès fins i tot fou immortalitzat per alguns caricaturistes, els quals volgueren fer un retrat humorístic de l’artista. Entre els caricaturistes més destacats que el retrataren trobem Adolf Hoffmeister o Antonín Pelc (1895-1967). És d’aquest últim que en destaca una caricatura on l’artista

44 NEZVAL, Vítězslav: “Řetěz štěstí” (1936). *Dílo...* p.188. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.280-285.

45 NEZVAL, Vítězslav: “Neviditelná Moskva”(1935). Prague: Československý spisovatel, 1958. p.31. Extret de: SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Praha: Fototorst, 2001. p.16.

és presentat com a propietari de “*La botiga d’objectes reals*”, és a dir, d’una botiga d’objectes curiosos. Entre aquests, junt amb alguns fragments de *El trauma del naixement* (1936)⁴⁶, una de les obres més cèlebres de Jindřich Štyrský, destaquen diferents maniquins de sastre.

L’interès de Štyrský, Nezval i els diferents artistes txecs per la figura de l’autòmat i el maniquí l’hem d’entendre en relació amb la cultura txeca, en la qual observem una llarga tradició d’èssers enigmàtics i inquietants, figurants d’una ciutat banyada pel meravellós. Praga, que com veurem es convertí en la ciutat *unheimlich* per excel·lència, era com una “boutique de meravelles”⁴⁷, un lloc idoni pels encontres fortuïts, font d’insomnis i miratges en els quals s’amagava el demoníac i el desconegut.

La ciutat del Moldava, esfereïdora i atractiva, era vista com una vampiressa de gran bellesa. En ella hi passejaven des d’alquimistes, astròlegs, rabins i poetes, a titellaires i venedors d’andròmines. En una ciutat l’atmosfera de la qual podria definir-se com a kafkiana, no hi faltaven tot tipus de personatges i espectacles curiosos. Res sembla estrany al costat dels intrigants teatres de puces que hi tenien lloc.

D’aquesta manera, entre golems i rabins, figures acèfales i altres excentricitats, els maniquins de Štyrský i les nines parlants⁴⁸ de Nezval troben el seu lloc. Tal com diu Angelo Maria Ripellino, la *Praga màgica* era un “*receptáculo y armario de desechos y de objetos pasados, de viejos arneses inquietantes; ensamblaje de residuos, inmenso tandlmark, mercado de restos y baratijas*”⁴⁹. En aquesta mena de fira ambulat, els monstres i andròides, tal com adverteix Josep Casals a *Constel·lació de pasaje: Imagen, experiencia, locura*, s’ubicaven en els aparadors dels carrers tal com en una *Wunderkammer*. Així ho veiem en la descripció realitzada per Jáchym Topol (1962) a *A Trip to the Train Station* (*Výlet k nádražní hale*, 1995), on parla del gueto de Praga com un gran gabinet de curiositats:

*“The city was changing... Dusty cellars and dirty beer joints in what used to be the Jewish Quarter were cleverly converted into luxury stores. You could find steamer trunks from the last century, a book dictated by Madonna herself with a piece of her chain included, pineapples and fine tobacco, diaries of dead actresses and trendy wheels from old farmer’s wagons, whips and dolls and travel grails with adventurer’s blood in them, coins and likenesses of Kafka, shooting galleries with all proletarian presidents as targets, rags and bones and skins, anything you could think of”*⁵⁰.

46 Vegeu p.559. Fig.96.

47 RIPELLINO, Angelo Maria: *Praga màgica*. Traducció de Marisol Rodríguez. Barcelona: Seix Barral, 2003. p.169.

48 “Talking dolls” (Mluvící panna, 1932) era una de les onze seccions de la llarga col·lecció de versos *Return Ticket* (Zpáteční lístek, 1933), conformat per poemes realitzats el 1932.

49 RIPELLINO, Angelo Maria. Op.cit. p.367.

50 SAYER, Derek: *Prague: Capital of the twentieth century: A surrealist history*. New Jersey: Princeton University

Així doncs els maniquins, en el si d'una atmosfera màgica i desconcertant, s'han d'entendre com els descendents d'un llarg nombre de personatges curiosos que conformen el passat llegendari de la ciutat. Ja en època de Rodolf II (1552-1612), els ninots de cera, els torsos femenins fets amb guix i diferents autòmats i maniquins, passejaven pels seus carrers. Precisament fou Rodolf II qui propicià aquesta atmosfera, un monarca vinculat a les arts esotèriques, l'alquímia, la màgia i les ciències ocultes. Ell mateix, a causa del seu gust pel meravellós, junt amb tot tipus d'objectes estranys, posseïa éssers artificials i autòmats. Alhora, també s'envoltà d'alquimistes, que vivien als peus del castell on encara avui podem veure el carreró d'Or, un indret on les cases semblen de conte i a on es materialitza el caràcter *unheimlich* que defineix la ciutat. El gust per les excentricitats, així com la fascinació pels autòmats i ninots mecànics i artificials, també portà a Rodolf II a col·leccionar retrats híbrids de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), que guardava a la seva cambra de meravelles. Aquests atragueren el monarca per la seva extravagància i exotisme, aspectes que convivia i harmonitzaven amb un caràcter còmic i alhora intrigant.



Fig.13. Jindřich Štyrský: *Lautréamont*, 1939.

En aquest ambient, el peregrí o transeünt es convertiren en herois del paisatge urbà. Tal com veiem a *Le passant de Prague* (1902) de Guillaume Apollinaire, somnàmbuls i éssers artificials vagarejaven per la ciutat del Moldava i així ho continuaren fent durant molts anys. D'aquesta manera, en artistes

i poetes que formaven part del Grup 42, els quals visqueren l'ocupació nazi, la figura del transeünt hi continuà sent present tot i que fou substituït per un autòmat o home-màquina. Així ho veiem a les obres de Ivan Blatný (1919-1990) o en la figura de Pěraček, un *Odradek*⁵¹ creat durant la Segona Guerra Mundial que, fet amb molles i escarransit, descobria les trampes dels nazis i permetia fugir de les seves persecucions.

No és estrany, doncs, que en aquest ambient sorgissin produccions artístiques i literàries banyades per l'*unheimlich*. Tal com afirma Ripellino a *Praga mágica* “*las letras y la cultura de Praga abundan en maniqués, en góylemes, en marionetas, en estatuas de cera, en figuritas de panóptico, en muñecos hinchados, en autómatas*”⁵². Així ho veiem en figures com el Golem, els robots de R.U.R.⁵³ o les marionetes i éssers artificials del creador cinematogràfic surrealista Jan Švankmajer (1934). Els surrealistes, de fet, entusiasmats per aquesta atmosfera, s'imbuïren de la literatura de l'horror i l'espant ambientada a la seva ciutat. L'empremta d'aquests relats és present en les seves obres i en els objectes estranys que retrataren, com són els maniquins que Štyrský capturà amb l'objectiu de la seva càmera fotogràfica.

8.2.2. L'obra fotogràfica de Jindřich Štyrský (1934-1935)

Štyrský era un fotògraf amateur, afició que compaginava amb la seva tasca principal com a pintor. Tot i que començà a realitzar fotografies seriosament a partir dels anys vint⁵⁴, la major part d'aquestes foren realitzades entre 1934 i 1935, únic període de temps en què es dedicà exclusivament a la fotografia. No obstant això, el seu treball és un dels exemples més complets de fotografia documental surrealista i esdevé el fundador d'una llarga tradició que tingué molts continuadors en l'art d'avantguarda txec. D'aquesta manera, malgrat que les seves fotografies constitueixen una petita part de la seva producció, aquesta faceta, junt amb les pintures i els collages, esdevé un dels vèrtexs principals de la seva obra. Les seves fotografies, de fet, tingueren més ressò a la premsa que les pintures i els collages.

51 *Odradek* és una criatura imaginària que apareix en un conte curt de Kafka titulat *Les preocupacions d'un pare de família* (c.1915). El que a l'inici de la història sembla un objecte, més endavant adquireix característiques humanes.

52 RIPELLINO, Angelo Maria. Op.cit. p.252.

53 Vegeu p.134-139.

54 Les primeres fotografies realitzades per Štyrský, lluny de les que s'estudiaran en la present investigació, són estudis d'ombres, fulles, arrels, pantans o diferents elements de la naturalesa. Unes imatges que per l'interès per les textures i els materials que hi advertim, s'han considerat un precedent de l'Art Informal.

Tanmateix, mentre que com a pintor fou un artista d'avantguarda, en algunes ocasions el mètode emprat com a fotògraf s'ha considerat antiquat i poc innovador, vinculat a tècniques i pràctiques fotogràfiques més pròpies del segle XIX. El procediment tècnic de Štyrský com a fotògraf consistia a capturar la realitat sense modificar la imatge, revelar la seva qualitat surrealista sense recórrer a cap procediment tècnic que n'alterés el resultat final. Atret pel misteri del real, capturà fragments isolats i perduts de la realitat. Situant-se fora de si mateix, externalitzant-se i fusionant-se amb allò fotografiat, s'identificava amb aquells objectes i temàtiques que més el captivaven.

Tal com testimonia l'article sobre fotografia escrit per Štyrský *Surrealist photography* (Surrealistická fotografie, 1935)⁵⁵, publicat a *České slovo* el 30 de gener de 1935, l'artista sotmetia la fotografia a una interpretació surrealista. L'únic que li interessava era el tema, el subjecte retratat. Explica així el seu rebuig cap a tot experiment formal de la fotografia, com són les línies diagonals o els enfocaments dramàtics de la Nova Objectivitat⁵⁶. El seu únic interès era experimentar amb el tema, convertir la instantània fotogràfica en un reflex directe de la seva consciència. Per aquest motiu escollia temes carregats de significats que causaven una impressió estranya. Segons l'artista la renúncia a l'experimentació tècnica li permetia mantenir una visió general de la realitat capturada sense alterar-ne els continguts. Tal com expressa a *Surrealistická fotografie*:

“Concerning technique, we work in a way that allows us to achieve the least possible distortion (whether distortion by light or by way of shooting) of the subject, which had the force to speak for itself”⁵⁷.

Amb la voluntat de mostrar l'inconscient, allò espontani i la suprarrealitat, Štyrský quan escollia un objecte, el fotografiava des de diferents punts de vista i finalment triava la captura que més li agradava. Era així com donava una nova lectura a diferents objectes que, segons l'artista, gaudien d'un simbolisme latent. Així, segons Štyrský:

55 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Surrealistická fotografie” (1935). *České slovo*, 1935. Núm.25.

56 El moviment de la Nova Objectivitat Txeca sorgí després de la Primera Guerra Mundial, moment en què la fotografia, conjugant l'estètica amb la precisió documental, es convertí en un mitjà per captar la realitat sense manipular-la. És una fotografia basada en la nitidesa de la imatge i la utilització de la llum com a mitjà expressiu, la qual serveix per modelar les formes i destacar les textures. Lluny de la fotografia expressionista, davant la crueltat i l'experiència dramàtica de la guerra i de la postguerra, se suprimeix la subjectivitat i els motius romàntics i lírics. En conjunt és un tipus de fotografia on tenen importància la tecnologia, la indústria i l'arquitectura. En ella les diagonals, que són molt importants, volen transmetre la idea d'una nova realitat. Entre els principals exponents de la Nova Objectivitat Txeca, trobem Jaroslav Rössler (1902-1990), Jaromír Funke (1896-1945) o Eugen Wiškovský (1888-1964).

57 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Surrealistická fotografie” (1935). *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Prague: Kant, 1999. p.218. Extret de: SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Fototorst. Op.cit. p.13-14.

“The whole principle of taking photographs lies in being surprised at finding a certain object and thinking about this discovery in the sense of Surrealism. Chance and an affinity for certain objects, of course, play a big part here”⁵⁸.

Aquest mode de procedir aviat tingué joves adeptes, malgrat que aquests sols es limitaren a copiar allò extern. S’oblidaren així d’un dels aspectes més interessants de la fotografia de Štyrský: el contingut profund que en ella hi trobem.

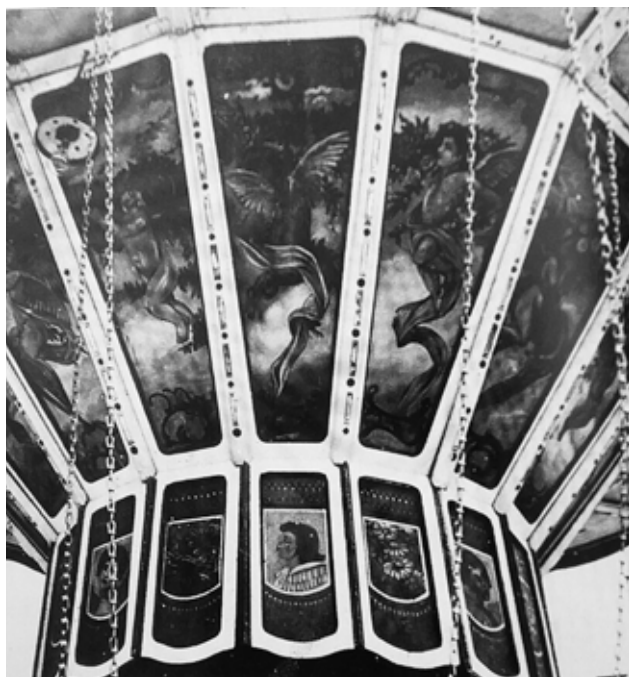


Fig.14. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934.



Fig.15. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934.

Fou amb aquesta voluntat que Jindřich Štyrský fotografà objectes i escenaris de la vida quotidiana que no el deixaven indiferent, aquells que activaven la seva imaginació. Štyrský fou un dels primers fotògrafs que es mostrà devot als recintes firals, carrusels i a les barraques de tir, temàtica que hem de relacionar amb els seus anys com a membre de Devětsil. Així ho veiem en fotografies on apareixen elements de fira, de circ i parets amb restes de cartells relacionats amb el món de l’espectacle, que el fascinaren per la seva idea de llibertat. Unes imatges sempre caracteritzades per dues premisses: la naturalesa estàtica de les escenes capturades i l’absència de formes humanes.

58 Ibidem. p.15.



Fig.16 i 17. Jindřich Štyrský: *Frog man (Žabí muž)*, 1934.

Observant aquestes fotografies, som conscients que ens trobem davant d'imatges marcades pel gust per l'estrany, el fantàstic i tots aquells elements que ens ubiquen més enllà de la realitat. Tal com en un mirall, s'hi reflecteix el retrat fragmentari d'una gran ciutat a partir del qual viatgem de la perifèria i els suburbis, als racons més màgics i oblidats del centre urbà. Mitjançant objectes quotidians i aparentment banals, la seva fotografia remet al cor de les coses. Lluny de submergir-se en el reialme dels somnis, ens mostra diferents aspectes del més quotidià. Tal com digué Jan Chaloupka *“it is photography that goes to the heart of things, but has little interest in what is on the surface”*⁵⁹.

Štyrský no sempre anava sol a la recerca de racons per capturar en les seves fotografies. Tal com mostren algunes instantànies, Nezval sovint l'acompanyava. Ambdós se sentiren atrets per la bellesa pertorbadora d'antics aparadors o racons inquietants de la ciutat, en els quals capturaven objectes aïllant-los del seu entorn original. Ubicant-los en una nova llum, en subratllaven significats que fins al moment havien quedat ocults. La seva voluntat era suprimir el valor utilitari i quotidià dels objectes retratats. Tal com llegim a la monografia de Jindřich Štyrský feta per Lenka Bydžovská i Karel Srp buscaven *“to give the camera the freedom to adapt certain objects which, of their own accord, aroused our admiration, such as dummies in a hairdresser's, an orthopaedic model, a man with a device from keeping his moustache in shape, or a tailor's dummy”*⁶⁰.

59 Jan Chaloupka, “Fotografie v domácí aktivitě surrealistické” (1935-1936). *Volné směry* 32. Núm.10. p.266-269 Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.342.

60 NEZVAL, Vítězslav: “Neviditelná Moskva”(1935). *Dílo...* p.31. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel.



Fig.18. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934.



Fig.19. Vítězslav Nezval: *Sense títol*, c.1934.

Entre les diferents fotografies de Jindřich Štyrský, trobem una gran diferència entre aquelles que foren realitzades per ser publicades i les que feia per simple afició. Tot i que d'aquestes últimes se'n publicaren alguns exemplars en revistes com *Světozor*, les més difoses foren les que passaren a formar part dels tres cicles de fotografies realitzats entre 1934 i 1935: *Man with blinkers* (1934)⁶¹, *Frog man* (1934)⁶² i *Parisian afternoon* (1935)⁶³.

Les dues primeres sèries, *Man with blinkers* i *Frog man*, junt amb el cicle de collages *Portable Cabinet* (1934), es mostraren per primera vegada a la primera exposició surrealista txeca que tingué lloc el gener de 1935 a la Galerie Mánes de Praga⁶⁴. Tal com destaca Karel Srp, les fotografies exposades van atreure tota l'atenció, una recepció entusiasta que devia sorprendre Štyrský, que per primera vegada exposava el seu treball fotogràfic. D'aquesta manera molts crítics es veieren fascinats per l'estranya

Op.cit. p.338-339.

61 Cicle fotogràfic conformat de 34 fotografies que s'exposà tres vegades a la Galeria Mánes: el 1935 a la primera exposició del Grup Surrealista de Txecoslovàquia; el 1938 a l'exposició *Fotografie* i el 1946 a l'exposició pòstuma dedicada a l'artista. SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Fototorst. Op.cit. p.32.

62 Cicle fotogràfic conformat per 38 fotografies que s'exposà dues vegades a la Galeria Mánes: el 1935 a la primera exposició del Grup Surrealista de Txecoslovàquia i el 1946 a l'exposició pòstuma dedicada a l'artista. *Ibidem*. p.32.

63 Cicle fotogràfic conformat per 10 fotografies, que sols s'exposà una vegada a la Galeria Mánes el 1948. *Ibidem*. p.32.

64 El 15 de gener de 1935 s'inaugurà la primera exposició del grup surrealista txec a la Galerie Mánes. L'exposició havia d'acabar el 3 de febrer però, a causa de l'èxit, s'allargà fins al dia 17. El 7 de febrer ja l'havien visitat 849 persones i s'havien venut 522 catàlegs. Štyrský i Toyen hi exposaren els treballs més recents de 1934. Štyrský hi exposà diferents pintures, els collages de la sèrie *Portable Cabinet* i els cicles de fotografies *Frog Man* i *Man with blinkers*.

bellesa i la profunda poesia que traspuava de les obres de l'artista, les quals des d'un primer moment es varen percebre com una important contribució a l'avantguarda moderna:

“In a rather un-Surrealist way discovered unobtrusive beauty and a profound poetry of the world of everyday things, shop windows, signs, posters, booths at a fair”⁶⁵.

Els dos cicles estaven conformats per un total de 73 fotografies que tenien moltes coses en comú. Així doncs, tot i que 34 fotografies s'agruparen sota el títol *Man with blinkers*⁶⁶ i 38 passaren a formar part de *Frog man*, estudiant ambdós cicles evidenciem que no hi ha una clara línia que els diferenciï, sinó que es reflecteixen mútuament. Així, en un i altre, observem uns mateixos motius, els quals se'ns presenten com a veritables objectes trobats. Entre aquests, junt amb els detalls d'atraccions de fira i diferents temes banals, destaquen les imatges d'aparadors de botigues on objectes insòlits com ara pròtesis, utensilis de perruqueria o maniquins hi són presents.

El cicle *Parisian afternoon* (a vegades també anomenat simplement *Paris*), per la seva banda, fou realitzat durant l'estada de Štyrský, Toyen i Nezval a París l'estiu de 1935. Aquest, a diferència dels anteriors, es caracteritza per ser un cicle més reduït. Es tracta de 10 fotografies que volen ser un homenatge a aquella ciutat que tant el fascinà. Són imatges que, lluny de ser captures despreocupades i jovials, es caracteritzen per l'omnipresent espectre de la mort. Així ho veiem a partir d'interiors destruïts, objectes funeraris i tombes, motius que cobren sentit si els comprem en relació amb el caràcter tràgic d'aquell viatge, marcat per la malalta i la mort⁶⁷.

Tot i que algunes de les fotografies dels tres cicles havien d'aparèixer en un llibre que estaven preparant Nezval i Štyrský, aquestes no es publicaren fins al 1941, quan algunes imatges s'inclogueren en el llibre de poemes de Jindřich Heisler (1914-1953) *On the Needles of These Days* (Na jehlách těchto dní, 1941)⁶⁸. L'obra, un diàleg entre les fotografies de Štyrský i els textos de Jindřich Heisler, fou

65 “Surrealisté se představují” (1935). *Světozor*, 1935. Vol.35. Núm.4. p.52-53. SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Fototorst. Op.cit. p.27.

66 *Man with blinkers*, el nom de la sèrie, és el títol d'un dels poemes del cicle “Talking dolls” (Mluvící panna), una de les seccions de la col·lecció de poemes *Return Ticket* (Zpáteční lístek, 1933) de Nezval. Aquest és un text fruit d'un automatisme creat a partir d'associacions fortuïtes, en el qual ja trobem molts dels elements que apareixeran en les fotografies de Štyrský. El poema diu: “*A man with blinkers and a shabrack / for women with fat thighs / A man with blinkers, embalmed / For a dummy / a man with blinkers and with muscles from Gray's anatomy / For one blue-eyed adulteress / A man with blinkers and tinfoil sex / For lecherous tongues / A man with blinkers and the bosoms of beautiful women / Into the cash-register at the bar*”. Ibidem. p.22.

67 Vegeu p.539. Fig.66-68.

68 *On the Needles of These Days* (1941) s'ha de veure com una meditació sobre la guerra i la resistència. La idea d'alienació, repressió i ansietat, es desprenen així d'una obra que, al seu temps, ens presenta la guerra com un gran

publicada clandestinament a *Edice Surrealismu* durant l'ocupació nazi. Una primera edició que per la necessitat de secretisme i clandestinitat per part dels dos autors, fou manuscrita i molt reduïda.

8.2.3. Maniquins, nines i objectes d'ortopèdia. L'ésser artificial, l'habitant silenciós dels aparadors

Un dels elements que més ens crida l'atenció dels cicles de fotografies de Jindřich Štyrský és la presència de maniquins o d'éssers artificials que substitueixen la figura humana. D'aquesta manera, a diferència del que passava en l'obra de Claude Cahun, en la qual sovint era la mateixa artista que es presentava com un ésser inanimat, en les fotografies de Štyrský la figura del maniquí apareix junt amb altres objectes ubicats en vells racons oblidats de la màgica ciutat de Praga. Així, tal com observa Karel Srp:

*“Though he evidently never photographed people and puppets directly, he was always interested in a certain degree of artificiality, some kind of intermediate position in the depiction of human form, whether a wide variety of dwarfs, little automatons, figures by primitive painters, urban folklore, or objects related to the human body (artificial hands and limbs, musical instruments, shoes)”*⁶⁹.



Fig.20 i 21. Jindřich Štyrský:
Parisian afternoon (Pařížské
odpoledne), 1935.

absurd. Avançant del centre urbà a la perifèria, l'obra es conforma per imatges de diferents racons de la ciutat. Per la seva distribució i disseny, és considerada una de les millors publicacions surrealistes en què es combina text i imatge. El títol i les imatges, de Jindřich Štyrský, són anteriors a la guerra. Per contra, els textos, de Jindřich Heisler, són coetanis a l'ocupació nazi, motiu pel qual esdevenen una referència directa a la resistència. Així, allò que és latent en les fotografies, es mostra obertament en el text. Una relació enginyosa entre ambdós elements que l'ha convertit en una obra única i excepcional.

⁶⁹ SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Fototorst. Op.cit. p.18.

D'aquesta manera, petites figuretes, nans, autòmats o diferents objectes relacionats amb el cos humà, poblen les seves fotografies i les impregnen d'una atmosfera on l'*unheimlich* és omnipresent. Així ho veiem, per exemple, en dues fotografies de la sèrie *Parisian afternoon* (1935) on les protagonistes són petites figuretes que se'ns presenten entre els objectes i els reflexos del vidre d'un aparador, les quals han perdut tota la seva innocència i ens resulten del tot inquietants.

Pel que fa a la presència de maniquins, un dels exemples més paradigmàtics el trobem en dues fotografies del cicle *Man with blinkers* (1934)⁷⁰, en les quals apareixen inquietants maniquins que ens atrauen i alhora ens neguitegen. Així ho veiem en una figura femenina que ens observa i ens interroga amb la mirada, així com en el seu homòleg masculí, presentat amb una mateixa actitud. En cada una d'elles, els maniquins apareixen com a protagonistes d'un aparador habitat per tot tipus d'objectes estranys. Aquests, a diferència dels maniquins de Devětsil, adquireixen nous valors i significats. El canvi fonamental l'advertim, precisament, en el seu caràcter ambigu i inquietant.

Així, tot i que hi ha imatges que se'ns presenten com una captura trivial de la vida quotidiana, com veiem en una fotografia realitzada entorn l'any 1934 en què apareixen diferents maniquins femenins, d'altres resulten del tot inquietants. En aquestes, com és una fotografia de la sèrie *Frog man* (1934) on apareixen dos caps femenins sobre una mena de pedestals, l'*unheimlich* impregna l'espai. El mateix passa en dues imatges no classificades en les quals el rostre d'un maniquí irromp en l'espai i ens interroga misteriosament amb el buit de la seva mirada.



Fig.22. Jindřich Štyrský:

Sense títol, c.1934.

Fig.23. Jindřich Štyrský:

Frog man (Žabí muž), 1934.



Fig.24. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934.



Fig.25. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934.

D'aquesta manera veiem com Štyrský dignifica allò artificial presentant-lo com si fos una obra d'art. Els rostres dels maniquins d'aparadors se'ns presenten així amb un disseny quasi museogràfic, com si habitessin en les vitrines d'un museu, el de la gran ciutat. Aconsegueix així museïtzar figures i objectes que formen part de la vida quotidiana, atorgant-los una nova aura i un nou significat.

La voluntat de subratllar la bellesa d'allò artificial, també és present en aquelles imatges en què les protagonistes són pròtesis destinades a suplantar una part d'un cos real. L'abundància d'aquestes s'ha d'entendre en el context en què ens situem, marcat per la guerra i per un gran nombre de mutilats. Aquests, per tant, eren uns objectes habituals en els aparadors de les botigues, tal com veiem en la gran quantitat d'imatges en què Jindřich Štyrský els immortalitzà. L'afecció de l'artista per les pròtesis, s'evidencia en les captures en què aquestes són presentades, en les quals mitjançant un joc de llum i ombres, s'augmenta el seu caràcter inquietant. Cames, mans i peus, de diferents tipus i preus, es venen com qualsevol altra mercaderia. Imatges que no deixen de mostrar el caràcter macabre i irracional de la guerra, la qual sempre comporta la idea de pèrdua i de mort. De fet, si a partir d'un maniquí ja es fa palesa la presència d'una absència, això s'accentua quan allò retratat és una pròtesi destinada a suplantar un membre mutilat.



Fig.26. Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934.



Fig.27. Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934.

Fig.28. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934.

Fig.29. Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934.



Les pròtesis, alhora, pel fet que són fragments destinats a suplantar una part del cos humà, el qual després de ser mutilat estarà completat per l'artificialitat, ens porten a parlar de l'interès fotogràfic de Štyrský per capturar una figura humana desmembrada. D'aquesta manera en els cicles fotogràfics *Frog man* i *Man with blinkers*, el maniquí se'ns presenta fragmentat. En una de les imatges de la sèrie *Frog man*, per exemple, veiem una mà sobre una peanya, mentre que en una altra una pròtesi d'una cama s'ubica al centre d'un aparador. Similar és el que veiem en un aparador en què, en el si d'una multitud d'objectes diversos, hi ha un guant penjat. Encara que aquest no sigui un fragment d'un cos artificial, per la seva proximitat amb la figura humana, actua com a tal.

D'aquesta manera observem com la càmera de Štyrský s'empra com si fos un bisturí, és a dir, extreu els objectes de la realitat, alliberant-los de la seva funció utilitària. Amb aquesta voluntat, disseccionant la realitat i ubicant en l'objecte allò que hi ha més enllà de la racionalitat, revela nous significats. Tal com observà Nezval, la fotografia, despullant la seva funció real i imbuint-los amb la seva pròpia

simplificació, destaca el simbolisme latent dels objectes, el qual excita la nostra imaginació. Aquestes esdevenen imatges poètiques i estranyes, mostres del subconscient del mateix autor:

“Photography, stripping things of their actual function and imbuing them with their own simplified correction in the plans of phantoms, emphasized in its objects the disturbing latent symbolism with which they have excited our imaginations almost from time immemorial, effecting us like very strange poetic pictures, and making them similar to extremely material, yet hard to understand inhabitants of a dream”⁷¹.



Fig.30 i 31. Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934.

Així doncs, a través de captures totalment pensades, els objectes utilitaris, i en aquest cas els fragments d'éssers artificials, es converteixen en fetitxes personals. En monumentalitzar-los, aquests s'aïllen del seu entorn original i adquireixen nous significats. Tal com veiem en la fotografia del guant, l'objecte esdevé un catalitzador i un instrument per donar forma al seu univers mental. El seu interior queda materialitzat en l'objecte, el qual s'allunya definitivament del seu significat social.

D'aquesta manera Štyrský presenta els objectes en noves situacions de les quals se'n generen associacions inèdites. Els fragments es converteixen en un vehicle per excitar la imaginació, un canal d'expressió de traumes secrets que havien quedat amagats. Davant la seva observació, emergeixen metàfores poètiques sorprenents i correspondències inesperades que captiven i criden la part més profunda de l'observador. És el que Štyrský anomena reminiscències⁷², és a dir, l'emergència de

71 NEZVAL, Vítězslav: “Neviditelná Moskva” (1935). *Collected Works*. Vol.XXXI. Prague: Československý spisovatel, 1958. p.31. Extret de: SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Fototorst. Op.cit. p.19.

72 Štyrský a *The Poet (Básník, 1928)* diferencia les reminiscències de la memòria. Segons Štyrský les reminiscències són independents de la memòria i de l'experiència. Aquestes es troben en el somni i a diferència de la memòria, no

quelcom nou, no necessàriament vinculat al passat, que desperta les diferents capes que conformen el subjecte.

Per aconseguir aquest efecte, el reflex creat en el vidre juga un paper fonamental. Així ho veiem, per exemple, en una fotografia publicada en un article a la revista *Světazor* del 24 de gener de 1935. A la imatge, a més de diferents fragments del cos d'un maniquí, es reflecteix part d'un carrer. En aquest cas, a partir del reflex d'un fanal, es crea un efecte confús i desconcertant. Similar és el que veiem en una altra fotografia de la sèrie *Man with blinkers*, el protagonista de la qual és el mateix reflex generat en el vidre.

La tècnica utilitzada per Štýrský en aquestes fotografies recorda la que veiem en la sèrie de fotografies de Claude Cahun en què s'autoretratava a través dels reflexos del vidre⁷³. Aquest recurs l'hem d'entendre a partir del que Jaromír Funke (1896-1945) desenvolupà en el cicle *Reflets* (1931), on capturava els reflexos creats sobre superfícies transparents de vitrines. És en aquest tipus d'imatges que l'artista inicià la seva interpretació surrealista i imaginativa de la realitat. Funke observà com davant la irracionalitat dels reflexos, una nova presentació i interpretació de la realitat era possible. La bellesa intrigant que s'aconseguia capturar creava un ambient idoni pels retrobaments fortuïts. En les seves fotografies, on es mostrava una imatge transfigurada de la realitat, es materialitzava la tesi de Breton segons la qual allò surrealista es troba latent en la mateixa realitat.



Fig.32. Fotografies de Jindřich Štýrský publicades a *Světazor*, Núm.29, 1936.

Fig.33. Jindřich Štýrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934.

remeten al passat sinó a quelcom nou, a un futur imminent. És així com es provoquen associacions inesperades.
73 Vegeu p.401. Fig.48.

En aquesta línia, Walter Benjamin a *Das Passagen-Werk* parla dels jocs de reflexos que es creaven en aquests indrets de la ciutat. París, segons Benjamin, era com una ciutat-mirall en la qual es buscava crear una extensió artificial. A partir dels miralls, es construïen encreuaments d'espais i es difuminaven les fronteres, fet que permetia anar més enllà dels límits espacials. En els passatges, a partir d'aquest joc, d'aquest art de l'aparença, es provocava una sensació d'ambigüitat. L'espai esdevenia així un indret similar a un conte de fades. Segons Benjamin, enmig de tants miralls, era difícil no esdevenir un subjecte egòtic:

“Egoísta es lo que se vuelve uno en París, donde no se puede dar apenas un paso sin verse el querido yo. Espejo sobre espejo! En los cafés y en los restaurantes, en las tiendas y en los almacenes, en los salones de peluquería y en los salones literarios, en los baños y por doquier, a cada pulgada un espejo!”⁷⁴.

D'aquesta manera, per l'efecte màgic i l'*unheimlich* que en ells hi veiem, no és estrany que els aparadors captivessin profundament Els artistes surrealistes. La seva atmosfera és similar a la que podien trobar a la ciutat de Praga o en els passatges parisencs descrits per Walter Benjamin. De fet, tal com llegim a *Praga mágica*, la ciutat en el seu conjunt era vista com un gran aparador:

“Yo veo a Praga en una doble clave: no sólo como una reserva de esplendores y tesoros - nuez moscada en la que a menudo han hincado el diente, a través de los siglos, jabalíes forasteros -, sino también como una pila de antiguallas chamuscadas y magulladas, un escaparate empapado de resignada tristeza, como una numerosa familia de utensilios desconchados, de decrepitos objetos enfermos, de bisutería podrida”⁷⁵.

La ciutat era equiparada, doncs, a un contenidor d'antigalles i objectes truculents que destacaven per la seva decadència i decrepitud. És en aquesta ciutat que Ripellino afirma caminar entre grans aparadors, captivat per la màgia despresada pels objectes que en ells habitaven. Diferents fragments del seu text s'aproximen així a l'univers oníric capturat per la càmera de Štyrský:

74 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.553.

75 RIPELLINO, Angelo Maria: Op.cit. p.36.

“Caminaba triste por la ciudad bávara la noche del 10 de junio, observando enormes escaparates descarados desde donde, entre montones de baratijas y mercancías estereotipadas, se asoman, mensajeros del reino del Kitsch, alucinantes maniqués de colores de pastelería”⁷⁶.



Fig.34. Claude Cahun:

La vitrine de chaussures, 1936.

Fig.35. Dora Maar:

Maniquins d'aparador, 1935.

Fig.36. Dora Maar:

La vitrine, 1935.

Fig.37. Herbert List: *Botiga*

d'ortopèdia, 1932.



D'aquesta manera, el vidre dels aparadors no sols es presentava com aquell element limítrof entre l'espai urbà i l'interior de la botiga, sinó també com aquell vel transparent i imperceptible que separava el conscient de l'inconscient, el món real del dels somnis. En aquest sentit, no resulta estranya la gran atracció que aquests causaren en els surrealistes, molts dels quals els capturaren amb les seves càmeres fotogràfiques. Una realitat, ja observada en el capítol dedicat a la relació entre el maniquí i l'artista, que també és present, encara que anecdòticament, en l'obra de Claude Cahun. Així ho veiem

76 Íbidem. p.497.

en una fotografia de 1936, on immortalitza un aparador amb diferents sabates de taló i fragments de maniquí.

Les fotografies de Jindřich Štyrský, doncs, no foren un cas aïllat. Fotografiar maniquins ubicats en aparadors o vitrines, envoltats d'objectes estranys i desconcertants propis d'aquests espais, fou una pràctica habitual. Així ho veiem, per exemple, en una fotografia que il·lustra l'apartat *Rêves* del setè número de *La Révolution surréaliste* (15 de juny de 1926) o en fotografies d'artistes com Dora Maar, André Kertész o Brassai. Alhora, també és interessant destacar el cas d'Otto Umberh (1902-1980), fotògraf que tal com un *flâneur* immortalitzà diferents fragments de maniquins que habitaven la ciutat de Berlín⁷⁷.

Aquestes, en el seu conjunt, són captures d'"allò meravellós modern". Tal com adverteix Josep Casals a *Constelació de pasaje* a partir de l'obra d'Atget i Brassai, en aquestes imatges apareix allò circumstancial que altera el sedimentat. El més profund es projecta a l'exterior més enllà del codificat⁷⁸. Eugène Atget, de fet, s'ha de considerar un dels principals precedents de Jindřich Štyrský. Ambdós, tal com mostren les seves fotografies, exploraren racons abandonats de les grans ciutats. A partir de l'objecte, posant al descobert la irracionalitat de les coses més extraordinàries de la quotidianitat, cercaren l'aspecte insòlit de la realitat⁷⁹.

La clara similitud entre les fotografies d'aparadors de Jindřich Štyrský i Eugène Atget fou advertida immediatament després d'exposar a la primera mostra del grup surrealista que tingué lloc el 1935 a Praga. Alhora, aquest és un vincle que destaquen els principals autors que han estudiat la fotografia de Štyrský, com són Ludvík Toman (1920-1988), Karel Teige, Anna Farová o Karel Srp⁸⁰. Toman, per exemple, observa com ambdós s'interessen per l'agrupació d'objectes de manera aleatòria i per capturar la vida quotidiana com si fos un món irreal. Tot i això, destaquen el potencial poètic de l'obra de Štyrský, el qual va més enllà que Atget. D'aquesta manera, d'acord amb Teige, l'obra de Štyrský gaudeix d'una gran personalitat, tal com mostren alguns objectes que presentats com a fetitxes apareixen carregats de nous significats. Així, si l'obra d'Atget revela la poesia de la quotidianitat, en Štyrský la realitat esdevé un fantasma obsessiu i cruel:

77 Vegeu p.207. Fig.35

78 CASALS, Josep: *Constelació de pasaje*. Op.cit. p.228.

79 Vegeu p.192-197.

80 Així ho explica Karel Srp en l'estudi més actual sobre l'obra fotogràfica de Štyrský. Karel Srp menciona l'article no publicat de Ludvík Toman "K fotografiím Jindřicha Štyrského" (c.1945); l'article de Karel Teige "Cesty československé fotografie" publicat a *Osvobozování života a poezie* el 1994 o l'estudi d'Anna Farová, *Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935*, publicat a Praga el 1982. SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Fototorst. Op.cit. p.33.

“Là où Atget est séduit par les ensembles spatiaux et les scènes de rue, Štyrský, instruit par l’expérience de la photographie moderne, met au point sa vision de la proximité immédiate sur le détail, sur les objets isolés. Atget révèle la poésie quotidienne du monde muet qu’il aime. Chez Štyrský, la réalité devient un fantôme obsédant et cruel...”⁸¹.

En aquest sentit, tot i que en ambdós observem una fotografia directa sense manipulacions, mentre que les imatges d’Atget són fruit d’una mirada ingènua que ens mostra un món calmat i agradable, Štyrský, conscientment, captura una realitat cruel i turmentada. Imatges en què mitjançant tots els seus elements s’evoca inquietud. D’aquesta manera, la sensació de decadència i desaparició que trobem en l’obra de Štyrský, banyada d’una estranya temporalitat, s’allunya de les imatges d’Atget.

Tanmateix, és innegable el fet que Atget fou un important punt de partida per Štyrský. Aquest segurament observà el seu treball a París, a l’exposició *Film und Foto* que tingué lloc a Stuttgart el 1929 o en les imatges publicades a la revista ReD. Sigui com sigui, Atget gaudia d’una llarga tradició entre els artistes de Bohèmia, tal com veiem en l’obra de fotògrafs com Miroslav Hák (1911-1978), Jiří Sever (1904-1968) o Emila Medková (1928-1985). En aquest sentit no ens resulten sorprenents els importants punts d’encontre entre ambdues produccions.

Així doncs, tal com passa en l’obra d’Atget, els maniquins de Jindřich Štyrský són objectes isolats que habiten un món silenciós caracteritzat per una atmosfera melancòlica i de misteri. Štyrský, al mateix temps que capturava la imatge d’un aparador, immortalitzava el caràcter que definia la seva ciutat. En aparadors i racons solitaris de l’urbs, descobria el fantàstic i el meravellós inherent a la realitat quotidiana. Capturava així l’estranyesa de la realitat, la poesia inherent en uns espais idonis pels encontres fortuïts. Així doncs, tal com Atget, Štyrský descobria allò màgic del món mundà, la poesia de l’absurd. En les seves fotografies, tal com digué Karel Teige, la realitat, entre el quotidià i el monstruosament fantasmal, es transforma en un espectre torturador i cruel. Aquesta, al mateix temps que espanta, és atractiva i fascinant. Un espai urbà que, tal com diu Nezval a *The Chain of Fortune* (1936), es convertí en una font inacabable d’elements i espais per retratar:

“Even today I have not lost hope that we will arrange to meet with friends in the suburbs, so that come what may we will let the Surrealism of beings and objects work upon us, whose poetic magic has not

81 *Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes*. Dijon, Musée des beaux-arts, 15 juin-13 octobre 1997. Dijon: Musée des beaux-arts de Dijon, 1997. p.277.

yet been tried out, and which seeing creatures such as Arnim's Landed Gentleman or a poet have not yet subjected to a subjective evaluation"⁸².

En aquesta atmosfera els surrealistes, tal com els seus precedents, sols volien mostrar el caràcter meravellós de la quotidianitat. El mateix Štyrský ho explica a *Surrealist photography* (1935), on confessa que el seu principal interès és capturar la surrealitat oculta en la mateixa realitat. Això és el que passa en els maniquins de perruqueria o cames ortopèdiques, objectes que, tal com diu Štyrský, oculten en si mateixos un simbolisme latent que se subratlla amb la manera que són capturats:

*"The only thing that attracts and interests me to a fanatical degree in photography today is the search for the surreal concealed in real-life objects... The beginnings of Surrealist photography... are inseparably connected with objects that are out fashion, with memorial or bizarre objects, such as hairdresser's dummies, orthopaedic legs, and so on. These objects conceal within themselves a latent symbolism, which is emphasised by the ordinary way the shot is taken"*⁸³.

8.2.3.1. El maniquí i l'univers oníric de Jindřich Štyrský. La infantesa com a paradís perdut

La mitologia personal de Štyrský, com són els diferents fragments de la figura humana o del seu homòleg artificial, s'ubiquen en una nova temporalitat en què passat i present, espai i temps, apareixen simultàniament. Els fragments suren en un espai que desapareix, una imatge en què el temps lineal és desintegrat i possibilita l'adveniment de diferents metamorfosis. Es tracta d'un univers oníric on es reverteixen les lleis de la naturalesa, les quals perden tota funció i significat. Tal com en una alcova, en un món màgic oblidat, la naturalesa emocional i sensorial de l'home s'activa, tot allò determinat i fruit de relacions lògiques perd el seu significat. Ens ubiquem, per tant, en el misteri de la poesia, en un món de somni on els surrealistes cercaven el sentit de l'existència i d'un jo que adquiria i requeria noves configuracions. Més enllà del domini de la raó, els fragments de la figura humana i els éssers artificials que apareixen en Štyrský són còpies d'un model intern, la materialització dels seus somnis més profunds.

82 NEZVAL, Vítězslav: "Řetěz štěstí" (1936). *Dídko...* p.222. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.345.

83 ŠTYRSKÝ, Jindřich: "Surrealistická fotografie" (1935). *Každý z nás stopuje...* p.111-112. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.352.

Tot i això en aquestes imatges, Štyrský no es limita a imitar el món oníric, sinó que treballa amb símbols que connecten amb el món de l'experiència i dels sentits. És per aquest motiu que el somni té tanta importància com l'estat de vigília, evidenciant que allò veritable no és necessàriament accessible ni reconeixible pels sentits. Segons Štyrský, el somni o la imatge poètica poden ser tant o més reals que les experiències viscudes a la vida quotidiana. Així doncs, lluny d'entendre el somni i la vigília com dos universos separats, cerca trobar un camí comú. Superant la polaritat, vol recuperar la unitat perduda, assimilar el somni a la quotidianitat. Štyrský recercava així les possibilitats de contacte amb l'absolut, un indret inclusiu en què el no-res convivía amb la totalitat.

D'aquesta manera, els fragments de la figura humana apareixen en un entorn on tot reencontre és possible. En l'atmosfera en la qual es presenten, esdevenen elements de meravella que permeten anar més enllà de tot allò que limita i conseqüentment empobreix. En aquest sentit el maniquí de Jindřich Štyrský, tal com passava en l'obra de Claude Cahun i en la de diferents artistes surrealistes, s'ha d'entendre a partir del concepte de meravella. Un punt de fuga que permet reencantar una realitat empobrida i defugir de les constriccions de l'idealisme.

És amb aquesta voluntat que aspectes com la infància o la bogeria són presents en el conjunt de la seva producció. En aquest sentit en els cossos artificials i maniquins, ubicats més enllà dels límits d'allò que pot ser descrit, advertim un tractament més pròxim al deliri que a la racionalitat. Tal com la mateixa bogeria, les obres de Štyrský i els seus protagonistes permeten anar més enllà de tot allò que classifica.

Alhora, tal com advertim si observem amb deteniment les seves obres, més que la materialització d'un objecte oníric, trobem la presència d'objectes sinistres amb una alta càrrega simbòlica que hem de vincular amb el món de la infància. Així, de la mateixa manera que a les seves obres hi és present el deliri, les memòries de la infància juguen un rol fonamental. Štyrský, a partir de motius relacionats amb la infància, com és la presència de nens⁸⁴ o de nines, vol escapar de les coordenades de la vida contemporània i retornar a una infantesa amb la qual mai ha deixat de somniar. Molts dels seus somnis tenen lloc a l'idíl·lic jardí de Čermná, on passà la seva infància i indret on volia retornar. Tal com escrigué Štyrský poc abans de la seva mort:

84 La figura del nen és un motiu recurrent a l'obra de Jindřich Štyrský. Així ho veiem en els decorats per l'obra de teatre *Fear* (1934) de Nezval o en diferents somnis de l'obra *Somnis*, com és "Somni sobre Jaroslav Seifert" (1934) o "Somni sobre nadons tatuats" (1929). En el primer, de la nit del 22 al 23 de juliol de 1934, Štyrský somnia que agafa el cap d'un nen i l'espren com si fós una llimona. En el segon, que tingué el 3 de juny de 1929, somnia que diferents nens dansen cerimonialment entorn d'ell i de Honzl.

“Where shall I be saved? In the landscapes of my childhood Arcadia, or in dreams? Black snow falls from the clouds there”⁸⁵.



Fig.38. Jindřich Štyrský: *Paradis perdut*, 1941.

La infància com un indret de somni, tot i que també banyada per la presència de la mort, és el que veiem a l'obra *Paradis perdut* (1941)⁸⁶ on Štyrský captura, tal com si fos una relíquia, el món de la infància i els seus jocs despreocupats. La pilota flotant sobre una bassa amb aigua, així com els diferents elements que conformen l'escena, ens permeten descendir a les aigües profundes de la infància i retrobar la plenitud i la unitat perduda. Malgrat tot, per l'aura de malenconia i pessimisme que en ella s'observa, allò que en un primer moment apareix com una arcàdia perduda aviat presentitza la idea de mort. Així ho advertim, per exemple, en la presència d'una nina decapitada, una imatge tan inquietant com els maniquins dels seus aparadors. Infància i mort se'ns presenten així com dues vies per allunyar-se de tot allò que l'afecta i li fa mal. Així, si per Cahun el millor instant de vida era aquell que tenia lloc abans del naixement, per Štyrský aquest es troba en la mort o en la infància, banyada de decadència i decrepitud. Un conjunt d'aspectes que, com hem anat veient, es troben sintetitzats en la seva afecció per les nines, petites figuretes i maniquins.

8.2.4. Els maniquins de Jindřich Štyrský. Retrats ambigus de la presència d'una absència. Passatges entre la vida i la mort

En els aparadors de botigues, el maniquí de sastre o de perruqueria, i els diferents fragments d'aquest, se'ns mostren com la presència d'una absència, empremta d'un cos humà inexistent. Així, en la major

85 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Fragmenty z pozůstalosti”. *Každý z nás stopuje...* p.137. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.440.

86 Títol inspirat en el poema *May* de Karel Hynek Mácha, que Štyrský considerà el millor poema txec. En aquest podem llegir: “... *the lost Paradise of humanity, my childhood time*”. *Ibidem*. p.478.

part de fotografies de Jindřich Štyrský, tot i estar plenes d'al·lusions al cos i a la carnalitat, l'ésser humà desapareix. D'ell sols en resten subtils petjades que testimonien una absència omnipresent. Així ho veiem en els objectes de les vitrines (pròtesis, sabates, elements de perruqueria, objectes de drogueria o maniquins de grans magatzems), els quals fan present un home absent.

El maniquí, doncs, tal com l'arlequí, motius recurrents en l'obra de Štyrský que s'han d'entendre com una imatge desdoblada del mateix artista, són figures transfrontereres que ens ubiquen entre la vida i la mort. De fet, tal com advertí Carl Gustav Jung (1875-1961) en fer una anàlisi psicològica sobre l'obra de Picasso, l'arlequí es pot entendre com una deïtat cromàtica que permet descendir a l'inframón. Un personatge que, d'acord amb Jean Starobinski (1920) i tal com veiem en artistes com Picasso o Apollinaire, sempre es troba associat a la serp, imatge ubicada entre dos mons, caracteritzada per un caràcter ambivalent⁸⁷.

És aquesta mateixa ambivalència la que observem en la figura del maniquí, el qual, tal com un *colossos*⁸⁸, apareix com un símbol de l'altre món. Precisament, això és el que veiem en una imatge de la sèrie *Man with blinkers* (1934) en la qual, a partir del rostre d'un ésser artificial, es presentitza la idea de mort. La màscara japonesa, destacant sobre un fons obscur, evidencia la presència d'una absència, el rostre artificial d'un ésser humà inexistent. Un diàleg entre la vida i la mort que se subratlla quan aquesta fou fixada a l'obra *Tombstone* (1934), solució que no sols suposà la fusió de l'objecte amb la imatge, sinó la falsa il·lusió d'un subjecte pictòric vivent.

Els éssers inerts que cobren vida i els individus que experimenten un procés de cosificació, que com hem vist apareixen en aquestes imatges, són aspectes recurrents en l'obra de Štyrský que lliguen amb l'atmosfera de la ciutat en què visqué. En l'ambient màgic d'aquest gran teatre inquietant que és Praga, els autòmats i diferents criatures artificials es converteixen en figures vivents que, tal com l'ombra del Golem, deambulen per la ciutat del Moldava. En els aparadors, els maniquins, fins i tot semblen flirtejar entre ells:

“Este teatro de revendedores y chamarileros, de artilugios partidos y apagados, revive en los surrealistas praguenses que, al igual que los parisienses, adoran los rancios fetiches de los marchés

87 Així ho observen Lenka Bydžovská i Karel Šrp a la monografia dedicada a Jindřich Štyrský quan parlen de l'obra de *Home portat pel vent*, 1934. Vegeu p.547. Fig.78.

88 Vegeu p.328-333.

aux puces. *Viejos Automaten con figurillas dansantes, esferas de cristal, tablas de tiro al blanco, telones de feria, tableros de quiromante con la parábola de la vida humana; máscaras, espejos, angelotes de estelas tumultuarias: el mohoso surtido del tandlmark se entremezcla con la utilería surrealista en las fotos del ciclo Na Jehlách têchto dní (Sobre las puntas de estos días, 1935) del pintor Jindřich Štyrský. Un ángel colgado, con las alas desplegadas, del frontón de una tienda de ultramarinos, sostiene el letrero «Materialista». En un escaparate de peluquería coquetean maniquíes femeninos de cabellera ondulada, entre frascos y anuncios de Odol y Birkenwasser. Un morboso olor a ortopedia se propaga desde las muñecas rotas, desde los bustos de celuloide de Štyrský. Dándole la vuelta a la fórmula, puede decirse que, en virtud de su amor por las muñecas despiezadas (rozbité panenky), las dianas, los panópticos, los fantoches de las barberías, las estatuillas de madera de los carruseles, los carteles de los barracones y los objetos descalabrados, los surrealistas de Praga son los herederos del tandlmark⁸⁹.*



Fig.39. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934.

Fig.40. Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934.

Fig.41. Jindřich Štyrský: *Tombstone*, 1934.

Ripellino adverteix així un aspecte que no passa desapercbut en observar les fotografies de Štyrský: els seus maniquins i les diferents figuretes que s'hi retraten sovint semblen abandonar el seu caràcter inert i passen a cobrar vida. Els maniquins de Štyrský descrits per Ripellino, entre anuncis d'Odol

89 RIPELLINO, Angelo Maria. Op.cit. p.373.

i Birkenwasser, coquetegen entre ells. El mateix passa en els cicles *Frog man* (1934) i *Man with blinkers* (1934), on els maniquins abandonen el seu rol d'objecte i passen a interrogar-nos amb la mirada.

D'aquesta manera, els maniquins fotografiats per Štyrský formen part d'una ciutat en què els éssers inanimats es vivifiquen i els vius són equiparats a figurins i nines que deambulen pels carrerons de la ciutat. Tal com passava a París, les dones passegen per Praga com si fossin autòmats i les estàtues que poblen el pont de Carles des del segle XVIII caminen misteriosament pels seus carrers:

*“Quien no ha visto de qué forma por la noche, ciertos días no marcados en el calendario, estas estatuas abandonan sus pedestales suicidas, para mezclarse con los caminantes nocturnos, para observar los doce puentes de Praga...”*⁹⁰.

El misteri que envolta la ciutat de Praga, de la mateixa manera que apareix en obres d'altres fotògrafs txecs com Vilém Reichmann (1908-1991) o Tibor Honty (1907-1968), és un dels motius recurrents de les fotografies de Štyrský. A les imatges escollides per formar part de l'obra *On the Needles of These Days* (1941), entre les quals trobem la fotografia del maniquí femení i del maniquí masculí ja esmentades, una de les característiques principals és el fet que en elles, els maniquins s'ubiquen entre la vida i la mort. En observar-los, junt amb la presència d'una absència, ens és inquietant la possibilitat que imminentment abandonin el seu caràcter inert i adquireixin vida, aspecte que s'accentua amb el text que les acompanya. Així, a la cara oposada on es reproduïx la fotografia del maniquí femení, llegim:

*“Your look dies in the hope of an embrace. Only the sun touches gradually upon well-tended muscles which can stand neither rain nor wind nor the warmth of your bed”*⁹¹.

Una inscripció similar a la que acompanya el maniquí masculí:

*“Your look dies in horror of the nights of madness which bring only dreams like the flowers on frozen windows, or dreamless plains like the sheet-metal of lowered blinds”*⁹².

90 Ibidem. p.363.

91 FIJALKOWSKI, Krzysztof; RICHARDSON, Michael i WALKER, Ian: *Surrealism and photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*. Farnham: Routledge, 2013. p.73.

92 Ibidem. p.73.

D'aquesta manera els textos, de Jindřich Heisler, encara que potser no foren creats pensant en les imatges de Štyrský, serveixen per subratllar alguns aspectes latents en les fotografies. Heisler, quan parla d'una mirada que mor, sembla referir-se a la mirada del maniquí fotografiat, el qual ens interroga tot i ser un ens mancat de vida. Mitjançant aquesta idea i referint-se als seus músculs, com si es tractés d'una figura humana, atribueix un caràcter humanitzat a una simple figura inanimada. Els textos, doncs, tot i connectar amb la rigidesa de les figures, els atorguen vida.



Fig.42. Jindřich Štyrský:
Man with blinkers (Muž s klapkami na očích), 1934.

Fig.43. Jindřich Štyrský:
Sense títol, 1934.

Les fotografies de Štyrský, de fet, ens mostren dues efigies distants les quals, en el silenci dels seus rostres i en el gest perdut de la seva mirada, interroguen un espectador que a poc a poc se submergeix en la imatge. La seva presència desconcertant, causada per una falsa aparença de vida, fa que en observar-les experimentem l'*unheimlich*. Tanmateix, malgrat la introducció de l'humà en l'objecte petrificat, en les imatges no s'anul·la la idea de mort. Aquesta, per contra, es veu accentuada per la mateixa figura del maniquí, imatge de la cosificació de l'ésser el qual s'ha convertit literalment en cosa.

La idea de mort que traspua d'aquestes imatges, ens recorda allò que Walter Benjamin experimentava davant d'aquells fragments del cos humà que es podien veure en els aparadors. Així, a *Das Passagen-Werk* parla d'aquelles bellesa femenines omnipresents en el paisatge urbà les quals se li presenten com a autèntics cadàvers:

“La enumeración detallada de las bellezas femeninas, realzando cada una de ellas mediante la comparación, procedimiento tan querido de la poesía barroca, se atiene ocultamente a la imagen del cadáver. Este desmembramiento de la belleza femenina en sus laudables componentes se asemeja a

*una autopsia. Las tan queridas comparaciones de las partes del cuerpo con el alabastro, la nieve, las piedras preciosas y otros motivos en su mayoría inorgánicos, hacen el resto*⁹³.

Una fascinació per l'artificial que també observem en més d'un fragment de *Le paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon. Entre altres, així ho veiem quan, passejant pels passatges, arriba al final de la "galerie du Thermomètre" on, en un racó, hi ha una botiga d'objectes d'ortopèdia:

*"... mirad cómo despliega sus hermosas manos de madera, las unas, articuladas, las otras, de única pieza; además de bastones, muletas, ventosas y barras mentoladas contra la migraña. Y podría alguien explicarme este crimen pasional: dos manos cortadas en un bidet?"*⁹⁴.



Fig.44. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934.

Fig.45. Vítězslav Nezval: *Sense títol*, 1934.

La transició entre la persona i el maniquí fou un dels motius i una de les reflexions claus del treball de Jindřich Štyrský entre 1920 i 1940. Štyrský, en diferents pintures, fotografies i il·lustracions, porta els objectes a la vida i presenta el cos humà com una despulla. Amb aquesta incertesa aconsegueix crear una veritable tensió entre el real i l'imaginari. La presència de l'ésser viu com si estigués mort i del mort que viu s'ha d'entendre com una revisió poètica que porta a la seva obra la tensió interior que té a dins seu. Així doncs, a partir de la figura del maniquí, dóna forma a un món interior i complex.

93 BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Op.cit. p.107.

94 ARAGON, Louis: *El aldeano de Paris*. Op.cit. p.119.

En una ciutat en què les persones es converteixen en nines i les escultures en éssers vivents, aquesta és una màgia que es captura en diferents instantànies. Així ho veiem, per exemple, en una fotografia de 1934 en què un àngel apareix darrere la balustrada d'una barana com si estigués viu. L'àngel junt amb l'hermafrodita, són motius recurrents en l'obra de Štyrský. L'androgínia i el seu caràcter ambivalent les converteix en criatures inquietants que permeten que la imaginació s'ubiqui més enllà dels límits que delimiten realitat i ficció.

Similar és el que observem en una obra de Nezval en què, darrere dels vidres d'un aparador, apareix un maniquí amb un vel al cap el qual, amb una mirada penetrant i inquietant, sembla que ens estigui interrogant. En aquest cas l'aspecte vivent de la figura és tal, que en un primer moment fins i tot ens podem arribar a qüestionar si es tracta d'un ésser viu o d'un ens inert.

Aquesta imatge ens remet a un episodi que Nezval narra a *Invisible Moscow* (1935), el qual el portà a reflexionar entorn la fragilitat dels límits que separen quelcom viu d'allò mort. El poeta explica que un dia, junt amb Štyrský, estaven al Mánes Café de Praga i varen observar una noia amb ulls de nina, la qual els atragué profundament. La noia d'aparença artificial els portà a pensar en la mortificació de la vida i en l'animació de l'inanimat. Nezval, en el relat, atribueix a la bonica noia del Mánes Café qualitats similars als maniquins de perruqueria i de sastre que apareixen en les fotografies de Štyrský. Com veiem, tant Štyrský com Nezval se sentiren atrets per allò artificial que, tot i estar mancat de vida, semblava tenir-ne:

*“The principal charm with which a certain, by no means out of the ordinary, woman wished to ensnare me, consisted in the fact that her eyes, both as regards their external appearance and their expression, were similar to those of puppets - and Jindřich Štyrský, when I pointed this out to him, was able to confirm this immediately...”*⁹⁵.

La indistinció entre la vida i la mort, l'ésser humà i l'artificial, tot i aparèixer en diferents imatges, queda clarament exemplificada en una de les fotografies del cicle *Man with blinkers* (1934). Aquesta, a diferència de les anteriors, no és una fotografia urbana, sinó que emmarca un simple detall. Es tracta d'un braç que és captat en el moment que amb delicadesa intenta atrapar quelcom que ha caigut a terra. Una actitud ben humana que tanmateix, en observar-la amb detall, no ens ho sembla tant. En

95 NEZVAL, Vítězslav: “Neviditelná Moskva” (1935). *Dílo...* p.26. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.334.

aquest cas, les fronteres que delimiten el viu de l'inert són tan borroses, que es fa difícil discernir l'humà de l'artificial.



Fig.46. Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934.

La tensió entre l'animat i l'inanimat, l'ésser vivent i l'ésser exànim també fou motiu de reflexió en les representacions teatrals en què Štyrský participà com a decorador escenogràfic. Štyrský, tal com passava en Claude Cahun, estigué vinculat al món teatral en diferents moments de la seva vida. El 1921, per exemple, començà a treballar junt amb Václav Nebeský (1889-1949), Karel Čapek (1890-1938) i Josef Čapek (1887-1945) a l'Expressionist Theatre. Tot i això, el període més important pel que fa a la seva relació amb el món teatral fou durant el 1928 i 1929 quan, després de tornar de París, treballà com a dissenyador escenogràfic al The Liberated Theatre (Osvobozené divadlo) de Praga. És en aquestes escenografies que el maniquí començà a aparèixer entre els protagonistes. D'aquesta manera les màscares i alguns caps procedents de cossos artificials foren presents en obres produïdes per Jindřich Jonzl com *Orphée* (1928) de Jean Cocteau, *The sick girl* (1928) de Vladislav Vančura o *Ubu roi* (1928) d'Alfred Jarry. Una presència que hem de relacionar amb la tradició d'un teatre d'objectes, de marionetes i de titelles a la República Txeca, tal com veiem en autors posteriors com Jiří Trnka (1912-1969).

En el cas de Jindřich Štyrský, la presència de màscares i maniquins en el fet teatral, l'advertim principalment a partir del període surrealista. Així ho veiem a l'escenografia de l'obra *Fear* (1934) de Vítězslav Nezval, la primera producció teatral d'aquest estil representada per primera vegada l'11 de gener de 1934. Els maniquins també apareixen a *The Delphic Oracle* (Věštírna delfská,

1935) de Vítězslav Nezval i a *Le Trésor des Jésuites* (1935) d'André Breton i de Louis Aragon, que tingueren lloc al New Theater (Nové divadlo) de Praga. Junt amb aquests també fou molt rupturista l'escenografia que Štyrský projectà per l'obra *Someone Else's Child* (1935) de Vasily Vasilievich Shkvarkin (1893-1967), en què, entre el decorat, destacaven diferents màscares penjades. El caràcter innovador d'aquestes obres l'hem d'entendre en relació amb el maniquí, figura contemporània que trencava amb l'absència d'escultura en el fet teatral.



Fig.47 i 48. Imatges de la representació de l'obra de Vítězslav Nezval *The Delphic Oracle* (Věštírna delfská) al Nové divadlo de Praga, 1935.

La tensió entre allò viu i l'inert l'advertim principalment a l'obra *The Delphic Oracle* (1935), on Štyrský ubicà sobre una taula dos caps femenins: el de l'actriu que feia de Marie [Helena Bušová (1911-1986)] i el d'un maniquí. Posant un cap al costat de l'altre, a causa de la incertesa de discernir el real de l'artificial, aconseguí crear un moment de tensió i desconcert. La imatge se'ns presenta així com una estranya natura morta en què el real es confon amb l'artificial i a la inversa. Els dos rostres, amb una simple mirada, són pràcticament indistingibles.

El mateix passa i fins i tot augmenta en la portada de la col·lecció d'assaigs de Jindřich Honzl titulada *The Glory and Misery of Theatres* (Režisérův zápisník, 1937), on Štyrský utilitza la mateixa imatge per duplicat. A la coberta, pel fet de posar la fotografia inversa com un mirall de la imatge superior, la confusió i el caràcter inquietant resultant és major.

La contraposició entre un cap viu i un de mort que observem en aquestes fotografies ens recorda la que apareix en algunes il·lustracions de Jindřich Štyrský, en les quals, a partir de la figura del maniquí, contraposa un ésser viu que progressivament mor i un ens artificial que sembla cobrar vida. Així a l'obra *Del meu diari* (c.1933) observem una cara humana ubicada sobre el rostre d'un cos

artificial posat de cap per avall. Es tracta de dues imatges confrontades que, pel fet d'ubicar-se entre el món dels vius i el dels morts, es complementen. Similar és el que observem a la imatge *Somni* (*Llarg és el meu viatge, cridant en va*) (1935) en què es contraposa una dona i el tors d'un maniquí de sastre recolzat sobre la seva espatlla. Per l'actitud d'ambdós els rols semblen intercanviats. Així, mentre que la dona crida i agonitza cap a una mort imminent, el maniquí irromp activament a l'escena assaltant la figura humana.

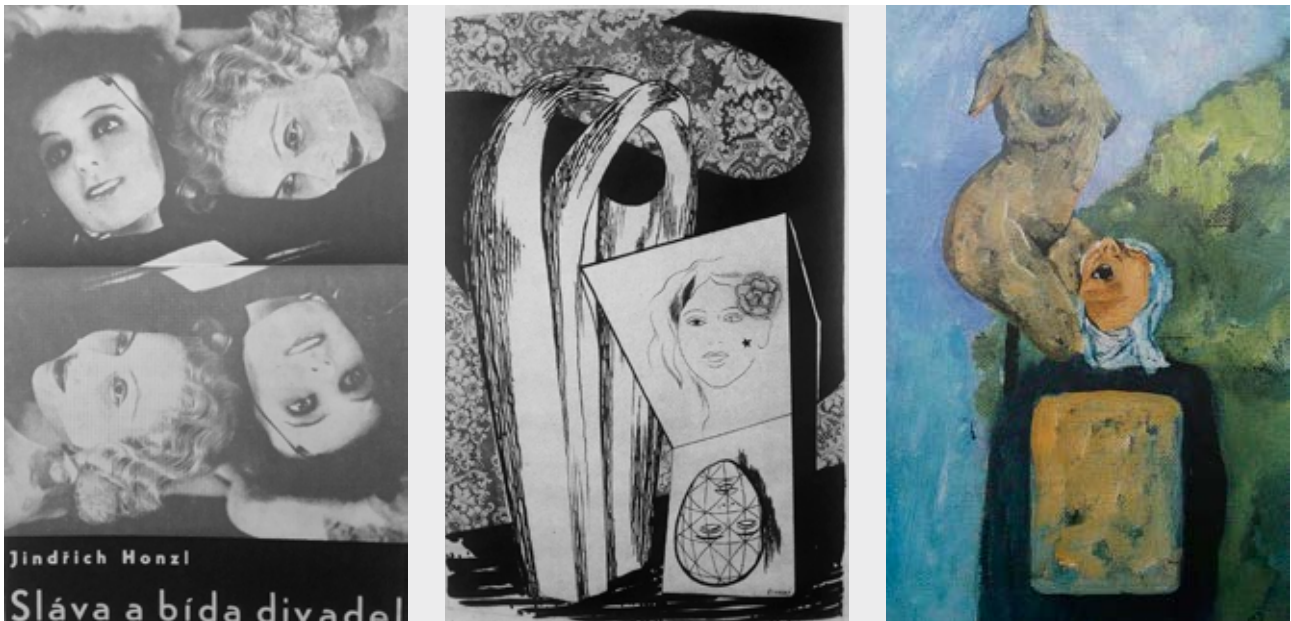


Fig.49. Coberta de Jindřich Štyrský pel llibre de Jindřich Honzl *The Glory and Misery of Theatres*, 1937.

Fig.50. Jindřich Štyrský: *Del meu diari*, c.1933.

Fig.51. Jindřich Štyrský: *Somni* (*Llarg és el meu viatge, cridant en va*), 1935.

La presència de maniquins i màscares en els dissenys teatrals de Jindřich Štyrský fa que la tensió entre el món real i el fictici es converteixi en un element permanent. Junt amb *The Delphic Oracle* (1935) el maniquí també aparegué a l'obra *Someone Else's Child* (1935). En aquesta, tal com observem en algunes imatges, el maniquí d'un bebè adquirí el rol d'un nadó. Alhora, el cap d'un maniquí penjant formava part de la posada en escena.

A *Le Trésor des Jésuites* (1935) d'André Breton i Louis Aragon veiem quelcom similar. En una fotografia realitzada durant una de les representacions, observem la imatge d'un tors nu ubicat davant d'un fons xilogràfic. Així, tal com s'explica en un fragment de l'obra:

“The torso of a naked woman emerges. On her head is a top hat, and she’s holding a metal pot and a tin of sardines”⁹⁶.

Tot i que si observem la imatge amb deteniment, advertim que és un tors femení de carn i os, a primer cop d’ull sembla un maniquí. L’aparença de mort del tors femení s’accentua pel fet que emergeix del terra com si es tractés d’un maniquí ubicat sobre una base de fusta. També hi juga un paper fonamental el drap que embolcalla el seu cap, el qual cobreix els trets identitaris del rostre. Amb la seva incorporació, es priva la figura humana de qualsevol tret que l’identifiqui com a tal i la converteix en un ens cosificat.



Fig.52. Posada en escena de l’obra de Vasily Vasilievich Shkvarkin *Someone Else’s Child* al Nové divadlo de Praga, 1935.

Fig.53. Posada en escena de l’obra de František Xaver Šalda *The Child* al Town Theatre de Plzen, 1937.

Fig.54. Posada en escena de l’obra de Louis Aragon i André Breton *Le Trésor des Jésuites* al Nové divadlo de Praga, 1935.

La presència d’un ésser humà amb el cap embolcallat és un motiu recurrent a l’obra de Jindřich Štyrský. Així ho veiem, per exemple, a *El cap que pensa* (1934) on dibuixa un cap embolicat amb un vel del qual surten diferents pensaments, presentats a partir de formes inorgàniques de diferents colors. Alhora, també ho veiem en una fotografia del cicle *Frog man* (1934), en la qual se’ns presenta una figura humana velada. Una solució que dificulta discernir si es tracta d’un ésser viu o, per contra, d’un ésser artificial.

96 ARAGON, Louis; BRETON, André: “Le Trésor des Jésuites”. *Le Surréalisme en 1929*. Bruxelles: Éditions Variétés, 1929. p.53. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.362.



Fig.55. Jindřich Štyrský: *El cap que pensa*, 1934.



Fig.56. Jindřich Štyrský: *Frog man (Žabí muž)*, 1934.

L'ocultament del rostre que observem en aquestes imatges fou una pràctica molt freqüent en el fet teatral. A les representacions en les quals intervingué Jindřich Štyrský com a dissenyador escenogràfic, el rostre no sols apareix ocult sota un vel, sinó també mitjançant l'ús de la màscara o un maquillatge accentuat. Aquests elements, a més de sumir l'actor en un procés de cosificació, serveixen perquè aquests adquireixin noves identitats. És en aquest sentit que en una escena de l'obra *Le Trésor des Jésuites* (1935), en el moment que els francmaçons s'han quedat el tresor dels jesuïtes i dominen el món, apareixen emmascarats.

Junt amb el vel i la màscara, molt present en aquestes representacions teatrals, en la posada en escena el maquillatge també jugava un paper fonamental. Ho veiem en fotografies de l'obra *Le Trésor des Jésuites* (1935), on observem un maquillatge exagerat que ens recorda aquell que vèiem en les fotografies de Claude Cahun realitzades al llarg dels anys en què participà en la companyia teatral d'Albert-Birot⁹⁷. Aquest tipus de maquillatge, amb una estètica molt pròxima a l'expressionisme, fa difícil discernir l'ésser viu de l'artifici. El maquillatge i la màscara, doncs, permetien submergir l'actor en un procés de deshumanització, convertint-lo en un ésser proper a la marioneta.

La metamorfosi que experimentava l'actor mitjançant aquests recursos l'hem d'entendre en relació amb la voluntat de Štyrský de suplantar l'actor per la marioneta o el manquí, premissa directament relacionada amb el teatre d'avantguarda i amb Heinrich von Kleist i la seva obra *Sobre el teatro de marionetas*⁹⁸. Així ho explica a "Knihy" (1930), on diu que el manquí que apareixia en escena es

97 Vegeu p.408. Fig.52-54.

98 Vegeu p.124-125.

trobava més pròxim a la idea d'artista modern que el mateix ésser humà. Considera que més que semblar un maniquí, se'ns presenta com una figura modelada amb carn crua:

“Rather than a person, Nezval has allowed a kind of mannequin to speak on the set, and it is much closer to the idea of a modern artist than a human being is. If we wanted to describe that illusory actor in more detail, we could not say that it resembles a Surrealist dummy stuffed with sawdust, but rather a figure modelled out of raw meat, with the nervous system stripped bare”⁹⁹.

En relació amb la màscara, també és interessant l'anècdota narrada per Nezval en un fragment de la novel·la *The Chain of Fortune* (1936), en el qual explica la impressió que li causà veure Štyrský cobert amb una màscara quan l'estava visitant a altes hores de la nit. Ho descriu com una sensació de sorpresa que va ser incapaç de sufocar. Aquesta màscara, segons indica Nezval, fou la que l'artista utilitzà més tard en una de les seves pintures. Així doncs, hem d'imaginar que es tracta de la màscara de la sèrie *Man with blinkers* (1934)¹⁰⁰, que posteriorment posà a *Tombstone* (1934):

“I cannot help but see the model for his face in that strange mask that Štyrský put on once when I was visiting him late at night; in the mask that he then used to construct one of his paintings. I recall the sense of amazement that I was unable to stifle, and in the light of this memory my friend's library continues to appear to me as nothing other than Bluebeard's closet”¹⁰¹.

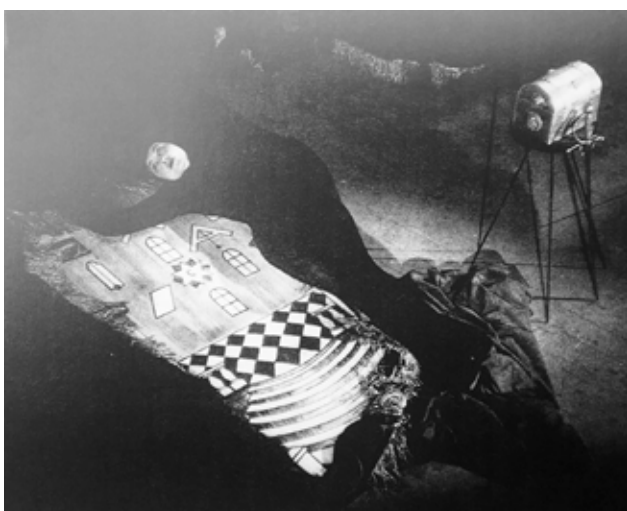


Fig.57. Posada en escena de l'obra de Louis Aragon i André Breton *Le Trésor des Jésuites* al Nové divadlo de Praga, 1935.

99 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Knihy” (1930). *Každý z nás stopuje...* p.76. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.355.

100 Vegeu p.524. Fig.40.

101 NEZVAL, Vítězslav: “Řetěz štěstí” (1936). *Dílo...* p.311. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.276.

Això no obstant, tot i que sovint vinculem la màscara amb el món del teatre, a l'obra de Štyrský, tal com passava en la de Claude Cahun, aquesta no queda relegada al seu ús en el fet teatral. L'alternança entre la cara i la màscara és un motiu recurrent en les seves il·lustracions, en què de nou advertim la contraposició entre el viu i l'inert. Així ho veiem en tres cobertes realitzades per diferents novel·les, en les quals s'esdevé l'alternança de cares, màscares i cares cobertes de màscares. Entre les màscares, alhora, també apareixen caps de nina, tal com veiem a la coberta del llibre *Korále* (1932) de Jaroslav Maria (1870-1942).



Fig.58. Coberta pel llibre *Heart in Exile* d'Emanuel Lešehrad, 1934.

Fig.59. Coberta pel llibre *Korále* de Jaroslav Maria, 1932.

Fig.60. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1941.

No obstant això, la màscara de Jindřich Štyrský que millor il·lustra la fràgil frontera que delimita allò viu de l'inert, és la màscara mortuòria de l'artista realitzada el 1942 després de la seva mort. Aquesta, tal com un *colossos*¹⁰², esdevé un passatge entre el món dels vius i el dels morts, materialitza la presència d'una absència. La màscara post mortem de Štyrský, alhora, evidencia la fragilitat i la fugacitat de la vida que, en el seu cas, estigué sempre acompanyada de la mort i la malaltia. D'aquesta manera la vida i la mort conviuen en un mateix objecte, el qual era fruit d'una pràctica habitual de l'època. Uns objectes que, en el cas dels surrealistes, segurament estigueren influenciats per la *Inconnue de la Seine*¹⁰³. Així ho veiem, per exemple, en el protagonisme que prengué la màscara

102 Vegeu p.328-333.

103 La *Inconnue de la Seine* és el nom amb què es coneix la jove desconeguda trobada morta al riu Sena de París a la

mortuòria d'aquesta jove ofegada al Sena en la novel·la *Aurélien* (1944) de Louis Aragon, la qual s'il·lustrà amb una sèrie fotogràfica de Man Ray.

La tràgica i romàntica imatge d'una noia jove morta, de fet, també esdevé un dels motius recurrents en l'obra de Štyrský, tal com ens mostra la seva presència en algunes il·lustracions, pintures i relats. Tanmateix aquesta, que de nou se'ns presenta com una imatge ubicada entre la vida i la mort, no s'ha d'entendre com una simple referència a la *Inconnue de la Seine*, sinó com un record de la seva germana, la qual morí amb tan sols vint-i-un anys d'un defecte del cor.

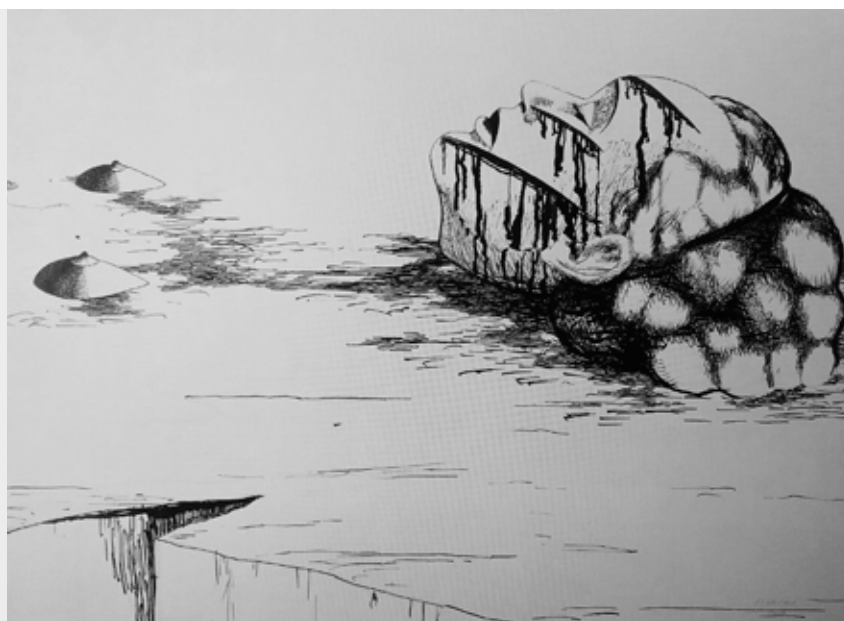


Fig.61. Màscara mortuòria de Jindřich Štyrský, 1942.

Fig.62. Jindřich Štyrský: *Dona congelada al gel I*, 1939.

Episodis com aquests, que el marcaren per tota la vida, segurament també ens ajuden a entendre l'omnipresent tensió entre l'animat i l'inanimat en les seves obres, la qual, fins i tot, apareix en els seus somnis. Així ho veiem a *Somnis* (*Sny*, 1940)¹⁰⁴, una obra realitzada com una premonició a la seva mort, que pot veure's com una mena de testament. Un cabinet amb diferents calaixos, on s'inclouen treballs individuals i fragments de somnis ordenats cronològicament, cada un dels quals té un significat especial per l'artista.

dècada de 1880. La història explica que un treballador del dipòsit de cadàvers de París quedà tan fascinat per la seva bellesa que va decidir extreure una màscara mortuòria del seu rostre. La història de la *Inconnue de la Seine* tingué tant ressò que se'n realitzaren una gran quantitat de còpies, moltes de les quals foren adquirides per diferents artistes.

¹⁰⁴ Segons Štyrský, els somnis són la realitat i per tant vol capturar-los tal com són. A causa del seu interès en el món oníric, recopilà diferents somnis fins al final de la seva vida. *Somnis* és una col·lecció realitzada entre 1925 i 1940. Tot i que alguns es publicaren en una primera edició privada al 1941, no va ser fins el 1970 que es publicaren en la seva totalitat. Si en un primer moment Štyrský capturava els somnis per escrit, més endavant els començà a dibuixar.

Els somnis de Štyrský, en els quals ell és el protagonista, són una important font d'inspiració. A cada un d'ells advertim tota una sèrie d'elements que es repeteixen en la seva obra. Entre aquests hi ha experiències infantils (la majoria de caràcter sexual), l'ansietat, la mort o tot tipus de pors. No obstant això, un dels motius fonamentals de *Somnis* (1940) és el límit que separa allò viu de l'inert, frontera poc delimitada que evidencia la indefinició pròpia del món oníric.

A l'obra, la tensió entre la vida i la mort l'observem en diferents tipus d'imatges. Així, escultures de pedra que regalimen sang, cossos humans travessats per estacues o figures humanes que viuen dins de sarcòfags, són alguns dels motius que evidencien aquesta dualitat. Al mateix temps, també ho veiem en papallones que, tot i estar travessades per xinxetes, volen; o en una mà d'alabastre que regalima sang¹⁰⁵ com si hagués estat arrancada d'un cos humà.

Aquesta idea, alhora, és present en alguns dels somnis, com és "Somni sobre un espantaocells i una caixa d'aus" (c.1933), en què Štyrský s'identifica amb un espantaocells. Al mateix temps, allò humà que pren vida protagonitza "Somni sobre el meu pare" (c.1931), un malson en què Štyrský és perseguit pel cadàver del seu pare, que havia mort uns anys abans. Uns relats, doncs, que de nou es construeixen a partir de la dificultat de discernir el viu de l'inert.

La tensió entre la vida i la mort, l'ésser viu i el cadàver ens mostra, alhora, la importància que té la mort en els treballs de Jindřich Štyrský. La mort apareix representada de manera explícita en el conjunt de la seva producció. Aquesta, junt amb el caràcter melancòlic, nostàlgic i de pèrdua, defineix el seu treball. Teige, a l'exposició retrospectiva sobre Štyrský que es va fer el 1946 a la Galerie Mánes de Praga¹⁰⁶, adverteix com l'artista treballava i vivia sota l'ombra de la mort. Convertint la mort en la principal font de les seves meditacions, vivia en una mena de necròpolis. Tal com llegim a *Emily Comes to Me in a Dream* (Emilie přichází ke mně ve snu, 1933), Štyrský considerava que viure era un morir constant. Segons la seva visió pessimista existencial, a mesura que es vivia, s'anava morint:

*"Life is the constant killing of time. Death gnaws each day at what we call life, and life constantly engulfs our desire for nothingness"*¹⁰⁷.

105 Vegeu p.564. Fig.105.

106 Del 4 al 25 d'abril de 1946 es va fer una exposició pòstuma de l'obra de Jindřich Štyrský a la Galerie Mánes. L'exposició fou organitzada per Karel Teige i Toyen.

107 ŠTYRSKÝ, Jindřich: "Emilie se tiše ztrácí z mých dní..." (1933). *Každý z nás stopuje...* p.99. Extret de: BYDŽOVSKÁ,

En aquest sentit no és estrany que els cementiris esdevinguin motius habituals en les seves obres. Aquests, per Štyrský, són un oasi dedicat a la memòria que evoca una connexió amb l'altre món. Els cementiris, junt amb els esquelets, apareixen des de les primeres pintures cubistes realitzades per l'artista, fins a les fotografies surrealistes, acompanyant-lo al llarg de la seva vida. Una presència del més enllà que també s'adverteix a partir d'objectes funeraris, tombes o làpides, motius que apareixen en obres sempre impregnades d'una temporalitat definida per la decadència i la desaparició.



Fig.63. Jindřich Štyrský: *Petit cementiri a Dolní Dobrouč*, 1920.

Fig.64. Jindřich Štyrský: Dibuix pel llibre de František Halas *Face (Tvář)*, 1931.

Fig.65. Jindřich Štyrský: *Noia morta*, 1933.

Si l'omnipresència de la mort fou una realitat que l'acompanyà al llarg de la seva vida, aquesta, tal com evidencien les seves creacions, s'incrementà a finals de juny de 1935, moment en què, durant l'estada a París amb Nezval i Toyen caigué greument malalt. Així ho observem a la sèrie fotogràfica *Parisian afternoon* (1935), on aquests elements són més presents i en la qual la idea d'un pas del temps irreparable n'esdevé el tema principal. Aquesta idea s'evidencia en imatges d'estances que ens mostren la decrepitud del pas del temps i l'abandó, una mort constant de la qual ningú pot escapar.

De fet, les fotografies del cicle *Parisian afternoon* foren realitzades durant aquesta estada fatídica, la qual és narrada amb tot detall per Nezval a *Rue Gît-le-Cœur* (1936). Tal com llegim en el relat, aquest viatge estigué sempre acompanyat de la inquietant presència de la mort. D'aquesta manera, pocs dies després d'arribar, René Crevel (1900-1935) se suïcidà. Alhora, poc després de trepitjar la ciutat, el

Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.14.

primer que varen veure va ser una botiga amb taüts. Una imatge que Štyrský va entendre com un mal presagi:

“Dès sa sortie de l’hôtel, la première chose que vit mon ami fut une vitrine avec des cercueils, au rez-de-chaussé de l’immeuble. Audelà de la satisfaction de se voir offrir à portée de main des objets qu’il photographié avec passion, il laissa échapper, sur le ton de la plaisanterie, que nous étions bien servis à l’Hotel du Phanteón: on pourrait même s’occuper de nos funérailles... Et pourtant, rien n’était aussi éloigné de nous en cette après-midi que l’idée de la mort”¹⁰⁸.



Fig.66. Jindřich Štyrský: *Parisian afternoon* (Pařížské odpoledne), 1935.

Fig.67. Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934.

Fig.68. Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934.

Štyrský, doncs, trobant-se malament i davant les males sensacions, en lloc d’acompanyar Nezval i Toyen a visitar frenèticament els estudis dels surrealistes parisencs, decidí explorar tot sol la ciutat. Així ho narra detalladament Nezval a *Rue Gît-le-Cœur* (1936), un relat ple de sentiment que permet reviure aquells dies viscuts a la ciutat de París. D’aquesta manera Nezval, immortalitzant allò que més l’impactà, explica, per exemple, com la frase pronunciada per Štyrský davant l’aparador de taüts li quedà gravada per sempre més:

108 NEZVAL, Vítězslav: *Rue Gît-le-Cœur*. Op.cit. p.15-16.

“La phrase prononcée par Štyrský le jour de notre arrivée, devant la vitrine exposant les cercueils de l’Hôtel du Panthéon, son amour singulier pour les cimetières parisiens et un millier d’autres idées subjectives, irrationnelles, me revenaient à l’esprit et me faisaient perdre la tête”¹⁰⁹.



Fig.69. Jindřich Štyrský:
Fotografia del castell de *La Coste*,
1932.

Així doncs, per la importància que té l’empremta de la mort en la seva obra, el conjunt de la producció de Jindřich Štyrský pot ser considerada com un *memento mori*. En ella sempre hi ha la imatge del no-res, de la desaparició, solució que s’ha vist com una de les grans aportacions de l’artista al surrealisme europeu. La idea de destrucció l’advertim en el seu interès romàntic per les ruïnes, les quals fotografià en alguna ocasió. Les que més el fascinaren foren les ruïnes del castell de La Coste, propietat del Marquès de Sade (1740-1814), que pogué visitar l’estiu de 1932. Štyrský, que segurament va ser un dels primers surrealistes fascinat per aquest castell, en va retratar els diferents detalls, fotografies que evidencien el plaer que experimentava davant dels fragments.

Junt amb el reportatge fotogràfic que ens deixà de la seva estada al castell de La Coste, Štyrský a *The land of Marquis de Sade* (*Kraj markýze de Sade*, 1933-1934)¹¹⁰, explicà la seva visió sobre les ruïnes. Segons Štyrský la seva joia era poder observar com el no-res corroïa el que abans havien estat belles formes. El que més l’atreïa de les ruïnes, doncs, era la idea que en elles s’hi ubicava la concepció del

109 Ibidem. p.94.

110 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Kraj markýze de Sade” (1933-1934). *Rozpravy Aventina* 9, 1933-1934. Núm.1.

pas del temps com a destrucció, la idea del buit present en l'existència. Així ho expressa en un dels seus últims escrits, el poema en prosa "The world is becoming ever smaller" (1939)¹¹¹, en què parla de miralls sense imatges i de ruïnes mancades de memòria.

Štyrský anticipà així l'estètica de les ruïnes a les quals Benjamin Péret dedicà un article sencer en el número 12-13 de *Minotaure* (1939). En aquest, titulat "Ruines: Ruines des ruines"¹¹², i en les obres de Štyrský, advertim una afecció per les ruïnes que correspon al caràcter romàntic del surrealisme. De fet, tal com hem vist en parlar del primer manifest del surrealisme, Breton ja expressava el seu gust per les ruïnes les quals, tal com els maniquins, eren vistes com una clara imatge del meravellós¹¹³.

El buit, el no-res i la idea de mort que veiem representada en la figura del maniquí de Štyrský i en el conjunt de la seva obra, també està relacionada amb l'erotisme. Tal com advertíem en l'obra de Hans Bellmer, en Štyrský la sensualitat i la mort apareixen conjuntament. En aquest sentit ambdós artistes, molt pròxims al Marquès de Sade, posen en evidència la fragilitat de la frontera que separa ambdós mons. De la mateixa manera que la figura del maniquí es mou entre la vida i la mort, la relació amor i mort és un tàndem molt present en el seu treball. La unió simbòlica de l'erotisme i la mort l'observem, per exemple, en les flors. Ho veiem, entre altres, en el poema en prosa "The world is becoming ever smaller" (1939), en què les flors es presenten fossilitzades en relació amb la idea de mort, ruïna i cadàver.

La relació Eros i Thanatos, tan important per comprendre l'obra de Štyrský, s'adverteix principalment a *Erotická revue* (1930) i a *Edice 69* (1931). Així ho veiem en una il·lustració en què una dona amb un aspecte dual es mira al mirall. En aquest cas l'erotisme i la mort se sintetitzen en una figura humana híbrida conformada per un tors de dona i unes extremitats d'esquelet en les quals s'incorporen els genitals femenins. Similar és el que observem a *Emily Comes to Me in a Dream* (1933), el volum final de *Edition 69* (1931), en què la protagonista és presentada com una dona taüt i a on apareixen imatges en què diferents òrgans sexuals es troben adherits a un esquelet.

111 ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Poesie*. Prague: B. Stýblo, 1946. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.12.

112 PÉRET, Benjamin: "Ruines: Ruines des ruines" (1939). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.III. Núm.12-13, 1939. p.57-65.

113 Vegeu p.155.



Fig.70. Jindřich Štyrský:

Il·lustracions per l'obra de Vítězslav Nezval *Sexual Nocturne* (Sexuální nokturno), 1931.

Fig.71. Jindřich Štyrský:

Il·lustracions de l'obra *Emily Comes to Me in a Dream* (Emilie přichází ke mně ve snu), 1933.

8.3. El maniquí i la crisi de la representació clàssica del subjecte en l'obra de Jindřich Štyrský

8.3.1. Cosificació, alienació i rebuig al cos

A l'obra de Štyrský, la crisi de la subjectivitat clàssica no sols és present en les fotografies en què apareixen diferents maniquins, sinó també en els seus cicles pictòrics o en alguns dels seus escrits. Així ho veiem, per exemple, en un fragment de *The Generation Corner* (1929-1931), en el qual observa com l'home modern (o la seva abreviació) no pot conèixer allò que l'envolta en tant que el seu entorn es troba en canvi constant. Així parla d'una rosa la idea de la qual, pel fet de trobar-se en aquesta metamorfosi continua, no és assequible. En aquest sentit, tal com diu, l'ésser sols en pot captar el seu horror:

“Modern man or his abbreviation, or allusion, falls into error; for he wants to convince himself through his sense of smell of the fragility of roses, whose image he hides in his subconscious, which is in constant motion that no eye can follow, and therefore no one can have any probable idea of roses. It will always be just a rose that evokes horror”¹¹⁴.

Junt amb la idea d'un subjecte que ja no té el domini del seu propi coneixement, Štyrský parteix d'un ésser fragmentari i no substancial conformat per diferents estrats que constitueixen un entramat complex que ens remet a aquell que defineix Charles Baudelaire a *Los paraísos artificiales* (1860). En

114 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Kouatek generace I” (1929). *Každý z nás stopuje...* p.43. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.13.

aquest entramat, des de la superfície als indrets més profunds, el present es troba en diferents nivells. Així Štyrský, tal com Baudelaire, concep l'individu com un palimpsest complex de la memòria, un subjecte allunyat del model cartesià que ens recorda aquell que concebien Henri Bergson o Marcel Proust¹¹⁵. S'aproxima així a allò que diu Baudelaire a *Los paraísos artificiales*:

“Que es el cerebro sino un palimpsesto inmenso y natural? Mi cerebro es un palimpsesto, y el vuestro también, lector. Capas innumerables de ideas, de imágenes, de sentimientos han caído sucesivamente sobre vuestro cerebro tan suavemente como la luz. Ha parecido que cada una sepultaba a la precedente. Pero ninguna ha perecido en realidad. No obstante, entre el palimpsesto que lleva, superpuestas una sobre otra, una tragedia griega, una leyenda monacal y una historia de caballerías, y el palimpsesto divino creado por Dios, que es nuestra inconmensurable memoria, hay la siguiente diferencia: que en el primero hay como un caos fantástico, grotesco, una colisión entre elementos heterogéneos; mientras que en el segundo la fatalidad del temperamento pone forzosamente armonía entre los elementos más dispares. Por incoherente que sea una existencia, la unidad humana nos es perturbadora. Si se pudieran despertar, simultáneamente, todos los ecos de la memoria formarían un concierto, agradable o doloroso, pero lógico y sin disonancias”¹¹⁶.

D'aquesta manera en Štyrský, tal com veïem en l'obra de Claude Cahun, ens trobem amb la desaparició de la concepció clàssica del subjecte, defunció que hem de vincular, al seu temps, a la mort de Déu. La crítica a l'idealisme i a la religió s'evidencia sobretot en els collages antireligiosos realitzats per Štyrský els quals, junt amb treballs d'artistes com Max Ernst, Benjamin Péret o Luis Buñuel, s'han d'entendre com una de les protestes artístiques més importants realitzades contra l'església. S'afegeixen així a la tradició dels surrealistes de Praga, els quals des d'un primer moment s'oposaren a tot fanatisme ideològic pel fet que anul·lava la llibertat de pensament i d'acció. En aquest sentit, al llarg de l'obra, observem com l'artista s'allunya de la idea de Déu i el suplanta pel no-res, vist com un valor positiu. Oposant-se al fervent cristianisme de la seva mare, Štyrský comparteix les idees sintetitzades en un fragment que Machá va escriure el 1833, on diu que s'agenolla davant de Déu perquè aquest no existeix:

“I love a flower because it will wither, an animal because it die, a man because he will pass away and be no more, because he sees he will die forever; I love - more than love, I kneel down before God, because he is not”¹¹⁷.

115 Vegeu p.99-101.

116 BAUDELAIRE, Charles: *Los paraísos artificiales*. Traducció de Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1983. p.155.

117 *Dílo Karla Hynka Máchy III*. Prague: Československý spisovatel, 1950. p.195. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.489.

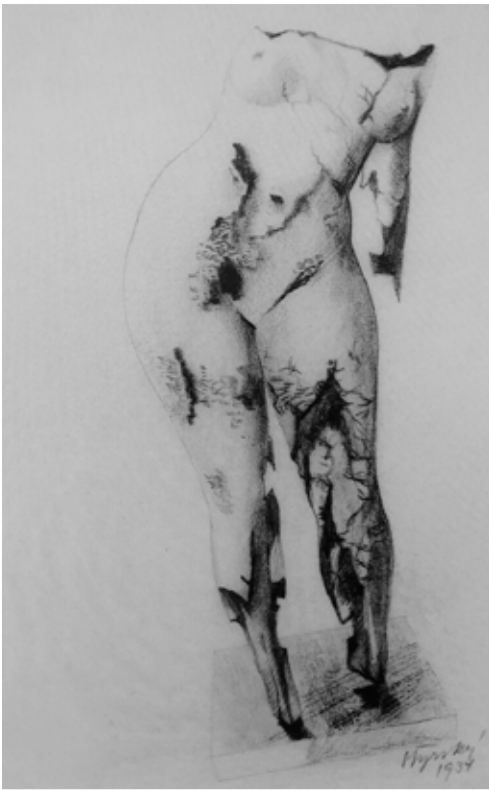


Fig.72. Jindřich Štyrský: Dibuix per Čerchov, 1934.

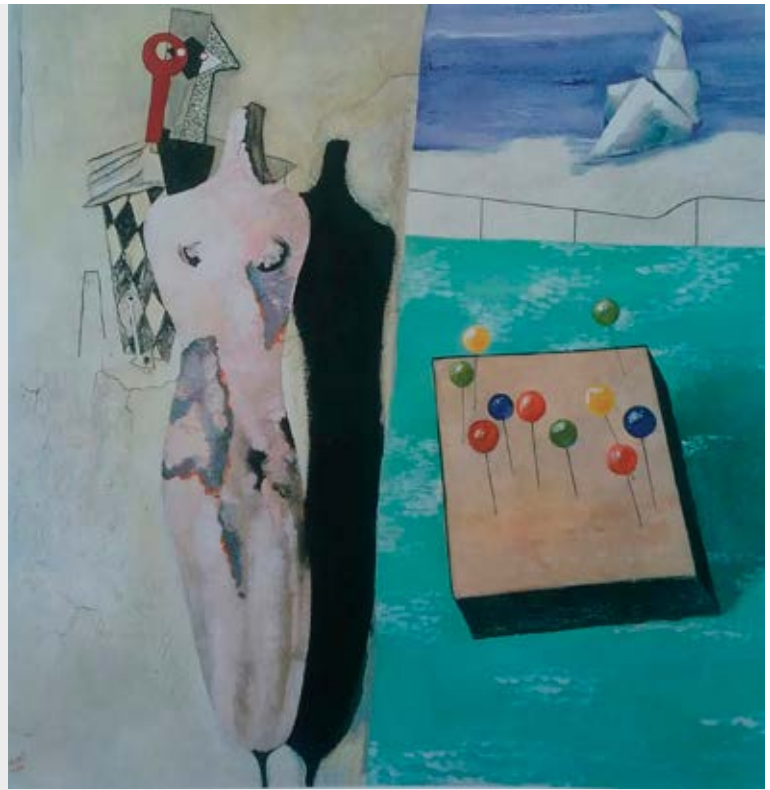


Fig.73. Jindřich Štyrský: *Pintura III*, 1932.

A les il·lustracions i a les pintures de Jindřich Štyrský, tots aquests aspectes prenen forma en el tractament que té la figura humana. Així, en les imatges en què aquesta apareix, la fluctuació entre la forma i la seva inconsistència es converteix en una constant. Ja en el seu període artificialista, la figura humana comença a desaparèixer. Perdent la fisonomia que li és pròpia, el subjecte es presenta mitjançant formes geomètriques que l'alliberen del seu vincle amb la realitat. A partir d'aquest mode de procedir, Štyrský comença a desconnectar representació i realitat, forma i color, alliberant ambdues parts i deslliurant-les de tot lligam.

Així ho veiem en les il·lustracions de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, on una proliferació d'organismes estranys difumina els límits que separen l'ésser humà de l'animal. En aquestes metamorfosis, la figura humana va perdent la seva forma a favor d'una morfologia estranya. Ho advertim en obres en què té lloc, per exemple, la fusió entre un ésser humà i un insecte, un cap i una papallona o bé la combinació d'un home i un peu. Es tracta d'imatges de metamorfosis que ens poden fer pensar en Franz Kafka, el qual visqué en la mateixa atmosfera de la ciutat de Praga. Les imatges de Štyrský ens recorden així *La metamorfosi* (1915), relat en què el protagonista es transforma progressivament en un ésser repulsiu i fastigós. Kafka, tal com Štyrský, considerava que el jo era

quelcom aliè a un mateix. Una premissa que, junt amb la predilecció pels espais buits i deshabitats, era compartida per ambdós autors.

La metamorfosi entre l'èsser humà i l'animal, alhora, també ens fa pensar en Bataille, que concebia un subjecte que lluny de ser quelcom humà es trobava més pròxim al món animal. Un home bèstia al qual es fa referència, alhora, en revistes com *Minotaure*, títol que remet a aquell ésser mitològic que errava cegament en el laberint en el qual havia caigut. La metamorfosi, de fet, era un aspecte que fascinava els surrealistes, tal com també es desprèn de l'article de Roger Caillois "Mimétisme et psychasthénie légendaire" (1934)¹¹⁸ publicat a *Minotaure*, en el qual es considera que insectes i humans participen d'una mateixa naturalesa.

La metamorfosi del cos humà en l'obra de Štyrský també apareix en aquelles imatges en què l'artista combina fragments de cossos femenins amb algun animal. Així ho veiem en una imatge en què de dos pits en surten dues serps, o en una altra on dues cames amb sabates de taló suporten un tronc conformat per peixos.

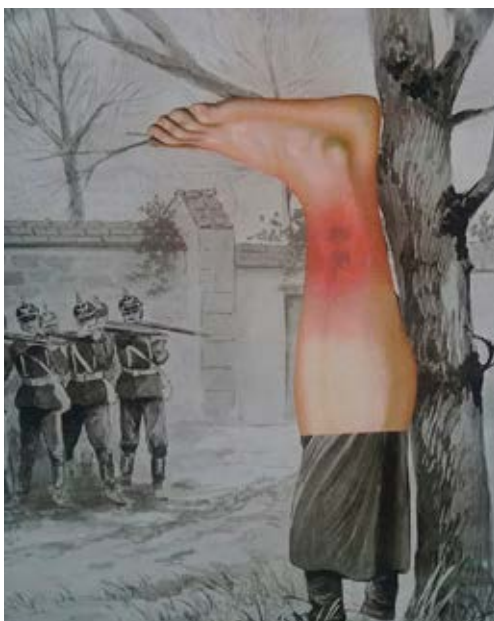


Fig.74. Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1941.



Fig.75. Jindřich Štyrský: *Somni sobre serps II*, 1940.

118 CAILLOIS, Roger: "Mimétisme et psychasthénie légendaire" (1934). A: *Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. Vegeu p.313.

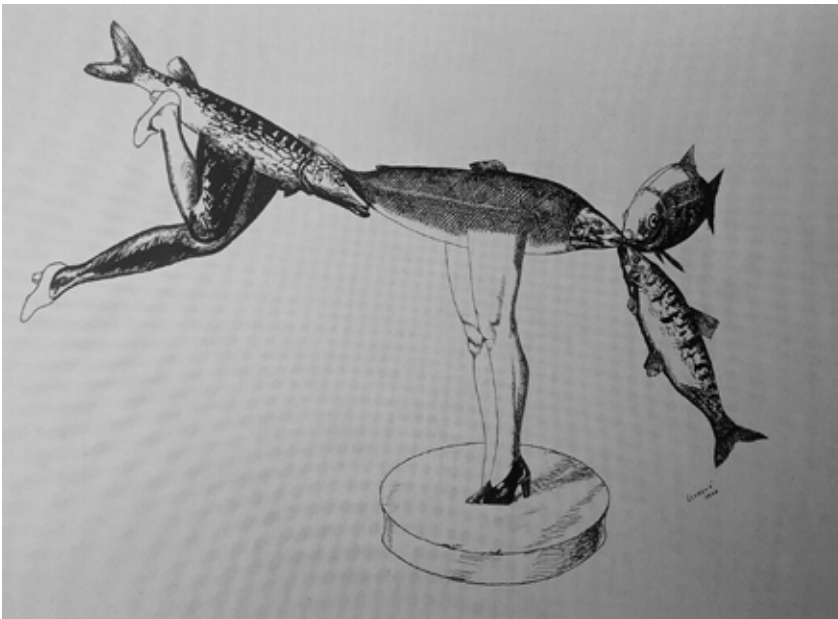


Fig.76. Jindřich Štyrský: *Somni sobre peixos II*, 1940.

Similar és el que veiem a la introducció de *Somnis* (1940), en què s'esdevé una metamorfosi entre la figura humana i una planta. Štyrský, en aquesta, vincula el cos d'una dona a un vegetal, tal com també fa a *Emily Comes to Me in a Dream* (1933), on relata la fusió entre la planta i el cos humà. Una obra en què, al mateix temps, presenta la seva germana com si fos una gran planta nocturna:

*“You were like a plump, fast-growing plant. Two stalks growing out of the earth joined together and in that place you began to fade, but your body had now grown with a navel, breasts and a head on which two pink and delightful pimples broke out. At that instant, however, the lower part of your body shrivelled and collapsed”*¹¹⁹.

D'aquesta manera, observant l'obra de Štyrský advertim un escepticisme davant la possibilitat de construir la figura humana. L'artista degrada l'anatomia convertint-la en una massa no identificable. Lluny d'éssers humans figuratius, devalua el cos humà. El procés de descomposició del subjecte en la imatge queda exemplificat si comparem la il·lustració *Monòleg de l'home penjat* (1924), *Home portat pel vent* (1934) i *Nina líquida* (1934). D'esquerra a dreta, de la figura humana a la nina, observem el pas d'una representació figurativa del subjecte a una interpretació del cos humà i de la nina pròxima a l'informe de Bataille¹²⁰. En aquest sentit *Home portat pel vent* (on observem un home penjat representat com una forma amorfa i fluida) i *Nina líquida* (representació fluida, líquida i informe de la nina), poden entendre's com un criticisme a la forma, una representació que ens

119 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Emilie se tiše ztrácí z mých dní...” (1933). *Každý z nás stopuje...* p.99. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.229.

120 Vegeu p.311-324.

mostra la tragèdia humana. De fet, autors com Lenka Bydžovská i Karel Srp, relacionen aquest tipus d'imatges amb la visió pessimista que té Štyrský de la vida:

“When I was alive, I had nothing to live on. Now I could choose and make a good living from it, but then I'm not - alive”¹²¹.



Fig.77. Jindřich Štyrský: Il·lustració *Monòleg de l'home penjat*. *Československá samostatnost I*, Núm.34, 1924.

Fig.78. Jindřich Štyrský: *Home portat pel vent*, 1934.

Fig.79. Jindřich Štyrský: *Nina líquida*, 1934.

Tal com veiem en aquestes imatges, junt amb la seva obsessió per la mort, Štyrský estava fascinat per la transformació de la matèria en diferents estats (solidificació, fusió, decadència, fluïdesa o buit) i per la seva descomposició. Aquesta idea també l'advertim en obres com *In memoriam Federico Garcia Lorca* (1937) en què el cos del poeta mort és presentat com una reminiscència de l'esdevenir humà. En ell, tot i que en un estadi menys avançat que a *Home portat pel vent* (1934), captura la matèria en la seva descomposició. Uns aspectes que, de nou, ens remetent a Bataille, el qual, tal com veiem a la revista *Documents*, estava interessat en la descomposició de la matèria i de tota forma.

121 *Československá samostatnost I* (1924). Núm.34. p.7. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Op.cit. p.269.



Fig.80. Jindřich Štyrský: *In Memoriam Federico García Lorca*, 1937.

Aquest esdevenir del subjecte, a l'obra de Jindřich Štyrský, també l'observem en la figura del maniquí, que com hem vist substitueix un ésser humà absent. De fet, tal com s'ha comentat en anteriors apartats, el maniquí en si mateix pot ser entès com una imatge de la cosificació de l'individu. Una idea que no sols s'adverteix a partir de la figura del maniquí, sinó que també és present en diferents il·lustracions i pintures de l'artista.

Així ho veiem en algunes de les imatges que formen part de la sèrie *Portable Cabinet* (1934), on apareixen caps sense rostre, persones amb formes allunyades de la figura humana o éssers buits que sols s'intueixen a partir d'una peça de roba. En elles se sintetitza la idea de l'home com a sediment, que el mateix artista expressà en un dels seus escrits. En aquest, com veiem, parla de l'home presentat com si fos diferents objectes. Així, per exemple, diu que veu sorgir l'home com una carta, com un altar, com un taüt o com un cordó de sabata:

*“There will arise man as a letter, as a gnawed bone, as a speck, a shred, an altar, a crutch, a stair, a hook, or stuffing, man as a coffin, as a whistle, a shoelace, a pebble, a bag, a cube of mist, and man as sediment”*¹²².

122 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Z přednášky v semináři J.Mukařovského”(1938). *Každý z nás stopuje...* p.129. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. *Jindřich Štyrský*. Op.cit. p.278.



Fig.81-83. Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet (Stěhovací kabinet)*, 1934.

La representació de l'home convertit en cosa, en un ésser ubicat entre la realitat i la ficció, la vida i la mort, presentitza el buit inherent a l'existència humana. És en imatges en què l'individu és evocat mitjançant peces de roba, que aquesta idea es fa més evident. Així, tal com veiem en diferents collages de la sèrie *Portable Cabinet* (1934) o en l'obra *Malenconia* (1937), el cos femení, tot i la seva absència, es fa present mitjançant una jaqueta sostinguda sobre un pal que surt d'un recipient funerari. La presència de l'absència mostra el buit que acompanya el subjecte, el qual ha desaparegut¹²³.



Fig.84. Jindřich Štyrský: *Malenconia*, 1937.

¹²³ La idea de buit també és un element recurrent a l'obra de Toyen al llarg dels anys trenta. Així ho veiem en obres com *La tanière abandonnée* (Opuštěné doupě, 1937) o a *La dormeuse* (Spící, 1937).

D'aquesta manera en les pintures de Štyrský, tal com passava en les seves fotografies, l'ésser humà deixa de ser representat com a tal i passa a mostrar-se a partir de formes estranyes més pròximes a la cosa que a l'ésser viu. El buit inherent a la cosa o el fet d'evocar l'individu mitjançant elements mancats de vida, acaba convertint la representació del subjecte en una imatge de la cosificació. Aquesta, de fet, és una idea omnipresent en el seu treball, la qual hem de relacionar amb la importància i l'impacte que tingué la figura de Medusa en l'artista. Tal com relata Štyrský en un fragment de *Somnis* (1940), la seva imatge, que li provocà horror i quedà gravada a la seva ment, el fascinà profundament:

*“It was a monstrous head and yet full of sympathy, cursed and yet full of goodness. It was the head of Medusa in a pool of blood. Blood oozed from her neck and in her hair was a tangle of vipers, poised to enter her mouth, ears and nose”*¹²⁴.

Tal com Medusa, que tenia la facultat de convertir tot aquell qui la mirava en pedra, Štyrský representa reiteradament diferents fragments i rostres humans metamorfosejats en un objecte. Ho veiem en un retrat de la seva germana de 1941 en què apareix el seu rostre fusionat amb un mur o a *Maldoror* (1941), on la màscara d'un mort sense cos apareix sobre un fons buit i obscur. En aquesta, la màscara està dividida en diferents facetes, reminiscències de fragments de pedra de color carn que de nou ens porten a parlar d'una imatge que es mou entre l'animat i l'inanimat.



Fig.85. Jindřich Štyrský: *Retrat de la meva germana Marie*, 1941.



Fig.86. Jindřich Štyrský: *Maldoror*, 1941.

124 ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Sny*. Prague: Odeon, 1970. p.9. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit p.16.

La metamorfosi d'una figura humana també apareix en diverses ocasions en el cicle d'il·lustracions *Apocalipsi* (Apokalypsa, 1929), en algunes imatges del qual observem fragments de cos comprimits en una roca. En aquestes il·lustracions l'ésser, ubicat en un espai pictòric mancat de coherència i profunditat, de nou és convertit en cosa. Una imatge de la deshumanització, que al mateix temps es pot considerar una metàfora de la manca de relació entre l'home i el món.



Fig.87. Jindřich Štyrský:
Apocalipsi (Apokalypsa), 1929.

La cosificació i la deshumanització de l'ésser humà immanent a la figura del maniquí, de fet, fou una premissa recurrent en tot l'art txec d'avantguarda, marcat profundament per l'experiència bèl·lica. Aquesta idea no sols apareix en l'art, sinó també en algunes de les obres literàries més cèlebres del país, com és *Les aventures del bon soldat Švejk* (*Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1923)¹²⁵ de Jaroslav Hasěk, novel·la picaresca i antimilitarista que retrata l'atmosfera desoladora de la Primera Guerra Mundial. Hasěk aprofita la novel·la per criticar la guerra i mostrar la seva inutilitat. L'obra esdevé una desfilada de mulettes i éssers humans convertits en maniquins espectrals els quals, després de l'experiència viscuda i d'un clar procés de deshumanització, es converteixen en coses.

La cosificació que veiem en les imatges de Jindřich Štyrský, alhora, evidencia un rebuig al cos. Štyrský, al mateix temps que parla del seu cor com un òrgan fossilitzat¹²⁶, presenta el cos com un sepulcre del subjecte, element que simbolitza la seva pròpia mort. Així, tal com llegim en un dels seus somnis, l'artista es veu com si estigués enterrat en una làpida, sepulcre que podem entendre com el seu propi cos:

125 HASĚK, Jaroslav: *Les aventures del bon soldat Švejk*. Traducció de Monika Zgustová. Barcelona: Proa, 1995.

126 Idea que, com hem vist, també hem d'entendre en relació amb la malaltia que l'afectà al llarg de la seva vida.

“I found myself in the desert (perhaps in Harar?) with rock formations so odd they will never disappear from my mind. I am covered with a dirty grey blanket and some kind of board is tied onto my back and there is something written on it. I think it is inscribed with the year and the cause of my death. I sit on the ground, cover myself with the blanket and crouch down...”¹²⁷.

En textos com aquest el vincle que Štyrský adverteix entre el cos i la mort és evident. Aquest és present en molts dels seus treballs i relats, sempre imbuïts, com hem vist, per la foscor de la presència de la mort. També ho observem en un fragment de l’obra *Small prolegomena* (Malá prolegomena, 1931) en el qual Štyrský, en observar-se al mirall, es veu sense maquillatge, en una condició tan miserable que ens remet a la idea de mort i decrepitud:

“But I am not deliberately destroying myself, the poet said. I look into the mirror and see myself without make-up, without an aureole and without lilies, in a condition so wretched that I do not for a moment doubt that I am truly like a collier”¹²⁸.

És en aquest sentit que hem d’entendre les imatges de l’artista en què ens mostra subjectes desproveïts del cos, de la carcassa que els conforma i embolcalla. Pintures i il·lustracions en què observem individus que s’han després de la pell i ens mostren els seus òrgans interns. Aquestes ens recorden algunes obres de Hans Bellmer, on els subjectes es despullaven i es desprenien del cos, embolcall que era vist com un límit o una presó¹²⁹.



Fig.88 i 89. Jindřich Štyrský:
Portable Cabinet (Stěhovací kabinet), 1934.

127 ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Sny*. Praga: Odeon, 1970. p.58. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.27.

128 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Malá prolegomena” (1931). *Každý z nás stopuje...* p.91. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.14.

129 Vegeu p.286. Fig.78.

Això no obstant, el rebuig al cos o la idea del cos com a presó que veiem en Štyrský, tal com observàvem en Claude Cahun¹³⁰, no s'ha d'entendre com un idealisme o un neoplatonisme, sinó com un rebuig a tot allò que limita i classifica. D'aquesta manera, tot i que ens fa pensar en la idea platònica, en Štyrský el rebuig al cos no és fruit d'una tradició neoplatònica, sinó que s'ha de veure com un rebuig que no contradiu la inversió de jerarquies present en el seu treball.



Fig.90. Jindřich Štyrský:

Il·lustració per l'obra de Karel

Hynek Mácha *The Oath*, 1936.

A l'obra de Štyrský el rebuig al cos, alhora, s'adverteix en la importància que té l'ombra, element que com hem vist també apareix en les fotografies de Claude Cahun. Així i tot, si a l'obra de Cahun l'ombra és present en les imatges, en Štyrský l'advertim en els seus escrits. Així, en textos com *Emily Comes to Me in a Dream* (1933), l'artista, mitjançant l'ombra, es relaciona amb la protagonista.

L'ombra, tal com veiem en estudiar l'obra de Claude Cahun, s'ha d'entendre com una imatge de l'alteritat, del procés d'alienació del subjecte. Així ho observem en la representació teatral *Le bourreau de Pérou* (1929), en què mitjançant la projecció del perfil de l'actor en un llençol, aquest s'aliena i surt del seu propi cos. El personatge, en aquest procés, queda convertit en cosa, en una ombra que parla a partir de l'actor. D'aquesta manera, en la seva intervenció en el fet teatral, Štyrský experimenta amb l'alienació de l'individu. En una escenografia minimalista basada sols en la llum i l'ombra, a més d'engrandir determinades parts del cos de l'actor, ubica el personatge fora del personatge.

130 Vegeu p.441-442.

L'alienació del subjecte en la seva cosificació també l'observem a la posada en escena de *Teacher and pupil* (Učitel a žák, 1930), una obra de Vladislav Vančura en què es realitzà una màscara de l'actor que col·locaren a l'escenari. En aquest cas l'actor quedà cosificat en una màscara que esdevingué, tot i estar absent, un símbol de la seva presència. Ens trobem així amb un desdoblament del subjecte, una imatge del *doppelgänger*¹³¹ que podem entendre en relació amb Otto Rank (1884-1939), autor que Štyrský coneixia molt bé¹³².

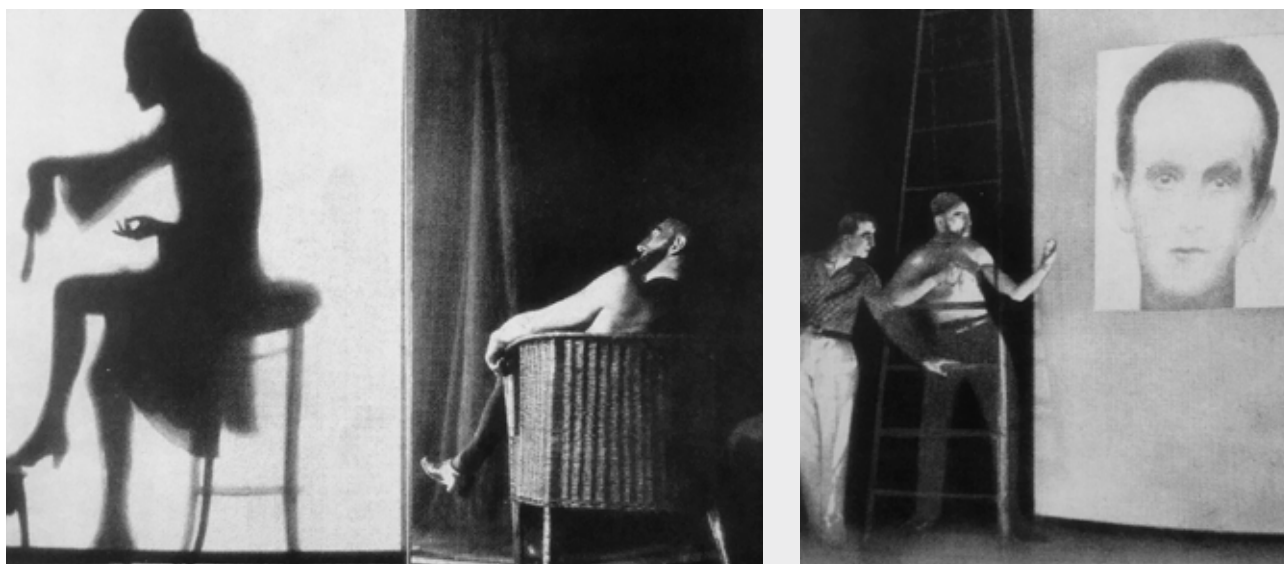


Fig.91 i 92. Posada en escena de l'obra de Georges Ribemont-Dessaignes *Le bourreau du Pérou* a The Liberated Theatre (Osvobozené divadlo), 1929.

La cosificació i l'alienació del subjecte que veiem a l'obra de Štyrský, es poden entendre en relació amb la concepció que tenia l'artista de la condició humana. Štyrský tal com manifesta en diferents escrits, considerava que el cor humà era un magatzem terrible del mal, un indret on imperava l'infern. Segons Štyrský la raó humana, característica que diferenciava el subjecte de la resta d'animals, el convertia en l'ésser més malvat i traïdor de tots. És en aquest sentit que veia la figura humana com quelcom repulsiu, sempre ubicat en un procés de metamorfosi. Tal com llegim en un fragment del text *Surrealist painting*, per Štyrský l'ésser humà és la criatura més important, però alhora, la més fatídica del món:

131 Vegeu p.139-144.

132 Així ho veiem, per exemple, en el fet que el títol d'una de les obres més cèlebres de Štyrský, *El trauma del naixement*, parteix de l'obra d'Otto Rank *Das Trauma der Geburt* (1925).

*“I have seen a human being with breasts grown throught with the branches of some kind of bush. And this human being is for me a more important and fateful creature than all the rivieras of the world”*¹³³.

No és estrany, doncs, que davant d'aquesta realitat Štyrský tingués la voluntat de crear nous éssers artificials. Així ho explica Nezval a *The Chain of Fortune* (1936), on reproduceix el testimoni de Štyrský¹³⁴, i així ho veiem en les seves obres. D'aquesta manera Štyrský, descendint a la profunditat, a allò confús que habita a l'interior de l'ésser humà, es presentava com un nou Zaratustra. En aquest sentit a *The Pleasures of Book Illustrators* (*Radosti ilustrátora knih*, 1932) Štyrský, com un visionari, sembla profetitzar l'adveniment d'una nova creació, un moment en què, segons l'artista, l'aire, l'aigua, la terra i el foc es fondran lentament. Aquesta, segons relata, serà l'edat dels somnis, una etapa en què les espècies es reproduiran lliurement entre elles. És en aquest nou horitzó que, segons Štyrský, sorgiran éssers tan estranys com unicorns, escarabats mamífers, criatures fabricades a partir d'espases, espigues i dagues, i molts altres éssers obscens:

*“I say to you, a terrible age of visionaries and meditations is upon us, an age like that which directly preceded the Creation... This will be the age in which air, water, earth and fire slowly fuse, the age of the dreamt-of synthesis of plastic and lyric beauty. The species will breed freely among themselves, and outside the purview of biologists there will arise new unicorns and mammalian beetles, mythical rams, creatures fabricated out of swords, spikes, and daggers, creatures made of cotton-wool, snakeskin, plumed with trees, animals pasted together out of fascicles of immortal works of poetry and flowerpots, and many other obscene monsters”*¹³⁵.

La voluntat de dur a terme una nova creació també la manifestà en uns seminaris sobre Jan Mukařovský que tingueren lloc l'hivern de 1938, on va predir una nova generació de persones, lletres i objectes. De fet, fou amb aquest interès que creà una aglomeració d'éssers conformats per diversos materials i descompostos en fragments:

*“Liquid beings... in fragments, beings listing to the side, pasted out of words, carried on wind, filled with pustules, fed on ice, beings in outline, beings that ara hollow, moulded out of snow, out of raw meat, or out of sand”*¹³⁶.

133 Text “Surrealist Painting” escrit entre dos esbossos. BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.216.

134 Vegeu p.500-501.

135 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Radosti ilustrátora knih” (1932). *Každý z nás stopuje...* p.96. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.278.

136 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Z přednášky v semináři Jana Mukařovského v Praze”, 1938. A *Každý z nás stopuje...* p.96.



Fig.93. Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934.

Fig.94. Jindřich Štyrský: “Bell nadó” *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934.

Així ho veiem a *Portable Cabinet* (1934) on, tal com adverteix Nezval, es comporta com un anatomista que dissectiona la figura humana a fi de crear éssers artificials. Nezval parla d'aquestes criatures com espècimens fragmentaris i líquids, espectres pròxims a la monstrositat que al mateix temps que són extraordinaris causen terror. Ens recorden així a la concepció del monstre, idea inherent a tots els maniquins surrealistes¹³⁷ que presentitza una característica atribuïda a la nova subjectivitat.

En aquest sentit, tal com llegim en un fragment en què l'artista parla sobre una exposició de Rudolf Krajc (1907-1934)¹³⁸, Štyrský subratlla la idea d'un ésser humà entès com a monstre. Convida a mirar bé aquelles monstrositats, és a dir, l'home i la dona, éssers que defineix com a maleïts i obstinats, els quals sovint conflueixen en una unitat monstruosa. Segons Štyrský, en ells viu el decret de la mort, del no-res. En definitiva, són imatges de l'efímer que hi ha en les formes humanes:

*“Look well at those two monstrosities, man and woman, cursed and obdurate and ecstatically reaching out to one another as though in anticipation of a monstrous union. In them lives the decree of death; more still, the decree of nothingness. In them lives the ephemerality of human forms, which are said to be full of beauty”*¹³⁹.

Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.278.

137 Vegeu p.304-311.

138 La deformació dels cossos que veiem a la seva obra ens recorda altres autors txecs com Rudolf Krajc (1907-1934). Treballs com el seu, en els quals va més enllà en termes de representació, l'interessaren profundament.

139 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Úvodní slovo k vernisáži výstavy Grafika a kresby Rudolfa Krajce”, 1933. A: *Každy z nás stopuje svoji ropuchu*. Prague: Thyrsus 1996. p.103-104. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.14.

A l'obra de Štyrský ens trobem així amb éssers artificials que connecten directament amb el nostre inconscient. Fruit de la imaginació i despertant-la, s'ubiquen lluny d'allò racional. Es tracta de figures inquietants, monstres constituïts per fragments els quals, més que apel·lar a la totalitat i al conjunt de la figura humana, esdevenen elements independents de la seva aparença original. Tanmateix Štyrský, més enllà de la seva monstrositat, els retorna la vida.

8.3.2. La figura humana com a fragment

La fragmentació de la figura humana és un dels fenòmens principals que observem a l'obra de Jindřich Štyrský. Ja sigui mitjançant figures artificials creades pel mateix autor o fotografies d'aquestes, la presència d'un ésser humà absent sovint es fa present a partir d'un fragment. D'aquesta manera, tal com hem vist en les fotografies realitzades per l'artista, els fragments preferits de Štyrský eren diferents parts del cos humà. Així, ulls, mans o cames de dones esdevenen elements recurrents d'unes pintures que evidencien un interès pels fragments aïllats que han perdut la connexió amb allò original i que permeten fer noves composicions amb completa llibertat¹⁴⁰.

Tot i que en les seves obres artificialistes ja veiem un subjecte abocat a noves formes orgàniques, presentat mitjançant tot tipus de fragments que floten lliurement sobre la superfície, és sobretot a partir dels anys trenta, a la seva època surrealista, que Štyrský se centra en la fragmentació del cos humà. Ho comencem a veure en algunes de les portades que realitzà per les populars novel·les detectivesques *Fantômas*, on apareixen diferents fragments del cos, elements que responen al seu interès per l'inconscient i pel món dels somnis. A les cobertes, junt amb diferents detalls del cos, l'autor també se centra en els rostres. A partir de figures emmascarades o rostres impenetrables, captura estats psicològics extrems. És així com a *Fantômas* es comença a manifestar l'interès de Štyrský per explorar el revers de l'ésser humà, el seu cantó més obscur.

¹⁴⁰ La fragmentació del cos que veiem a l'obra de Štyrský no és una particularitat del seu treball, també l'observem en altres artistes txecs. Teige, per exemple, estigué obsessionat amb el cos de la dona. A la seva obra, els nus femenins són fragmentats fins a l'extrem i recomposats de manera absurda. Al mateix temps, fotografiar fragments del cos humà també fou una pràctica habitual de la Nova Objectivitat txeca, tal com veiem en l'obra de Jindřich Hatlák (1901-1977), el qual mitjançant l'objectiu de la seva càmera retratà diferents fragments del cos humà; o en artistes com Eugen Wiškovský (1888-1964) que extraïent els objectes del seu context, i canviant l'escala i la perspectiva, presenta objectes de manera inusual. La voluntat d'aquests, tal com la de Štyrský, no és la descripció de l'objecte, sinó captar les impressions subjectives que de la seva observació se'n desprenen i subratllar possibles significats metafòrics i simbòlics.

Obres com *Palmetta* (1931) són un bon exemple per observar el gust pel fragment de l'artista. En el llenç observem diferents detalls que corresponen a parts del cos els quals, tal com en un somni, irrompen en un horitzó buit. A la imatge, els fragments de l'anatomia humana, com són una boca o un peu, són tractats com a part, lluny de la totalitat original de la qual procedeixen. Amb aquest gest anàrquic, rebutjant la jerarquia de relacions i diferenciant la part del tot, Štyrský trenca amb la idea de totalitat.



Fig.95. Jindřich Štyrský: *Palmetta*, 1931.

La idea d'un subjecte fragmentat també l'advertim a *Emily Comes to Me in a Dream* (1933). En el preludi, en el qual ja es contradiu el significat del títol, s'explica que Emily desapareix de la seva vida, fins i tot dels seus somnis, i tan sols en resta un fragment. Encara que la protagonista durant la seva existència vagi adquirint diferents formes i estigui feta de materials variats (neu, bronze, metall...), res impedeix que acabi desapareixent. Emily se'ns presenta, doncs, com un subjecte fragmentable. Això és possible perquè davant de tot ella és un objecte eròtic el qual, tal com les nines de Bellmer, és manipulable per aquell que la desitja. Emily forma part de Štyrský, no sols com a algú que és observat, sinó com a objecte de plaer.

Allò que s'explica a *Emily Comes to Me in a Dream* (1933), ho observem a la sèrie *Portable Cabinet* (1934), on veiem la fragmentació d'una figura humana que és portadora d'una gran tensió interna i externa. El subjecte està fragmentat en ulls, boca, pits, cames i mans. El treball de dissecció de

que hi veiem representats. A més dels òrgans sexuals, que tenen gran importància en la seva producció, a Štyrský l'atreuen principalment els ulls, un motiu que tot i que apareix dels anys vint als anys quaranta, sobretot es desenvolupa a partir de 1936, moment en què fa l'extens cicle *Ull omnipresent* (1936-1942).

A l'obra de Štyrský l'ull es converteix en un vehicle que expressa diferents significats. És present en poemes, fotomuntatges, relats, cobertes de llibres, collages, pintures i il·lustracions. Mentre que l'ull ja apareix en algunes de les primeres portades realitzades per l'artista, el seu tractament experimenta un canvi a mesura que passen els anys. Així, si en un primer moment la representació de l'ull té un caràcter poetista, vinculat amb les obres que crea Štyrský com a membre de Devětsil, més endavant es convertirà en un element íntimament relacionat amb l'inconscient. Un aspecte que l'hem d'entendre en relació amb altres artistes surrealistes o amb la mateixa Claude Cahun¹⁴².

Allò que vol Štyrský al llarg de la seva obra és renovar la funció i el significat de l'ull sense suprimir les seves qualitats. Aquesta és una idea present en el conjunt de l'obra de Štyrský, en la qual els fragments de cossos artificials, maniquins i altres objectes es presenten deslligats del seu significat original. En aquest sentit Štyrský utilitza la forma, tal com Karel Hynek Mácha (1810-1836) la paraula. És a dir, suprimeix la relació entre el nom i el significat. Treballant entre pols oposats, desenvolupa qualitats amagades dels objectes i traça transformacions de la forma, la qual cosa permet revelar significats sorprenents. Creuant la dialèctica entre forma i contingut, revela connotacions que mai anteriorment s'havien associat a un objecte. Štyrský reemplaça el llenguatge de la comunicació pel de la poesia, la metonímia per la paraula. En les seves imatges es teixeix així un món autònom, independent del món exterior.



Fig.98. Jindřich Štyrský: *Ull omnipresent XVI*, 1940.

142 Vegeu p.438. Fig.99.

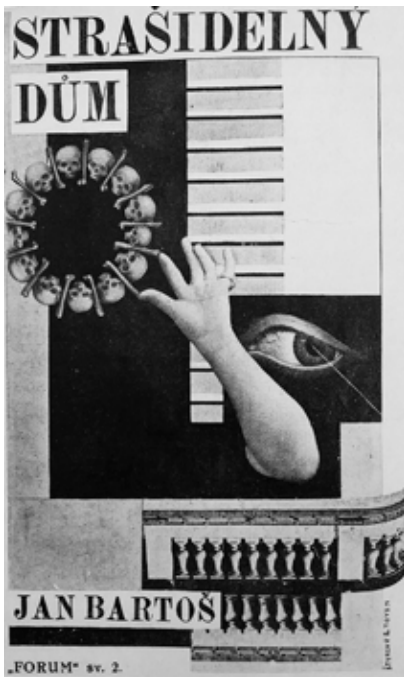


Fig.99. Jindřich Štyrský: Coberta per l'obra de Jan Bartoš *The Haunted House* (Strašidelný dům), 1926.

Fig.100. Jindřich Štyrský: *Metamorfosi*, 1937.

Tal com en les pintures de Max Ernst o René Magritte, els ulls de Štyrský no estan limitats a una connexió amb el cos. En les seves obres sovint observem un grup d'ulls, cada un dels quals esdevé un subjecte independent. Els ulls de Štyrský esdevenen éssers autònoms dotats de vida pròpia. Aquests, com a font de misteri i de perill, els hem d'entendre a partir de la noció freudiana de l'*unheimlich*. L'ull, deslliurat de l'organisme, connecta amb altres significats que no estan relacionats amb el cos humà.

A l'obra de Štyrský, produint-se una ruptura en la relació entre l'ull i la vista, veiem ulls tancats que miren i ulls oberts que són cecs. Mentre que els ulls dibuixats per Štyrský interroguen l'espectador, les seves reflexions escrites inclouen ulls tancats que observen cap a dins esdevenint un retorn als somnis, al món de l'inconscient. Per Štyrský els ulls, com a òrgans del sentit, han perdut la capacitat de veure-hi. Tal com diu en el poema *Leaves of Ice*, els seus ulls són criptes saquejades, nervis podrits que ja no hi veuen:

*"His eyes are pillaged crypts (...) Eyes with rotting nerves. In eternal blackness. And colourlessness. Eyes of blind smokers"*¹⁴³.

D'aquesta manera Štyrský veu en l'ull una tensió. Situat entre el físic i el mental, esdevé un símbol de doble observació, de l'ànima i de l'inconscient. Representa una connexió entre àrees contradictòries. Štyrský valora aquesta mirada interna, cap a l'interior més profund de l'individu. Una mirada

143 ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Poesie*. Prague: B.Styblo, 1946. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.377.

introspectiva que, de fet, és la que reclama a tot poeta. Així ho expressà a la xerrada que inaugurà l'exposició artificialista que tingué lloc a Aventinum Mansard el 1928:

“The false poet prepares to plunder himself. Sleep reproduces the causes of his perfidy. The cruel conscious does not play with humility. Eyes gazing from the subconscious have lowered lids. Mirrors read from eyes. The victim cries. He can no longer speak with his sight”¹⁴⁴.

Així doncs, segons Štyrský el deure del poeta és examinar l'invisible i escoltar l'inaudit. Veure vol dir ser en cert punt cec. És per aquest motiu que hi ha paisatges visibles i invisibles davant dels quals el poeta ha de mirar el seu subconscient. La font primordial dels seus ulls ha de ser allò que hi ha en el seu interior.

La major part d'aquestes idees es troben representades a la sèrie *Ull omnipresent* (1936-1942), on es veu clarament com Štyrský allibera l'ull de les connexions amb el cos, de tot lligam. A *Ull omnipresent* Štyrský no sols està interessat en el significat, sinó també en l'experimentació formal i plàstica. Són unes obres en què els ulls, escampats com si no tinguessin cap mena de relació entre ells, apareixen com a símbols de l'inconscient psicològic, com una via per a la meditació interior. Els ulls animals i humans que en elles hi veiem, afloren de la profunditat a través de diferents murs i fons velats.

L'ull fou un motiu tractat per diferents artistes txecs, i en general fou un element que fascinà tots els artistes surrealistes. L'ull, tal com observem en diferents articles de *Documents*, era vist com l'òrgan central de la seducció, una seducció extrema que es trobava en el límit de l'horror¹⁴⁵. Alhora, pels surrealistes, l'ull era vist com l'òrgan per excel·lència, una finestra cap a l'ànima, el més noble de tots els òrgans de coneixement. Així doncs, no és estrany que els ulls, no sols apareguin en les obres de Štyrský. Aquests, per exemple, també són presents en el treball d'altres artistes txecs com Vítězslav Nezval o Josef Šíma. Així ho veiem, entre altres, a la portada de la traducció txeca de *Nadja* dissenyada el 1935 per Šíma, on veiem quatre ulls en un prisma els quals conformen una espècie de trèvol de quatre fulles.

144 ŠTYRSKÝ, Jindřich: “Básník” (1928). *Každý z nás stopuje...* p.25. Extret de: BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.377.

145 “Chronique” (1939). A: *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.II. Núm.4, 1929. Op.cit. p.216.



Fig.101. Jindřich Štyrský: *Ulls*, 1930.

Fig.102. Jindřich Štyrský: *Ull omnipresent*, 1936.

Tot i que l'ull és el motiu més recurrent en l'obra de Štyrský, la mà també apareix com un element que fa present el cos humà. Aquesta, que com ja vèiem protagonitzava algunes de les fotografies de l'artista¹⁴⁶, també és un motiu recurrent en les seves pintures i il·lustracions, imatges en què se'ns presenta una mà autònoma que tot i haver estat arrencada sembla tenir vida. La presència de la mà en l'obra de Štyrský s'ha d'entendre en relació amb un dels seus somnis, "Somni sobre una petita mà d'alabastre" (1928), al qual Štyrský, entorn 1940, li dedicà diferents dibuixos. La mà, però, ja era un motiu present en algunes obres dels anys vint, tal com veiem a la portada *A Game of dice* (Hra s kostkami, 1928) de Nezval o en alguna coberta de *Fantômas* (1929). La seva presència no ens sorprèn. I és que la mà, tal com l'ull, fascinà artistes com Man Ray, Max Ernst, Hannah Höch o, com hem vist, a Claude Cahun. Una presència que ens recorda l'episodi narrat per André Berton a *Nadja* (1928), en què es mostra fascinat per un inquietant guant de bronze¹⁴⁷.

Les mans, els ulls i els diferents fragments del cos humà que apareixen en l'obra de Jindřich Štyrský, també poden veure's com a elements carregats de connotacions sexuals. Ho veiem sobretot en la presència de boques, elements habituals a partir dels anys trenta. Aquestes, amb els llavis entreoberts,

146 Vegeu p.435-436. Fig.87-96.

147 Vegeu p.229.

poden entendre's com una representació de l'òrgan sexual femení. La boca, alhora, és un motiu que hem de relacionar amb Bataille i artistes com Jacques-André Boiffard i les seves fotografies reproduïes a *Documents*, revista on són freqüents aquests motius¹⁴⁸.



Fig.103. Jindřich Štyrský: *Mà d'alabastre*, 1940.

Fig.104. Jindřich Štyrský: *Mà*, 1940.

Fig.105. Jindřich Štyrský: *Registre d'un somni (Mà d'alabastre)*, 1940.

Fig.106. Jindřich Štyrský: *Gaudint d'un àpat*, 1940.

Junt amb la boca un altre element que es pot entendre a partir de connotacions sexuals és l'orella, la qual apareix en una obra que té doble significat: al mateix temps que és un llibre cremat, pot veure's com una cara. La font d'inspiració per aquesta obra fou un regal que Toyen va fer a Štyrský durant una de les seves estades a París. L'objecte en qüestió fou el llibre *Dream about books* (1937), lectura que despertà la seva imaginació fent que comencés a veure un llibre amb una orella. L'experiència,

148 Vegeu p.292. Fig.1.

narrada per Štyrský, ens recorda el somni en què Breton veié un llibre que com a l'home tenia un gnom, a partir del qual volgué començar a difondre aquest tipus d'objectes¹⁴⁹.



Fig.107. Jindřich Štyrský:
Portable Cabinet (Stěhovací kabinet), 1934.

Fig.108. Jindřich Štyrský: *Regal*, 1937.

D'aquesta manera, la fragmentació dels cossos que observem a l'obra de Jindřich Štyrský s'ha d'entendre en relació amb la psicoanàlisi. Així, a partir d'autors com Sigmund Freud¹⁵⁰ o Carl Gustav Jung, Štyrský, tal com vèiem en Bellmer, manipula la figura humana donant forma a les seves pulsions més íntimes. Tal com li passa a Emily, la protagonista del somni *Emily Comes to Me in a Dream* (1933), a l'obra de Štyrský les figures es converteixen en fetitxes, objectes eròtics manipulables al gust del seu creador. Així ho veiem, per exemple, en una il·lustració en què Štyrský reemplaça dos pits per dues pinyes, substitució d'una part del cos per un altre element que podem entendre en relació amb el complex de castració freudià. En aquest sentit, tal com vèiem en Hans Bellmer, incorporant diferents elements i substituint membres del cos, l'organisme és presentat com una amalgama d'allò orgànic i inorgànic. Intercanviant zones erògenes, aquest esdevé quelcom fantàstic¹⁵¹.

També és en relació amb el complex de castració que hem d'entendre l'obra *Èdip* (1940) on, en relació amb allò que es narra en el mite, apareix un rostre amb els ulls ensangonats. Un arrencament dels ulls que, al seu temps, ens porta a parlar de les tràgiques conseqüències que té buscar la veritat

149 Vegeu p.220-221.

150 Sobretot fou a partir dels anys trenta, quan es publicaren les traduccions txeques de l'obra de Freud, que aquest passà a ser un autor important per l'art d'avantguarda txec. Štyrský estava fascinat per la seva obra i considerava que no hi havia cap autor que el pogués igualar. Així, tot i que Carl Gustav Jung també l'influencià, l'empremta de Sigmund Freud a la seva obra és clarament visible.

151 Vegeu p.281-282.

darrera d'una falsa aparença. Tal com deia Štyrský, sols aquells que no es queden en les aparences i se submergeixen en les profunditats, troben la veritat. Potser és en aquest sentit, que també podem comprendre la figura humana fragmentada, solució que més enllà d'una falsa unitat, ens mostra un nou tipus de subjecte i la seva complexitat.



Fig.109. Jindřich Štyrský:

Èdip, 1940.

Fig.110. Jindřich Štyrský: “Nina

de café I” *Portable Cabinet*

(*Stěhovací kabinet*), 1934.

CONCLUSIONS

Després d'aquest recorregut, en relació amb el que en un primer moment es plantejava, hem observat com el maniquí surrealista no nasqué fruit d'un simple interès estètic, sinó que, anant més enllà, el podem entendre en relació amb una complexa crisi. Aquesta premissa s'observa en llegir els vuit episodis en què es divideix el treball. Així, tan importants són els capítols introductoris, que a nivell teòric ubiquen la present investigació, com els dos blocs que conformen el nucli central, dedicats a la figura del maniquí surrealista i al tractament que té aquesta en l'obra de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský.

És en aquest trajecte doncs, en el qual hem vist transitar des dels autòmats d'E.T.A. Hoffmann o d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, al Golem de Meyrink o els robots de R.U.R., que a mesura que hem anat avançant han anat apareixent diferents aspectes que ens porten a considerar el maniquí surrealista com a símptoma de la crisi de la subjectivitat clàssica. En aquest sentit els autòmats romàntics, unes figures banyades de l'*unheimlich* i de tot el que comporta el *doppelgänger* freudià, mostren certes concomitàncies amb les *puppen* bellmerianes, amb els ninots realitzats per Claude Cahun, amb els autoretrats de la mateixa artista presentada com un ens inanimat o amb aquells maniquins sinistres d'aparadors immortalitzats per la càmera fotogràfica de Jindřich Štyrský.

Tanmateix, tot i que en els diferents casos són figures que podem relacionar amb la caiguda d'un subjecte logocèntric¹, en el Romanticisme, malgrat les escissions i les ambivalències, s'evidencia un afany de totalitat i sovint un cert essencialisme que no trobem al segle XX. Advertim així allò que observa Josep Casals a les seves obres quan, per exemple, parla de la diferència entre Kleist i Lou Andreas-Salomé, d'una banda, i Nietzsche i Rilke de l'altra. D'aquesta manera, mentre que Kleist encara contempla un tancament del cercle, un lligam entre el més alt i el més baix, tant en Nietzsche com en Rilke la contradicció es presenta com a veritat de l'ésser, el qual es veu abocat a allò canviant i precari. En aquest sentit, tal com observa Josep Casals a *Constelación de pasaje*, de la mateixa manera que Musil afirma que "*la pura unidad no existe*", segons Rilke "*en parte alguna se cierra el círculo (...) los dos lados no se completan sino que se enfrentan solicitándose y lanzándose a niveles más altos, cayendo y alternándose en un proceso sin fin*"². Aquest, de fet, és un aspecte que els allunya de Lou Andreas-Salomé, qui encara cerca una reconciliació entre les oposicions i les polaritats. Una

1 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.866.

2 Ibidem. p.950.

temptativa de tancar el cercle, de trobar una unió entre el principi i el fi, que no trobem en Nietzsche, en el qual el subjecte se'ns presenta com a ruptura i contradicció.

De fet, aquests punts d'encontre, malgrat les certes divergències, són els que s'han observat al llarg de la recerca, en la qual s'ha partit de Michael Löwy, és a dir, s'ha entès el surrealisme com una expressió del Romanticisme al segle XX. En aquest sentit, de la mateixa manera que s'ha evidenciat com la crisi del subjecte té continuïtat al llarg del segle XX, també s'han observat certs paral·lelismes amb aquells éssers obscurs, sinistres i inquietants que conformaven el món fantàstic del Romanticisme. Uns autòmats que, abandonant l'univers tècnic i endinsant-se en el món del somni, es poden entendre com una imatge-síntoma dels monstres i dels fantasmes de tot un període.

Així s'ha vist, per exemple, en alguns dels ingredients que trobem en els maniquins de Claude Cahun i en els de Jindřich Štyrský, els quals s'anticipen en obres com *L'home de sorra* (1816) o *Els autòmats* (1814) d'E.T.A. Hoffmann, relats en què el món oníric, els deliris, la bogeria o el *doppelgänger*, tenen un paper fonamental. Uns temes, també presents en les fotografies de Cahun i Štyrský, que ubiquen l'espectador en l'abisme de l'irracional, en un indret on emergeixen aquelles zones inexplorades de la ment que tant fascinaren els surrealistes.

D'aquesta manera, el món capturat en les fotografies de Štyrský on apareixen inquietants maniquins d'aparador, ens pot recordar als relats d'E.T.A. Hoffmann, on també tenen lloc encontres fortuïts inexplicables, i en els quals es materialitza el meravellós i l'inquietant sorgit de la mateixa quotidianitat. De fet, un dels aspectes principals de les fotografies de Štyrský és que, tot i ser instantànies de la realitat, ens ubiquen en un indret on les fronteres entre el real i l'imaginari han desaparegut i a on la idea de mort és omnipresent. Els maniquins de Štyrský es poden comprendre així com un *colossos*, un punt d'encontre entre la vida i la mort que també vèiem en Hadaly, Olímpia o la Venus de l'Ille, figures inquietants en les quals sempre trobem un tràgic final.

La mort, de fet, és un motiu recurrent en el conjunt de l'obra de Štyrský. Així s'ha vist en aquelles fotografies en què els maniquins d'aparadors se'ns presentaven com l'empremta d'un cos humà inexistent. Imatges en què, tot i estar plenes d'al·lusions al cos i a la carnalitat, l'ésser humà ha desaparegut. D'aquesta manera els maniquins de Jindřich Štyrský, així com les pròtesis o els diferents objectes vinculats al cos humà, fan present un home absent, esdevenen subtils petjades que testimonien una absència omnipresent. S'han d'entendre, doncs, com a figures transfrontereres que ens ubiquen entre la vida i la mort, les quals res tenen a envejar a les sinistres figures literàries que, tal com en un

conte de Hoffmann, deambulaven per la misteriosa ciutat de Praga. Una mort que en Štyrský no sols apareix a partir dels seus maniquins, sinó també en aquelles imatges de cementiris, esquelets, objectes funeraris o ruïnes, elements que evidencien un artista que vivia en un morir constant.

En aquest sentit els maniquins de Štyrský manifesten una de les característiques més sinistres que es troba implícita en aquestes figures. Els éssers artificials capturats en els aparadors o aquells que apareixen en racons oblidats de les ciutats, gaudeixen d'una inquietant aparença de vida. Un aspecte pertorbador que ja trobàvem en tots els seus precedents romàntics, el qual, com hem vist, no deixà indiferent a autors com Picasso, Rilke, Freud o Aragon, que reflexionaren sobre el caràcter inquietant dels autòmats i maniquins.

D'aquesta manera, al llarg de la recerca hem observat com la figura del maniquí surrealista es pot comprendre en relació amb aquella crisi que, tal com s'ha definit en el primer capítol, ja començaren a advertir autors com Heinrich von Kleist, el qual observà un sentit tràgic en relació amb el subjecte, que se li presentava com un ésser escindit i marcat per les forces ocultes de l'inconscient. Així ho veiem a *Sobre el teatre de marionetes* (1810), una obra que com hem vist té una clara influència en la presència que té la figura del maniquí en l'obra de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský. És en relació amb Kleist, doncs, que hem d'entendre les fotografies en què Cahun se'ns presenta com un autòmat, les quals s'han de comprendre al seu temps en relació amb la seva participació en el fet teatral i en concret en la companyia Le Plateau de Pierre Albert-Birot, en la qual en obres com *Barbe bleue* (1929) o *Le Mystère d'Adam* (1929) actuà d'acord amb les exigències coreogràfiques del teatre de marionetes. Aquestes són unes imatges en què, com s'ha observat, Cahun, mitjançant un important ús del maquillatge i la màscara, intercanviant el seu rostre per una altra pell i substituint el real per l'imaginari, crea la seva identitat com un actor no humà. Una obra marcada per la performativitat de la identitat a través de la mascarada, nucli central de l'estètica de Claude Cahun, que mostra l'influx dels postulats de Kleist.

Una influència que també s'ha advertit en l'obra de Jindřich Štyrský, concretament en aquells treballs escenogràfics dissenyats per l'artista [com són *Fear* (1934) i *The Delphic Oracle* (Věštírna delfská, 1935) de Vítězslav Nezval, *Le Trésor des Jésuites* (1935) d'André Breton i de Louis Aragon o *Someone Else's Child* (1935) de Vasily Vasilievich Shkvarin], en els quals l'actor real és substituït pel seu homòleg artificial. La influència de Kleist, de fet, impregnà tot el teatre d'avantguarda, tal com veiem en la idea d'"actor de cartó" de Pierre Albert-Birot o d'Alfred Jarry, és a dir, aquell que té

la capacitat d'actuar com una marioneta en lloc d'encarnar un personatge. Una concepció de l'actor que s'ha d'entendre en relació amb la voluntat d'assolir una autonomia teatral i poètica que havia de posar fi a la idea del teatre com un mirall de la vida quotidiana.

D'aquesta manera, Kleist esdevé un exemple de com la crisi que ja trobem en els autors romàntics, i que té continuïtat al llarg del segle XX, és present en l'obra de diferents artistes surrealistes. De fet, així s'adverteix també en la importància que te la corporeïtat, el rebuig al cos o l'escepticisme davant la possibilitat de construir la figura humana, aspectes que de nou hem de vincular amb la mateixa crisi epocal. En aquest sentit, la importància que pren el cos en l'obra de Claude Cahun i en la de Jindřich Štyrský, la podem relacionar amb autors com Nietzsche, Rimbaud o Mallarmé, en els quals aquesta fisicitat també és present. Mallarmé, per exemple "insta a pensar amb tot el cos"³.

De fet, és aquest pensar amb el cos el que apareix en l'obra de Claude Cahun. Ho veiem, per exemple, en aquelles fotografies en què l'artista se'ns presenta com un ésser inanimat en les quals, tal com la resta d'autoretrats, el cos no sols apareix com un objecte de crítica, sinó com un mitjà per a desenvolupar-la. El cos esdevé així un lloc privilegiat en el procés de construcció de la identitat i de la subjectivitat, un passatge obligat per accedir a un mateix.

Tanmateix, com s'ha observat en parlar de la dualitat cos-ànima present en Claude Cahun, la seva actitud respecte al cos és ambivalent. D'aquesta manera, mentre que en algunes ocasions és valorat, en altres és clarament rebutjat, una segona visió que és la que predomina. De fet, els nous processos de subjectivació que es desprenen de les fotografies de Claude Cahun ens mostren un trencament amb la idea d'unitat orgànica del cos, i fan que aquest sigui presentat com una presó. Una concepció que també hem observat en Štyrský, el qual parlava del cos com a sepulcre, com un element que simbolitzava la seva pròpia mort. Així es desprèn, per exemple, d'aquelles il·lustracions pròximes als *Déshabillages* de Hans Bellmer, en què l'artista ens mostra com els subjectes es desprenen d'un cos presentat com una simple carcassa. Una realitat compartida per Cahun i Štyrský que tanmateix, com s'ha vist, no s'ha d'entendre com un neoplatonisme, sinó en relació amb una nova temporalitat múltiple i dispersa, que evidencia la contradictorietat que suposa limitar quelcom tan complex com és l'individu en la fixesa d'un cos.

3 CASALS, Josep: *Constelación de pasaje*. Op.cit. p.160.

A la seva obra es fa present així un rebuig al cos que al seu temps ens pot fer pensar en autors com Antonin Artaud o Deleuze. En aquest sentit a l'obra de Cahun i Štyrský trobem la idea del cos sense òrgans, sempre vinculada a una existència tràgica marcada per la penombra de la malaltia. En el cas de Cahun aquesta idea l'hem d'entendre en relació amb l'anorèxia que patí d'adolescent o l'operació d'histerectomia a la qual fou sotmesa. Pel que fa a Jindřich Štyrský, aquesta es troba vinculada a la malaltia congènita que l'acompanyà al llarg de la seva vida. És per aquest motiu que Cahun s'autoanomenava un cos sense òrgans i Štyrský parlava del seu cor fossilitzat.

També és en relació amb aquest rebuig al cos que Cahun cercava un cos entès com a fenomen contingent, ubicat en l'esdevenir, el qual fos fruit de la interacció de diferents tensions. El rebuig al cos l'hem vist així en aquelles imatges en què se'ns presenta una creació fictícia del cos, mitjançant la qual qüestiona els límits de la realitat. Al mateix temps també és present en els diferents canvis físics que s'infligia, els quals s'han d'entendre en relació amb la voluntat de fugir de tot allò fixat.

Alhora, aquesta idea també s'ha evidenciat en la importància que té la fragmentació del cos en Cahun i en Štyrský. Aquesta no sols la veiem a partir de l'ésser artificial, com passa en aquelles imatges en què Claude Cahun retrata diferents mans de maniquins, sinó també mitjançant el mateix cos humà, tal com es desprèn de la presència d'ulls, mans o caps a les obres d'ambdós artistes. Fragmentacions, multiplicacions i diferents metamorfosis que al mateix temps, en tant que trenquen amb les lleis racionals del món, ens porten a parlar del maniquí com una figura monstruosa, aspecte que ens recorda aquells cossos marcats per la histèria i la follia, una bogeria que com hem vist fascinà els surrealistes. De fet, no queda tan lluny la nina de Hans Bellmer del ninot construït per Katharina Detzel.

Tanmateix, tot i que la fragmentació de la figura humana és present tant en Cahun com en Štyrský o Bellmer, és important destacar que la fragmentació que trobem en la figura del maniquí a l'obra de Claude Cahun, en cap cas s'ha d'entendre com la materialització de les pulsions del creador, com passava en la *poupée* bellmeriana o fins i tot en Štyrský, sinó com l'expressió d'una crisi que va més enllà de les diferenciacions de gènere. En tots tres, però, no deixa de ser l'expressió d'un subjecte que ha entrat en crisi.

La idea de l'individu presentat com a fragment d'home, mostra d'un subjecte desintegrat i aïllat en la seva pròpia soledat, s'evidencia en aquelles imatges d'aparadors protagonitzades per maniquins en les quals Štyrský, emprant la seva càmera com si fos un bisturí, dissecciona la realitat i allibera els objectes de la seva funció utilitària. Alhora, també apareix en aquells cicles pictòrics com *Portable*

Cabinet (1936) o en obres com *El trauma del naixement* (1936), en què els fragments esdevenen entitats autònomes, reminiscències de l'esdevenir humà. A l'obra de Jindřich Štyrský, sembla materialitzar-se així allò que expressa Nietzsche a *Així parlà Zaratustra* on confessa caminar entre homes, entre fragments i membres d'homes.

L'escepticisme davant la possibilitat de construir la figura humana, la qual se'ns presenta en un procés de descomposició, es converteix així en un element recurrent en les pintures de Štyrský. Això s'evidencia en aquelles imatges en què el subjecte, no sols es presenta fragmentat, sinó també mitjançant una anatomia vista com una massa no identificable. Procés de descomposició de la forma que, a diferència del que trobem en l'obra de Claude Cahun, ens mostra una interpretació del cos humà pròxima a l'informe de Bataille. Un criticisme respecte a la forma que hem de relacionar amb la seva fascinació per la transformació dels diferents estats de la matèria, cosa que no deixa de mostrar el sentit tràgic de l'existència humana.

Aquest tipus de representacions, alhora, ens porten a parlar d'un subjecte entès com un esdevenir, ubicat en un món en el qual, tal com observava Nietzsche, tot són metàfores. De fet, tant en Cahun com en Štyrský, se'ns presenta el subjecte com una cosa que ha de ser superada, un aspecte que de nou hem d'entendre en relació amb una crisi de valors que es troba representada, entre altres, en idees com és la mort de Déu. Aquesta, com s'ha vist, era una idea compartida per bona part dels artistes surrealistes, un atemptat contra la figura de la divinitat que s'evidencia en l'obra de Claude Cahun, tal com hem observat en parlar d'*Aveux non avenues*, escrit en què manifesta com la idea de Déu, així com la de totes les veritats absolutes, ha mort. Una defunció que, tal com passava en Nietzsche, és inseparable de la mort de l'home segons el concepte de l'humanisme clàssic.

Alhora, en relació amb aquesta idea, en l'obra de Cahun també s'evidencia la impossibilitat de trobar el seu jo. Així ho hem vist en els seus autoretrats, com són aquelles imatges en què se'ns presenta com un ésser artificial; i també en les seves autobiografies, en les quals Cahun pren consciència de la dificultat que suposa conèixer el seu jo, ja que sols troba màscares que oculten la identitat. Tal com afirma en un fragment d'*Aveux non avenues* “*sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages*”.

En aquest sentit hem pogut observar com Cahun, amb una actitud molt nietzscheana, pren consciència del fet que la singularitat de cadascú recau en l'acumulació de diferents gestos, mots, màscares o maquillatges. Adverteix com darrere una màscara, hi ha sempre una altra màscara, i el jo és tan

sols una il·lusió social. Segurament és en aquest sentit que considera que l'home modern es troba ubicat en un gran carnaval i declara "*le Carnaval perpétuel*". Una idea de disfressa que és present en el conjunt de les seves obres, en les quals se'ns presenta a partir de diferents màscares. No sols la màscara entesa com a objecte d'ocultació, sinó també a partir de màscares literàries, tals com Medusa o Narcís. Solució que no deixa de ser una mostra d'un subjecte presentat al món a partir de rostres o jo que conformen una identitat fragmentària i canviant.

Cahun a les seves obres reflexiona així sobre la polimorfologia del jo. Tal com hem vist en les imatges en què se'ns presenta com un ésser inanimat, observa un jo inestable que no es fixa mai, un subjecte multidimensional que és fruit de l'acumulació de diferents jo. Aquesta idea també és present en els seus fotomuntatges, en els quals l'individu, tal com una nina russa, és vist com un cúmul d'aparences i d'espectres disposat en capes superposades que mostren un subjecte com si fos observat mitjançant un calidoscopi. Una multiplicitat del jo que també hem observat en els diferents pseudònims que prengué al llarg de la seva vida.

De fet, tal com s'ha evidenciat al llarg de l'estudi, en el subjecte ja no hi ha síntesi. Tal com observa Josep Casals en parlar del retrat modern aquest, "*ya no es sino memoria de esa precariedad*", "*el espejo se ha roto, la casa está en ruinas*"⁴. D'aquesta manera l'art, ja no és un mirall del món, sinó que esdevé la mostra d'una síntesi impossible. Un subjecte entès com a procés dinàmic, on la possibilitat de trobar un punt d'unió és inexistent, que és el que trobem en estudiar l'obra de Claude Cahun i la de Jindřich Štyrský.

Alhora, per extensió, aquest és el subjecte que observen els diferents artistes surrealistes, els quals veuen el jo com un procés de configuració constant en què l'alteritat juga un paper fonamental. Ens trobem així amb un jo que deixa de ser un santuari per presentar-se com el resultat d'un conjunt de factors interns i externs. Una importància de l'alteritat, tal com veiem en l'atenció a l'inconscient, que ens mostra un subjecte que es configura en gran part fora de si mateix.

És aquest subjecte dinàmic, que mai arriba a assolir una unitat delimitada, el qual és fruit dels diferents processos anímics i de diferents pulsions que constitueixen la persona, que ens porta a Sigmund Freud, un dels referents teòrics principals dels surrealistes sense el qual no es pot entendre la concepció del jo que trobem en Cahun, en Štyrský i en el conjunt de surrealistes. Un vincle que no sols s'evidencia

4 CASALS, Josep: *Afinidades vienasas*. Op.cit. p.528.

en la idea d'un jo que ja no és amo de si mateix, sinó també en la importància que té la psicoanàlisi, tal com veiem, entre altres, en la presència i el tractament que tenen els ulls en Cahun i Štyrský, els quals són vistos com una esclatxa o una via d'introspecció en un mateix.

La idea d'un jo conformat per un joc de relacions, ubicat en una realitat canviant i en perpètua metamorfosi, alhora, ha fet que vinculéssim l'obra de Cahun i la de Jindřich Štyrský a Walter Benjamin. De fet, tal com observava Benjamin, aquest és un subjecte que s'ha d'entendre en relació amb un empobriment de l'experiència, amb la buidor que observa en tota figura humana. Benjamin presentava així la figura de l'autòmat com una imatge simbòlica de la cosificació del subjecte, aspecte que trobem en la figura del maniquí surrealista. En aquest sentit els maniquins d'aparadors retratats per Štyrský o les imatges en què Cahun se'ns presenta com un ésser inanimat, ens fan reflexionar sobre aquesta idea. Ens remeten a aquells fragments de *Das Passagen-Werk*, en què les persones es presentaven com a autòmats i els maniquins com a éssers vius i inquietants.

És en aquest sentit que els maniquins surrealistes també es poden comprendre en relació amb aquell subjecte alienat que, tal com observaven autors com Marx o Lukács, es trobava incorporat a una societat en què les persones eren regides pel simple interès, pel diner o per la utilitat. Un subjecte entès com a producte d'un aïllament social, ubicat en un procés de cosificació i uniformització, que també era observat per Adorno. De fet, en autors com Benjamin i Adorno també es posa de manifest la crisi de l'humanisme auràtic i retòric, una crisi de l'aparença que és observada per Adorno a *Teoría estética*. En aquest Adorno, observant la rebel·lió d'alguns corrents d'avantguarda contra l'aparença, a més d'advertir com aquesta rebel·lió acaba recaient en la cosificació de l'obra, fa palès com en desaparèixer el nexa autònom d'aquestes obres, l'aura queda com el reflex d'allò humà que s'objectiva en elles. En aquest sentit Adorno considera que l'"*alergia al aura*" i una actitud contra "*el arte afectado*" està lligada a "*la irrupción de la inhumanidad*"⁵ la qual, sens dubte, podríem relacionar amb el maniquí surrealista, en la línia en què ho anticipava la marioneta de Kleist però amb menys sublimació.

5 Així ho llegim a *Teoría estética* (1970) d'Adorno, en un fragment del qual llegim: "*Al desaparecer este hecho en el nexa autónomo de esas obras, quedó el aura como el reflejo de lo humano que se objetiva en ellas. La alergia al aura, a lo que hoy no se puede sustraer de ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esa cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa fantasmagórica están entrelazadas de manera inextricable. En cuanto la obra de arte siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser arte (...) se convierte en su propia enemiga, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental*". ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*. Traducció de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2014. p.142.

En aquest sentit, és en relació amb la crisi de l'humanisme auràtic que podem comprendre la figura del maniquí surrealista. Així ho hem vist, per exemple, en la inhumanitat i la cosificació que trobem en alguns dels personatges dels relats de Xavier Abril i de Bruno Schulz, els quals, en diferents episodis, es converteixen en éssers mancats de vida. Una cosificació que ens recorda aquella que també veiem en l'obra de Claude Cahun, com són aquelles fotografies en què apareixia objectualitzada en un vidre o simplement en els seus autoretrats, els quals no deixen de ser una imatge petrificada del seu rostre. Una fotografia que, tal com passa en mirar el rostre de Gorgona a la cara, es converteix en la imatge d'allò mortífer.

La cosificació del subjecte, alhora, també és present en l'obra de Jindřich Štyrský. Així ho veiem no sols en les imatges dels seus maniquins, sinó també en aquells cicles pictòrics en què la figura humana apareix metamorfitzada en una roca o convertida en objecte. D'aquesta manera, tant en Cahun com en Štyrský, observem una cosificació del cos humà. Un individu que ha esdevingut cosa que pot entendre's com un motiu representatiu d'un subjecte deshumanitzat.

Tal com s'ha vist en alguns fragments, Cahun era conscient de la deshumanització i del procés de degradació experimentat pel subjecte, la màxima representació del qual fou la barbàrie comesa en els camps de concentració nazi. En aquest sentit, la figura del maniquí surrealista també es pot comprendre com una crítica a una societat que no els agradava. De fet, tal com s'ha vist en parlar de Xavier Abril o de Bruno Schulz, aquests són uns relats crítics amb el sistema capitalista que, tot i salvant les distàncies, presenten concomitàncies amb *L'home màquina i les seves característiques* de Jean Paul, amb el cèlebre *Frankenstein* de Mary Shelley, amb *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam o amb *R.U.R.* de Karel Čapek. Novel·les en què a partir de l'autòmat, o d'éssers humans presentats com a tals, es fa una crítica a la societat, a la mecanització dels Estats o a la cosificació de l'ésser humà.

La visió del maniquí surrealista com una imatge de la cosificació, alhora, s'ha d'entendre en relació amb el posicionament polític del surrealisme i amb la visió que tenien del capitalisme, influenciada per autors com Lukács. Els surrealistes, doncs, creien en la deshumanització de l'individu i pensaven que la humanitat havia perdut la seva singularitat. Tal com s'ha comentat en un dels capítols introductoris dedicat a parlar dels seus fonaments i principis teòrics, els surrealistes tenien la sensació de viure en una realitat burgesa que sols produïa autòmats, indrets on les màquines estaven terriblement vives i els éssers humans horrorosament morts. Continuant amb el camí iniciat pels seus antecedents romàntics, advertien un empobriment de l'experiència i la deshumanització de l'individu.

Aquestes idees, tal com s'ha vist a l'apartat *El surrealisme i la política*, s'han d'entendre en tant que ens trobem davant d'un moviment que sempre cercà polítiques culturals subversives, les quals tenien com a objectiu trencar amb allò establert socialment, moralment i políticament. Un moviment que sempre fou políticament actiu i que estigué vinculat a tendències comunistes, trotskistes i anarquistes. Així s'ha vist principalment en el cas de Claude Cahun, la qual estigué vinculada a moviments polítics, com veiem en la seva participació a l'*Association des écrivains et artistes révolutionnaires* (A.E.A.R.), a *Contre-attaque* o a la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant* (F.I.A.R.I.). Alhora, també s'ha evidenciat en la seva lluita clandestina que realitzà junt amb Suzanne Malherbre a l'Illa de Jersey, o en la seva concepció de la poesia revolucionària, la qual ens ajuda a entendre el tractament que pren el maniquí en el conjunt de la seva producció.

D'aquesta manera, tal com queda exemplificat en els ninots fets amb paper de diari que realitzà per la sèrie *Poupée*, els maniquins de Claude Cahun participen d'una poesia revolucionària, i s'han d'entendre com un acte poètic revelador de nous nivells de significat que vol comportar una presa de consciència en el subjecte. La idea d'una poesia revolucionària és la que s'explica detalladament a l'obra *Les Paris sont ouverts* (1934). En aquesta Cahun, anticipant allò que trobem en el manifest *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) d'André Breton, Diego Rivera i Lev Trotski, defensa un art vinculat a la causa proletària, però que s'expressi de manera poètica. Es tracta d'una acció indirecta, d'un acte creatiu basat en un joc lliure d'associacions i de contradiccions. Una poesia lliure de missatges preconcebuts, que tot i el seu caràcter revolucionari no parla directament de la revolució.

Una llibertat de l'artista que com hem vist també reclamava Štyrský, el qual volia un art que no fos una plataforma de difusió de cap ideologia. No obstant això, tot i que Štyrský coincideix amb Cahun en el fet de reclamar una expressió artística lliure, no manifesta explícitament la voluntat que aquesta tingui un missatge revolucionari. És més, Štyrský vol que l'art no expressi cap ideologia política i que l'orientació de l'artista no condicioni el seu treball. Tanmateix, tot i que en aquest punt Štyrský no és tan clar com Cahun, el que és evident és que ambdós apel·len a una experiència artística lliure, manifesten la voluntat que l'art reveli la seva pròpia màgia. Tant Štyrský com Cahun, doncs, consideren que el valor subversiu de l'acte poètic neix de la llibertat interior del poeta. No volen un art com a mitjà d'expressió, sinó com a activitat de l'esperit. Així, com hem vist, Štyrský veia la necessitat de la poesia d'expandir els seus límits, trencar les seves barreres i tal com Cahun, volia que la poesia es fusionés amb la vida moderna. Les paraules, tant per Štyrský com per Cahun, no havien de ser simples portadores de significats, sinó realitats autònomes generadores d'emocions per si mateixes.

Tanmateix, com s'ha vist al llarg de la recerca, el maniquí surrealista no només s'ha d'entendre com un objecte de crítica o de reflexió sobre una determinada situació social, sinó també com una manera de fer front a aquesta realitat. D'aquesta manera, en relació amb allò que observa Walter Benjamin, i tal com hem vist en les fotografies de Štyrský o d'Atget, els maniquins també esdevenen elements de *féerie*. Se'ns presenten com a passatges que ajuden a retrobar la meravella perduda i a superar l'*ennui*. Imatges de la *poesia moderna* que, tal com observa Nezval a *Rue Gît-le-Coeur*, fan reaparèixer el meravellós en la quotidianitat.

Així s'ha vist, per exemple, en els fragments d'éssers artificials ubicats en aparadors capturats per la càmera fotogràfica de Štyrský, fragments d'una figura humana artificial que, despallats de la seva funció real, exciten la nostra imaginació. Aquests, al mateix temps que esdevenen fetitxes personals, són catalitzadors que serveixen per donar forma a un univers mental. Objectes a partir dels quals, ubicats en noves situacions, emergeixen metàfores poètiques sorprenents i correspondències inesperades que captiven i criden la part més profunda de l'espectador. Els maniquins, doncs, ens mostren aspectes desconeguts, ens sostenen dels temps i ens ubiquen en una nova temporalitat. És en aquest indret, marcat per la llibertat i mancat de límits, que l'individu pot accedir a la vida immediata, a la totalitat perduda i esdevenir-se així un reencantament del món. Aquesta, de fet, és la idea del maniquí com a passatge a la qual s'ha dedicat un dels apartats.

Alhora, en Claude Cahun, el maniquí també se'ns presenta com un motiu discursiu a partir del qual reflexiona sobre el jo. Així ho hem vist, per exemple, en aquelles imatges en què l'artista es presenta com un autòmat, en les quals, més que parlar del subjecte o de *a priori* constitutius, hem de parlar de posicions del subjecte. D'un subjecte contingent en el qual s'ubiquen diferents tensions, i on s'esdevenen diferents lluites entre equivalències i diferències. En elles, doncs, es liquida el principi d'identitat, el qual és presentat com un simulacre o un efecte òptic.

La idea del maniquí surrealista com un motiu discursiu, alhora, també s'ha observat en aquelles imatges en què l'autoretrat de l'artista entra en diàleg amb la figura del maniquí. En aquest sentit, d'acord amb algunes de les idees exposades en el capítol dedicat a la crisi de la subjectivitat clàssica, observem com davant una identitat fallida, un subjecte que no és, l'autodeterminació sols s'efectua a partir de processos d'identificació com són l'alteritat o el mateix llenguatge. De fet, en aquestes imatges, el maniquí es pot entendre com un desdoblament de la mateixa artista. Una imatge de l'alteritat que s'entén en relació amb allò que observava Cahun, és a dir, la idea que l'alteritat

vertiginosa constitueix la millor definició del seu jo. Ser altre, com diu l'artista, és el seu rol preferit. Així es desprèn d'aquella afirmació d'influència rimbaudiana en què afirma "*Je suis autre, un multiple toujours*". Un aspecte, doncs, que no només es desprèn d'algunes de les seves fotografies, sinó que també apareix en els seus escrits.

D'aquesta manera, per la importància que té l'altre i l'alteritat a la seva obra, s'ha plantejat la possibilitat d'entendre la presència del maniquí com a altre, com una imatge desdoblada de la seva efigie. En aquest sentit s'ha fet una lectura dels maniquins de Claude Cahun com una representació del subjecte com a *tout autre*, del jo com a màscara. Desdoblament que, tal com s'ha observat, també és present en alguns autoretrats de l'artista o en aquelles fotografies en què apareix l'ombra.

Alhora, la importància de l'alteritat per la construcció de la identitat ens ha portat a relacionar l'obra de Cahun amb autors com Jacques Lacan, que advertí la necessitat de l'alteritat per a la construcció de la identitat. Una relació amb Lacan que no sols l'hem vist en els autoretrats en què el maniquí es converteix en un motiu discursiu, sinó també en aquells on observem una recerca del jo a través del mirall, els quals ens remetent a l'estadi del mirall de Lacan. De fet, els mateixos autoretrats de Claude Cahun els podem entendre a partir d'una doble reflexivitat. En aquest sentit, aquests, tal com el rol que juga el mirall a la teoria de l'estadi del mirall de Lacan, participen en la construcció del subjecte. Identitat que, tal com advertia Lacan, neix en veure's com a altre, quan el subjecte s'identifica amb la imatge reflectida en el mirall percebent-se per primera vegada com una entitat autònoma. Un instant en què tanmateix el subjecte, en veure's desdoblant en la imatge del mirall, experimenta una certa desposseïció.

Aquests nous processos de subjectivació, però, no sols els observem en les seves fotografies, sinó que són ben presents en els seus escrits. Així ho veiem, per exemple a *Aveux non avenues* (1930), una "antibiografia" en què mitjançant la mateixa estructura del relat se'ns presenta com un jo fragmentat i polimorf. En obres com aquestes trobem quelcom similar a l'aniquilació del jo que segons Blanchot s'esdevenia en l'acte d'escriure, un instant que era vist com un moment en què l'autor, separat de si mateix, experimentava la seva pròpia alienació. L'escriptura, en Claude Cahun, se'ns presenta així com una mena d'experiència metafísica en què el llenguatge i l'individu es realitzen desapareixent.

D'aquesta manera, en el moment de realitzar les conclusions finals, no sols observem la possibilitat de fer una nova lectura sobre la figura del maniquí surrealista, sinó també com l'obra de Claude Cahun i

la de Jindřich Štyrský, tot i les seves particularitats, evidencien importants punts d'encontre. Així, tot i que en Cahun el maniquí apareix principalment com a concepte i en canvi en Štyrský aquest apareix com a objecte, el tractament d'aquesta figura manifesta importants similituds que van més enllà de les divergències observades en un primer moment.

Aquestes similituds, tal com s'ha vist a l'apartat *Claude Cahun i Jindřich Štyrský. La proximitat de dues obres geogràficament allunyades*, es podrien explicar més enllà de la cronologia establerta per François Leperlier el qual, tot i advertir punts d'encontre entre ambdós, considera que Cahun no pogué conèixer el treball de Štyrský fins a l'estada de Breton i Éluard a Praga el 1935. Moment en què, com hem vist, Breton envià una carta a Cahun explicant-li la bona rebuda que havien tingut i destacant, entre altres, la figura de Jindřich Štyrský.

Així, tal com s'ha observat estudiant la biografia de Cahun i la de Štyrský, segurament pogueren haver-se produït encontres anteriors a aquesta cronologia. En aquest sentit del 1925 al 1928, moment en què els dos artistes residien a París, és molt probable que Cahun tingués coneixement o pogués haver vist alguna de les exposicions que Štyrský i Marie Čermínová realitzaren a la ciutat. Unes mostres que, com s'ha comentat, no passaren desapercibudes.

Alhora, seria molt estrany que el 1932, moment en què Cahun ja estava vinculada al grup surrealista francès, no tingués coneixença de l'exposició *Poesie 1932*, mostra que tingué lloc a Praga en la qual exposaren diferents artistes surrealistes parisencs. Al mateix temps, l'any següent, ambdós signaren el manifest *Protestez!* (1933) fet que potser no implicaria una coneixença directa, però si un cert coneixement mutu.

Sigui com sigui, les similituds entre ambdós artistes no deixen de ser una mostra més dels vincles París-Praga que, com hem vist a la introducció, existien des de feia temps. Unes similituds que, alhora, es poden equiparar a les que s'han observat entre el surrealisme txec i el surrealisme francès, dos grups interconnectats que no obstant això sovint es distingeixen per les seves particularitats. Així tot i ser conscients de la singularitat del surrealisme txec⁶, observem interessants vincles amb el seu homòleg francès. D'aquesta manera, els surrealistes d'ambdós països no sols comparteixen el fet de sentir-se atrets per la figura del maniquí o participar activament en moviments polítics, sinó també

6 Com veiem, per exemple, en la importància que hi té la raó i l'experiència viscuda, punt de partida de les seves recerques; en el fet que, tot i el seu interès pels somnis, és un surrealisme diürn en què aquest no es confon amb la utopia; en la importància de l'humor negre, sempre vinculat amb la seva concepció de la poesia o bé pel fet de comprendre l'expressió artística com una prolongació de l'existència.

el seu gust pels encontres fortuïts, afecció que els empenyé a interrogar la realitat a la recerca del meravellós i de sensacions oblidades. De fet, francesos i txecs evidencien un clar romanticisme, un aspecte que trenca amb el caràcter antiromàntic que sovint s'ha atribuït als surrealistes txecs. Així ho veiem en estudiar l'obra de Jindřich Štyrský, on s'observa el seu gust per les ruïnes, pel meravellós o pel món de la infància.

D'altra banda, també és estudiant la biografia d'ambdós artistes, que evidenciem com casualment trobem episodis que manifesten certs paral·lelismes. Entre aquests destaca el fet que comparteixen una infància difícil o una vida marcada per la mort i la malaltia, aspectes que potser explicarien el sentit tràgic de l'existència que traspua d'unes obres que se'ns presenten com a testimonis vitals. Alhora, observant aquests paral·lelismes entre ambdós artistes, és curiós el fet que en ambdós casos experimentaren un encontre clau durant la seva joventut, que els acompanyà al llarg de la seva vida. En aquest sentit, com hem comentat, l'obra de Claude Cahun no es pot comprendre sense el seu *autre moi*, és a dir, sense Suzanne Malherbe; mentre que sempre que parlem de Štyrský hem de tenir present Toyen, companya vital i artística amb qui convisqué fins a la seva mort.

Toyen, de fet, ha estat un gran descobriment sorgit a partir de la recerca que ha evidenciat interessants punts de confluència amb Claude Cahun. Així ho veiem, per exemple, en l'elecció d'un pseudònim per defugir de tota mena de classificacions, o en la seva participació activa en la política. Toyen, tal com Cahun, era una jove llibertària que rebutjava la societat en què vivia, i que durant la seva joventut participà activament en el moviment anarcocomunista de Praga. Manka, tal com s'anomenava en aquest període, també sabé fer-se un lloc particular en el si de l'avantguarda txeca. Així, tal com Cahun en el surrealisme francès, Toyen aconseguí diferenciar-se de les poques dones que hi havia a Devětsil, a les quals sovint se'ls atribuïa el rol de musa.

Ens trobem, per tant, amb dues artistes que comparteixen la determinació de no voler ser catalogades. Les seves activitats, en aquest sentit, s'han d'entendre a partir de la voluntat de trencar amb qualsevol rol establert socialment. D'aquesta manera Toyen no volia que la definissin ni com a dona ni com a pintora, ja que, com deia, allò que feia era simplement poesia. Potser fou aquesta singularitat la que fascinà Breton, el qual estigué vinculat a elles fins als últims dies de la seva vida.

Així i tot, les concomitàncies entre Claude Cahun i Toyen són sols una mostra de les diferents vies d'estudi que s'obren a partir del present treball. En aquest sentit, tot i acomplir els objectius plantejats en un primer moment, a causa de la complexitat de la investigació, de la limitació temporal així

com de la llunyania geogràfica, apareixen diferents temes que es podrien tractar de cara a una futura investigació. Per exemple, seria interessant aprofundir en altres aspectes de l'obra de Claude Cahun, com podria ser la influència que com hem vist tingué Nietzsche en el conjunt de la seva obra. Alhora, anant més enllà de la figura de Jindřich Štyrský i de la cronologia plantejada en el present treball, també seria oportú un aprofundiment en l'avantguarda artística txeca i concretament en el surrealisme txec. En aquest sentit, no sols seria molt interessant estudiar la figura de Toyen en relació amb Claude Cahun, sinó també, per exemple, el camí que seguí el surrealisme txec en relació amb el francès després de la Segona Guerra Mundial, un període en què els vincles no es trencaren.

Inevitablement, es deixen així vies obertes. De fet, en realitzar una investigació d'aquestes característiques, ens topem amb la complexitat d'una època, amb una constel·lació d'artistes que ens plantegen nous reptes, punts d'encontre i interaccions. La present investigació s'ha d'entendre, doncs, com una primera aproximació a un univers que ha plantejat nous indrets per explorar. En aquest sentit, malgrat la seva complexitat i la forta dedicació esmerçada, es preveu una possible continuïtat en un futur proper, a fi d'aprofundir i ampliar diferents aspectes de la recerca.

ÍNDIX D'IMATGES

Portada

Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]

Introducció

Fig.1. Fotografia dels membres del grup surrealista txec i francès feta durant el seu viatge a Mariánské Lázně, el 31 de març 1935. D'esquerra a dreta: Toyen, Bohuslav Brouk, Jacqueline Breton, André Breton, Vítězslav Nezval, Vincenc Makovský, Paul Éluard, Karel Teige i Jindřich Štyrský (assegut). [BYDZOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.525]

Fig.2. Jindřich Štyrský: *Arrels*, 1934. Col·lecció privada (Houston). [Ibídem. p.254]

Fig.3. Jindřich Štyrský: *Sodoma i Gomorra*, 1934. Col·lecció privada. [Ibídem. p.256]

Fig.4. Jindřich Štyrský: *Home alimentat amb gel*, 1934. Col·lecció privada (Brussel·les). [Ibídem. p.267]

Capítol 3

Fig.1. Fotomuntatge sobre Germaine Berton. *La Révolution surréaliste*, Núm.1, 1924. [*La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.1, 1924. Op.cit. p.17]

Capítol 4

Fig.1. Robert Doisneau: Pierre Imans treballant al seu taller, 1945. Agence Rapho (París). [PARROT, Nicole. Op.cit. p.23]

Fig.2. *Gliederpuppe*, s.XVIII. Col·lecció particular. [MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina. Op.cit. p.44]

Fig.3. Taller de pintura i maquillatge Pierre Imans, 1920. Bibliothèque Forney (París). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.191]

Fig.4. Maniquí francès, c.1750-1762. Museum of London (Londres). [Ibídem. p.48]

- Fig.5.** Nina de moda anglesa, c.1755-1760. Victoria & Albert Museum (Londres). [Ibídem. p.38]
- Fig.6.** Paul Huot: Maniquí femení (c.1816). Museumslandschaft Hessen Kassel (Kassel). [Ibídem. p.49]
- Fig.7.** Maniquí italià neoclàssic, s.XIX. Accademia Carrara (Bergamo). [Ibídem. p.46]
- Fig.8.** Denise Bellon: Maniquins de Robert Couturier amb vestits de Lanvin en el Pavelló de la Moda de l'Exposició Internacional de les Arts i les Tècniques aplicades a la Vida Moderna, 1937. [MAHON, Alyce. Op.cit. p.33]
- Fig.9.** Eugène Atget: *Salón de la métempsycose*, Festa dels Invàlids, 1898. Musée Carnavalet (París). [GAUTRAND, Jean-Claude: *Eugène Atget. Paris*. Colònia: Taschen, 2016. p.365]
- Fig.10.** Eugène Atget: Rue du Maure. Entrada del Passage de la Réunion, 1909. Musée Carnavalet (París). [Ibídem. p.116]
- Fig.11.** Eugène Atget: Entrada del Passage de Singes, nº6 rue des Guillemites, 1911. Musée Carnavalet (París). [Ibídem. p.163]
- Fig.12.** Eugène Atget: Passage, número 38 rue des Francs-Bourgeois. Musée Carnavalet (París). [Ibídem. p.104]
- Fig.13.** Eugène Atget: Passage de la Sorbonne, nº15 rue Champollion, 1909. Roger Viollet (París). [Ibídem. p.231]
- Fig.14.** Eugène Atget: Passage de Choiseul, 1907. Musée Carnavalet (París). [Ibídem. p.86]
- Fig.15.** Aparador "L'infermeria" de Pierre Imans, 1922. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (París). [PARROT, Nicole. Op.cit. p.77]
- Fig.16.** Una multitud admirant els aparadors de Pierre Imans, 1927. Bibliothèque Forney (París). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.187]
- Fig.17.** Eugène Atget: *Coiffeur*, Palais-Royal, 1926-1927. Victoria & Albert Museum (Londres). [Ibídem. p.174]
- Fig.18.** Eugène Atget: Comerç d'articles masculins, nº16 rue Dupetit-Thouars, 1910. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (París). [GAUTRAND, Jean-Claude. Op.cit. p.103]
- Fig.19.** Eugène Atget: Cotilles, boulevard de Strasbourg, 1921. International Museum of Photography and Film at George Eastman House (Nova York). [Ibídem. p.412]
- Fig.20.** Eugène Atget: Comerç, boulevard de Strasbourg, 1921. International Museum of Photography and Film at George Eastman House (Nova York). [Ibídem. p.413]
- Fig.21.** Eugène Atget: Botiga de roba infantil, avinguda Goebelins, 1925. International Museum of Photography and Film at George Eastman House (Nova York). [Ibídem. p.472]
- Fig.22.** Eugène Atget: Botiga de roba masculina, avinguda Goebelins, 1926 International Museum of Photography and Film at George Eastman House (Nova York). [Ibídem. p.473]

- Fig.23.** Eugène Atget: Perruqueria, avinguda de l'Observatoire, 1926. [Ibidem. p.515]
- Fig.24.** Eugène Atget: *Avant l'éclipse, place de la Bastille*, 1912. *La Révolution surréaliste*, Núm.7, 1926. [*La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.1, 1924. Op.cit. (Portada)]
- Fig.25.** Brassai: "La tourterelle et la poupée" publicat en el vuitè número de *Labyrinthe*, 1945. [*Brassai: del surrealismo al informalismo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1993. p.149-150]
- Fig.26.** Eugène Atget: Cabaret de L'Enfer, nº53 boulevard de Clichy, 1911. Bibliothèque historique de la Ville de Paris (París). [GAUTRAND, Jean-Claude. Op.cit. p.401]
- Fig.27.** Eugène Atget: "Au bébé Bon Marché", botiga de joguines, nº63 rue de Sèvres, 1911. Musée Carnavalet (París). [Ibidem. p.53]
- Fig.28.** Eugène Atget: Botiga d'articles de segona mà, rue de la Reynie. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, c.1910 (París). [Ibidem. p.345]
- Fig.29.** Sonia Delaunay: Maniquí cubista, c.1920. René Herbst archives (París). [PARROT, Nicole. Op.cit. p.98]
- Fig.30.** Maniquí "Art Deco" fet amb paper maixé, d'una sola peça i lacat, c.1925 (Fotografia: Christian Bouvier). [Ibidem. p.88]
- Fig.31.** Maniquins "Art Deco". Pavelló de l'Elegància, 1925. Siégel & Stockman archives (Saint-Ouen). [Ibidem. p.95]
- Fig.32.** Herbert List: *Elektra*, 1944-1946. Münchner Stadtmuseum (Munic). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.201]
- Fig.33.** Herbert List: *En el taller de De Chirico*, 1951. Münchner Stadtmuseum (Munic). [Ibidem. p.200]
- Fig.34.** Herbert List: *Sklavin I* [Noia esclava 1], 1936. Münchner Stadtmuseum (Munic). [Ibidem. p.200]
- Fig.35.** Umbo: *Nens*, 1928-1929. Courtesy Galerie Rudolf Kicken (Colònia). [MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina. Op.cit. p.402]
- Fig.36.** Oskar Schlemmer: *Das Triadische Ballet*, 1922. [<https://dansmagazine.nl/reportage/het-poppenballet-van-oscar-schlemmer>] [Consulta: juliol 2018]
- Fig.37.** Oskar Schlemmer: *Das Figurale Kabinett*, 1922-1923. [*Oskar Schlemmer*. Op.cit. p.19]
- Fig.38.** John Heartfield: *Arcàngel prussià (Preußischer Erzengel)* (1920). [https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:First_International_Dada_Fair.jpg] [Consulta: agost 2018]
- Fig.39.** Raoul Hausmann: *Mechanischer Kopf. Der Geist Unserer Zeit*, 1919. [*Raoul Hausmann*. IVAM Centre Julio González. p.57]

- Fig.40.** George Grosz i John Heartfield: *Der wildgewordene Spießler Heartfield*. Elektro-mecanische Tatlin-Plastik, 1920. [<https://www.pinterest.es/pin/630715122786832211/>] [Consulta: agost 2018]
- Fig.41.** Emile Jumeau: Nina Jumeau, c.1880. Musée de la Mode de la Ville de Paris (París). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.175]
- Fig.42.** Thomas A. Edison: Nina fonògrafa, c.1890-1900. Col·lecció particular. [Ibidem p.175]
- Fig.43.** Émile Zola: Denise amb una nina, 1900-1902. Musée d'Orsay (París). [Ibidem. p.174]
- Fig.44.** Hermine Moos i la nina d'Oskar Kokoschka, 1919. Centre Oskar Kokoschka (Viena) p.207.
- Fig.45.** Paul Klee: *Titelles*, 1916-1925. [*Hand puppets / Paul Klee*. Bern: Hatje Cantz Verlag. Zentrum Paul Klee, 2006]
- Fig.46.** Sophie Taeuber-Arp: Marionetes per l'obra *Il re cervo* de Carlo Gozzi, 1918. Museum Bellerive (Zuric). [MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina. Op.cit. p.357]
- Fig.47.** Marie Vassilieff: *Nina-autoretrat*, c.1920. Collection Claude Bernes (París). [Ibidem. p.37]

Capítol 5

- Fig.1.** André Breton darrere la vitrina realitzada per *Arcane 17* per Marcel Duchamp a la llibreria Gotham de Nova York, c.1944. [*La Révolution surréaliste*. Paris: Georges Pompidou, 2002. p.95]
- Fig.2.** Denise Bellon: Salvador Dalí a l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. [MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina. Op.cit. p.436]
- Fig.3.** Sabine Weiss: André Breton al seu estudi, c.1960. Col·lecció particular (París) [*El Objeto surrealista*. Op.cit. p.8]
- Fig.4.** Article "Objets mobiles et muets" d'Alberto Giacometti. *La surréalisme au service de la révolution*, Núm.3, 1931. [*Le surréalisme au service de la révolution (1930-1933)*. Núm.3, 1931. Op.cit. p.18-19]
- Fig.5.** Fotografia del *Saló Dada* a la Galerie Montaigne de París, 1921. [*El Objeto surrealista*. Op.cit. p.15]
- Fig.6.** Man Ray: *Exposition surréaliste. Peintures, dessins, sculptures, objets, collages* a la Galerie Pierre Colle, 1933. Sammlung Lucien Treillard (París). [GÖRGEN, Annabelle: *Exposition Internationale du Surréalisme. Paris 1938*. München: Verlag Silke Schreiber, 2008. p.26]
- Fig.7.** Anunci de la *Exposition surréaliste d'objets* publicat a *Cahiers d'Art* n°5-6, 1936. [*El Objeto surrealista*. Op.cit. p.120]
- Fig.8.** Man Ray: *Exposition surréaliste d'objets* a la Galerie Charles Ratton Paris, 1936. Ronny Van de Velde (Anvers). [Ibidem. p.123]

- Fig.9.** Man Ray: *Exposition surréaliste d'objets* a la Galerie Charles Ratton de París, 1936. Ronny Van de Velde (Anvers). [Ibidem. p.123]
- Fig.10.** Roland Penrose: *The dew Machine*, 1937. [Ibidem. p.159]
- Fig.11.** Man Ray: Grup surrealista a l'interior del *Bureau Central de Recherches Surréalistes* de París, 1924. Fondation Beyeler (Suïssa). [Fotografia: <https://www.fondationbeyeler.ch/suchergebnisse/>] [Consulta: gener 2018]
- Fig.12.** *Imatge de maniquins publicada en el cinquè número de la revista*, 1929. [Documents: *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.I. Núm.5, 1929. p.279]
- Fig.13.** Portada de *La Révolution surréaliste*, Núm.4, 1925. [*La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.4, 1925. (Portada)]
- Fig.14.** Fotografia de Man Ray a l'article "L'enclume des forces" d'Antonin Artaud. *La Révolution surréaliste*, Núm.7, 1926. [*La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.7, 1926. p.1-2]
- Fig.15.** "Au Paradis des Fantômes" de Benjamin Péret. *Minotaure*, Núm.3, 1933. [*Minotaure* (1933-1939). Vol.I. Núm.3, 1934. Op.cit. p.33 i p.35]
- Fig.16.** Imatge de l'article de René Crevel "Le grande mannequin cherche et trouve sa peau". *Minotaure*, Núm.5, 1934. [*Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.5, 1934. p.18]
- Fig.17.** Fotografia de Bill Brandt de l'article "Au cimetière des anciennes galères". *Minotaure*, Núm.6, 1934. [*Minotaure* (1933-1939). Vol.II. Núm.6, 1934. Op.cit. p.4]
- Fig.18.** "Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée". *Minotaure*, Núm.6, 1934. [Ibidem. p.30-31]
- Fig.19.** Salvador Dalí: *Narcís*, Aparador Bonwit & Teller, 1936.[<http://www.drivingfordeco.com/staging/3617/stewart-and-company/salvador-dali-window-bonwit-teller-m2y11731/>] [Consulta: agost 2018]
- Fig.20.** Salvador Dalí treballant en el projecte el pavelló Somni de Venus, Fira Mundial de Nova York, 1939. [<http://dreams.qwriting.qc.cuny.edu/2010/04/19/salvador-dalis-dream-of-venus/>] [Consulta: abril 2018]
- Fig.21.** Tweedy: Farley Farm: antiga cuina (no datada). [PENROSE, Roland: *Quatre-vingts ans de surréalisme: 1900-1981*. Paris: Cercle d'Art, 1983. p.199]
- Fig.22.** Lee Miller: James i Kit Richards a la Farley Farm, c.1965. [Ibidem. p.193]
- Fig.23.** Man Ray: Portada *Résurrections des mannequins*, 1966. The J. Paul Getty Museum (Califòrnia).[<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: agost 2015]
- Fig. 24.** Plànol de la ciutat surrealista reproduït en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938. [GÖRGEN, Annabelle. Op.cit. p.35]

- Fig.25.** Mapa del conjunt de l'espai expositiu de l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. [*Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard. Centre Georges Pompidou, 2013. p.82]
- Fig.26.** Invitació a l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. [MAHON, Alyce. Op.cit. p.37]
- Fig.27.** Denise Bellon: *Taxi plujós* de Salvador Dalí a l'*Exposition Internationale du surréalisme*, 1938. Les films de l'équinoxe – Fonds photographique Denise Bellon; Fundació Gala Salvador Dalí. [Ibidem. p.36]
- Fig.28.** Josef Breitenbach: Imatge de la *Rue surréaliste*. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. Josef Breitenbach Archive (Arizona) [Ibidem .p. 50]
- Fig.29.** Denise Bellon: Maniquí de Jean Arp. *Rue surréaliste*, 1938. Les films de l'équinoxe - Fonds photographique Denise Bellon. [GÖRGEN, Annabelle. Op.cit. p.42]
- Fig.30.** Denise Bellon: Maniquí d'Yves Tanguy. *Rue surréaliste*, 1938. Les films de l'équinoxe – Fonds photographique Denise Bellon. [Ibidem. p.42]
- Fig.31.** Raoul Ubac : Maniquí de Sonia Mossé. *Rue surréaliste*, 1938. Musée d'Art Moderne (París). [*Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Op.cit. p.90]
- Fig.32.** Man Ray: Maniquí de Sonia Mossé. *Rue surréaliste*, 1938. Man Ray Trust ARS-ADAGP. [Fotografia:<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.33.** Man Ray: Maniquí de Marcel Duchamp, *Rue surréaliste*, 1938. Man Ray Trust ARS-ADAGP. [Fotografia:<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.34.** Raoul Ubac: Maniquí de Marcel Duchamp, *Rue surréaliste*, 1938. Successió Marcel Duchamp/ADAGP (París) i DACS (Londres). [MAHON, Alyce. Op.cit. p.48]
- Fig.35.** Raoul Ubac: Maniquí d'André Masson. *Rue surréaliste*, 1938. Musée d'Art Moderne (París). [*Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Op.cit. p.91]
- Fig.36.** Man Ray: Maniquí d'André Masson. *Rue surréaliste*, 1938. Man Ray Trust ARS-ADAGP. [Fotografia:<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.37.** Man Ray: Maniquí de Kurt Seligmann. *Rue surréaliste*, 1938. [Ibidem.]
- Fig.38.** Raoul Ubac: Maniquí de Max Ernst. *Rue surréaliste*, 1938. Successió Marcel Duchamp/ADAGP (París) i DACS (Londres). [MAHON, Alyce. Op.cit. p.45]
- Fig.39.** Man Ray: Maniquí de Joan Miró. *Rue surréaliste*, 1938. Man Ray Trust ARS-ADAGP. [Fotografia:<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.40.** Man Ray: Maniquí d'Agustín Espinosa. *Rue surréaliste*, 1938. [Ibidem.]

- Fig.41.** Man Ray: Maniquí de Wolfgang Paalen, 1938.
[<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=34045>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.42.** Man Ray: Maniquí de Salvador Dalí. *Rue surréaliste*, 1938. The J. Paul Getty Museum (Califòrnia). [<http://www.getty.edu/art/collection/objects/201302/man-ray-salvador-dali's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/>] [Consulta: agost 2018]
- Fig.43.** Man Ray: Maniquí de Maurice Henry. *Rue surréaliste*, 1938. The J. Paul Getty Museum (Califòrnia). [<http://www.getty.edu/art/collection/objects/201305/man-ray-maurice-henry's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/>] [consulta: agost 2018]
- Fig.44.** Man Ray: Maniquí de Man Ray. *Rue surréaliste*, 1938. [Fotografia:<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.45.** Raoul Ubac: Maniquí d'Óscar Domínguez. *Rue surréaliste*, 1938. ADAGP (París) i DACS (Londres). [MAHON, Alyce. Op.cit. p.52]
- Fig.46.** Man Ray: Maniquí de Léo Malet. *Rue surréaliste*, 1938. The J. Paul Getty Museum (Califòrnia). [<http://www.getty.edu/art/collection/objects/201298/man-ray-leo-malet's-mannequin-american-negative-1938-print-1966/>][consulta:agost 2018]
- Fig.47.** Man Ray: Maniquí de Marcel Jean. *Rue surréaliste*, 1938. The J. Paul Getty Museum (Califòrnia). [Fotografia:<http://www.getty.edu/art/collection/objects/33171/man-ray-resurrection-des-mannequins-american-1966/>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.48.** Josef Breitenbach: Sala Central. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. Josef Breitenbach Archive (Arizona). [MAHON, Alyce. Op.cit. p.55]
- Fig.49.** Roger Schall: Sala central. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. Collection Schall (Nova York). [*Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Op.cit. p.95]
- Fig.50.** Denise Bellon: *Jamais* d'Óscar Domínguez, 1938. Les films de l'équinoxe - Fonds photographique Denise Bellon. [MAHON, Alyce. Op.cit. p.38]
- Fig.51.** Hélène Vanel interpretant *Acte Manqué*. *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938. Keystone. [Ibidem. p.55]
- Fig.52.** Issaiev: «Au Salon des Surréalistes». Caricatura de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de París, 1938, publicada a *Le Rire* (4-02-1938). [GÖRGEN, Annabelle. Op.cit. p.251]
- Fig.53.** Emiel van Moerkerken: Vista general de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* a la Galerij Robert de Amsterdam, 1938. Col·lecció Bruno van Moerkerken (Amsterdam). [*El Objeto surrealista*. Op.cit. p.192]
- Fig.54.** Emiel van Moerkerken: *Le pianiste manqué*, 1936. Col·lecció Bruno van Moerkerken (Amsterdam). [Ibidem. p.194]

- Fig.55.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1934. Ubu Gallery (Nova York). [TAYLOR, Sue. Op.cit. p.72]
- Fig.56.** Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934. The Art Institute of Chicago (Chicago). [Ibidem. p.23]
- Fig.57.** Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934. The Art Institute of Chicago (Chicago). [Ibidem. p.24]
- Fig.58.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1934. Col·lecció privada. [Ibidem. p.25]
- Fig.59.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1934. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [*Hans Bellmer-Louise Bourgeois: double sexus*. Op.cit. p.42]
- Fig.60.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1935. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [TAYLOR, Sue. Op.cit. p.78]
- Fig.61.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1934. Staatliche Museen (Berlín). [*Hans Bellmer*. Paris: Filipacchi, 1971. Op.cit. p.65]
- Fig.62.** Hans Bellmer, *Poupée*, 1935. Staatliche Museen (Berlín). [Ibidem. p.5]
- Fig.63-66.** Hans Bellmer: Segona versió de la *Poupée*, 1936. Staatliche Museen (Berlín). [Ibidem. p.61-64]
- Fig.67.** Hans Bellmer: *Mitrailleuse en état de grâce*, 1937/1962. Museum of Modern Art (MoMA) (Nova York). [*Hans Bellmer-Louise Bourgeois: double sexus*. Op.cit. p.48]
- Fig.68.** Hans Bellmer: *Œillades ciselées en branche*, 1939. [*Revue Obliques. Numéro spécial Hans Bellmer*. Op.cit. p.191]
- Fig.69.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1935. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [TAYLOR, Sue. Op.cit. p.45]
- Fig.70.** Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934. The Art Institute of Chicago (Chicago). [Ibidem. p.59]
- Fig.71.** Hans Bellmer: *La toupie*, 1965-1968. Virginia and Herbert Lust collection (Nova York). [*Hans Bellmer-Louise Bourgeois: double sexus*. Op.cit. p.91]
- Fig.72.** Hans Bellmer: *Jointure à boule, La Poupée*, 1935-1936. Virginia and Herbert Lust collection (Nova York). [*Hans Bellmer, anatomie du désir*. Op.cit. p.111]
- Fig.73.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1934. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [TAYLOR, Sue. Op.cit. p.73]
- Fig.74.** Hans Bellmer: *Tenir au frais*. Maqueta per la coberta de *Le Surréalisme*, Núm.4, 1958. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [*Hans Bellmer, anatomie du désir*. Op.cit. p.196]
- Fig.75.** Hans Bellmer: *Poupée*, 1935. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [*Hans Bellmer-Louise Bourgeois: double sexus*. Op.cit. p.60]
- Fig.76.** Hans Bellmer: *Petit Traité de morale*, 1966-1968. Col·lecció particular. [*Hans Bellmer*. Op.cit. p.57]
- Fig.77.** Hans Bellmer: *Sense títol*, 1934. The Art Institute of Chicago (Chicago) [TAYLOR, Sue. Op.cit. p.26]

Fig.78. Hans Bellmer: *Rose ou verte la nuit*, 1941. Col·lecció particular [*Hans Bellmer, anatomie du désir*. Op.cit. p.14]

Fig.79. Hans Bellmer : *Tête de mort et jeune fille*, 1963. Col·lecció particular. [*Hans Bellmer*. Op.cit. p.25]

Capítol 6

Fig.1. André Boiffard: *Le Gros Orteil. Sujet Masculin, Documents*, Núm.6, 1929. [*Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* (1929-1934). Vol.I. Núm.8, 1929. p.298]

Fig.2. Fotografia d'Augustine. Letargia. Hiperexcitabilitat muscular. Làmina XIV de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880. [DIDI-HUBERMAN, Georges: *La invención de la histeria*. Op.cit. p.259]

Fig.3. Fotografia d'Augustine. Tetanisme. Làmina XVI de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880. [Ibídem. p.165]

Fig.4. Blefaroespasme histèric. Làmina XVII de l'obra *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1889. [Ibídem p.174]

Fig.5. Fotografia d'Augustine. Inici de l'atac. Làmina XV de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880. [Ibídem p.152]

Fig.6. Estat catalèptic. Làmina XI de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880. [Ibídem p.271]

Fig.7. Fotografia d'Augustine. Catalèpsia. Làmina XV de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880. [Ibídem p.260]

Fig.8 i 9. Catalèpsia provocada per una llum intensa i letargia produïda per l'exposició brusca a la llum. Imatges de l'obra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878-1880. [Ibídem p.276]

Fig.10. Katharina Detzel amb el seu ninot, c.1914. The Prinzhorn Collection (Heidelberg). [PRINZHORN, Hans. Op.cit. p.24]

Fig.11. "Le Cinquantenaire de l'hystérie" d'André Breton i de Louis Aragon. *La Révolution surréaliste*, Núm.11, 1928. [*La Révolution surréaliste* (1924-1929). Núm.11, 1928. Op.cit. p.20-22]

Fig.12. Denise Bellon: Maniquí d'André Masson. *Rue surréaliste*, 1938. [<http://www.artnet.com/>] [Consulta: maig 2018]

Fig.13. Man Ray: *Retour a la raison*, 1923. Publicada a *La Révolution surréaliste*, Núm.1, 1924. [KRAUSS, Rosalind E.; LIVINGSTON, Jane. Op.cit. p.75]

Fig.14. Dora Maar: *Les années vous guettent (Nush Eluard)*, 1932. [<http://www.artnet.com/>] [Consulta: maig 2018]

- Fig.15.** Chauvaud de Rochefort: Fotograma amb un maniquí (no datada). [PARROT, Nicole. Op.cit. p.30]
- Fig.16 i 17.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1938. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: juny 2018]
- Fig.18.** Man Ray: *Explosante-fixe*, 1934. Centre George Pompidou (París). [<https://www.centrepompidou.fr>] [Consulta: febrer 2018]
- Fig.19 i 20.** Personatge masculí i personatge femení del santuari “Matchatin”. Imatges extretes de l'article “Fragments sur le Dahomey”. *Minotaure*, Núm.2, 1933. [*Minotaure* (1933-1939). Vol.I. Núm.2, 1933. Op.cit. p.57]
- Fig.21.** Efigie funerària del rei Eduard III, 1377. Westminster Abbey Museum (Londres). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.33]
- Fig.22.** Efigie funerària d'Elisabeth de York, 1503. Westminster Abbey Museum (Londres). [Ibidem. p.33]

Capítol 7

- Fig.1.** André Breton, Roland Penrose, David Gascoyne, dona desconeguda, Claude Cahun i E.L.T. Mesens a Londres, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier) [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.182]
- Fig.2.** Claude Cahun: *Entre nous*, 1926. San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.3.** Claude Cahun: *Un air de famille*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.182]
- Fig.4.** Claude Cahun: *Portrait d'André Gidé d'après Benjamin Péret*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibidem. p.182]
- Fig.5.** Claude Cahun: *Qui ne craint pas le grand méchant loup remet la barque sur sa quille et vogue à la dérive*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibidem. p.182]
- Fig.6.** Claude Cahun: *Le père*, 1932. Musée d'Arts de Nantes (Nantes). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.7.** Claude Cahun: Autoretrat amb *Le père*, 1932. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<http://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.8.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.181]
- Fig.9.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1936. Jersey Heritage (Saint Hélier). [Ibidem p.181]

- Fig.10.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1939. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibídem p.181]
- Fig.11.** Claude Cahun: *Li Théâtre. Assemblages d'objets sur globe de verre*, 1936. Col·lecció particular. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.12.** Claude Cahun: *Li Théâtre. Assemblages d'objets sur globe de verre*, 1936. Col·lecció particular. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.13.** Claude Cahun: *Li Théâtre. Objets sur globe de verre*, 1936. Galerie de France (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.14.** Claude Cahun: *Li Théâtre. Objets sur globe de verre*, 1936. Musée National d'Art Moderne / Centre de création industrielle (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.15-19.** Man Ray: *Mr. and Mrs. Woodman*, 1927. Musée National d'Art Moderne (París) - Centre Georges Pompidou (París) [<https://www.centrepompidou.fr>] [Consulta: juny 2018]
- Fig.20.** Man Ray: *Les Grandes Vacances*, 1936-1947. The Mayor Gallery (Londres). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.209]
- Fig.21.** Man Ray: *Vierge non apprivoisée*, 1964. Man Ray Trust ARS-ADAGP. [<https://theartstack.com/artist/man-ray/vierge-non-apprivoisee>] [Consulta: juny 2018]
- Fig.22.** Claude Cahun: *Poupée I*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.23.** Claude Cahun: *Poupée II*, 1936. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.24.** Claude Cahun: *Poupée III*, 1936. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.25.** Claude Cahun: *Prends un petit bâton pointu*, 1936. Musée National d'Art Moderne / Centre de création industrielle (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.26.** John Heartfield: *Portada del sisè número de la revista AIZ*, 1930. [<https://bibliapobre.wordpress.com/author/elblopa/page/28/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.27.** Claude Cahun: *Le Cœur de Pic. Portada*, 1936. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.28.** Claude Cahun: *Le Cœur de Pic. Planxa III*, 1936. [LEPERLIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Op.cit. p.188]
- Fig.29.** Claude Cahun: *Le Cœur de Pic. Planxa XIX*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.188]
- Fig.30.** Claude Cahun: *Poupées sur une fleur*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]

- Fig.31.** Claude Cahun: *Ni le Hutin, mon souterrain, Ni d'Artagnan mon cheval blanc*, 1936. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.32.** Claude Cahun: *Poupée et végétation*, 1936. Col·lecció particular. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.33.** Hans Bellmer: *Composició*, 1934. Ubu Gallery (Nova York), Galerie Berinson (Berlín). [TAYLOR, Sue. Op.cit. p.41]
- Fig.34.** Claude Cahun: *Femme au balcon*, 1930. Col·lecció particular (París) [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.35.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1939. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.190]
- Fig.36.** Claude Cahun: Lucie amb un maniquí a St. Brelade, 1939. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.37.** Claude Cahun: *Sense títol*, c.1945. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.139]
- Fig. 38 i 39.** Claude Cahun: *Sense títol*, hivern 1939-1940. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [Ibidem. p.135]
- Fig.40.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París). [ALIAGA, Juan Vicente; LEPERLIER, François: *Claude Cahun*. Op.cit. p.45]
- Fig.41.** Claude Cahun: *Henri Michaux*, c.1925. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.42.** Claude Cahun: *Que me veux-tu?*, 1928. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.43 i 44.** Claude Cahun: *Sense títol*, c.1928. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.124]
- Fig.45.** Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1920. Jersey Heritage (Saint-Héliér). [Ibidem. p.101]
- Fig.46.** Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1929. *Collection Neufize Vie (París)*. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.47.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge III del capítol II d'*Aveux non avenues*, 1930. [CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.205]
- Fig.48.** Claude Cahun : *Autoretrat*, 1926. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.49.** Nathalie Kovanko a *La Dame Masquée* amb un vestit dissenyat per Claude Cahun, 1924. Collection Cinémathèque française. [<http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=51471>] [Consulta: agost 2018]

- Fig.50.** Claude Cahun: Pierre Albert-Birot i Vanna Vanni a *Matoum et Téviabar (Le Plateau)*, 1929. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.51.** Alfred Jarry: Marioneta per *Ubu Roi*, 1897. Collection Alain Weill (París). [MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina. Op.cit. p.44]
- Fig.52.** Claude Cahun: *Autoretrat (Elle)*, 1929. Picker Art Gallery (Hamilton). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.53.** Claude Cahun: *Autoretrat (Elle)*, 1929. Musée d'Arts de Nantes (Nantes). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.54.** Claude Cahun: Roger Roussot a *Barbe Bleue (Le Plateau)*, 1929. Institute Mémoires de l'édition contemporaine (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.55.** Claude Cahun i Roger Roussot a *Barbe bleue (Le Plateau)*, 1929. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.56.** Claude Cahun i Solange Roussot a *Barbe bleue (Le Plateau)*, 1929. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.57.** Claude Cahun: Roger Roussot a *Matoum et Téviabar (Le Plateau)*, 1929. Institute Mémoires de l'édition contemporaine (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.58.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Col·lecció particular. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.59.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Col·lecció particular (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.60.** Claude Cahun i Solange Roussot (*Le Mystère d'Adam*), 1929. Institute Mémoires de l'édition contemporaine (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.61.** Claude Cahun, Solange i Roger Roussot (*Le Mystère d'Adam*), 1929. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore.* Op.cit. p.161]
- Fig.62.** Claude Cahun i Hélène Duthé (*Banlieue*), 1929. Institute Mémoires de l'édition contemporaine (Saint-Germain-la-Blanche-Herbe). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.63.** Claude Cahun: Claude Cahun com a *Monsieur a Banlieue*, 1929. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore.* Op.cit. p.161]
- Fig.64.** Claude Cahun: *Autoretrat (I am training don't kiss me)*, 1927. Musée d'Arts de Nantes (Nantes). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]

- Fig.65.** Claude Cahun: *Autoretrat (I am training don't kiss me)*, 1927. Col·lecció particular (París). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.66.** Claude Cahun: *Autoretrat (I am training don't kiss me)*, 1927. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore.* Op.cit. p.161]
- Fig.67.** Claude Cahun: *Autoretrat (I am training don't kiss me)*, 1927. Col·lecció particular (París). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.68.** Adrien Tournachon: *Retrat de Charles Deburau*, 1855. The Metropolitan Museum of Art (Nova York). [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282190] [Consulta: juliol 2018]
- Fig.69.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Jersey Heritage (Saint-Hélier).[https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.70.** Claude Cahun: *Suzanne Malherbe*, 1928-1929. Neue Galerie Graz - Universalmuseum Joanneum (Graz) [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.71.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Musée d'Arts de Nantes (Nantes). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.72.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Galerie Zabriskie (París). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.73.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Col·lecció particular (París). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.74.** François Bruneri: *Maniquí de taller*, 1890-1910. Musée d'Orsay (París). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.145]
- Fig.75.** Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1947. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore.* Op.cit. p.141]
- Fig.76.** Claude Cahun: *Autoretrat*, c.1947. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibidem. p.141]
- Fig.77.** Claude Cahun : *Le chemin des chats*, 1948. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibidem. p.146]
- Fig.78.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge VI del capítol V d'*Aveux non avenues*, 1930. [CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits.* Op.cit. p.283]
- Fig.79.** Claude Cahun: *Estudi de dos caps Maori*, 1936. Bibliothèque municipale de Nantes (Nantes). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.80.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.81.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1929. Musée d'Arts de Nantes (Nantes). [https://www.navigart.fr/nantes-cahun/] [Consulta: maig 2018]
- Fig.82.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge II del capítol I d'*Aveux non avenues*, 1930. [CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits.* Op.cit. p.205]

- Fig.83.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge X del capítol IX d'*Aveux non avenues*, 1930. [Ibidem. p.405]
- Fig.84.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge IX del capítol VIII d'*Aveux non avenues*, 1930. [Ibidem. p.371]
- Fig.85.** Claude Cahun: André i Jacqueline Breton, 1935. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.86.** Claude Cahun: "Frontière humaine". *Bifur*, Núm.5, 1930. [EGGER, Anne. Op.cit. p.76]
- Fig.87.** Claude Cahun: Projecte inicial per la portada de *Le Cœur de Pic*, 1936. Musée National d'Art Moderne / Centre de création industrielle (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.88.** Claude Cahun: *Je donnerais ma vie. Le Cœur de Pic*. Variant planxa II, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.185]
- Fig.89.** Claude Cahun: *Mains, racines, fleurs et poupée*, 1936. San Francisco Museum of Modern Art. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.90.** Claude Cahun: *La main sèche*, 1939. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.192]
- Fig.91.** Claude Cahun: *La chevelure*, 1936. Musée d'Arts de Nantes (Nantes). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.92.** Claude Cahun: *M'a brûlé les mains en mourant*, 1936. Col·lecció particular. [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.93.** Claude Cahun: *Mains*, 1939. Musée National d'Art Moderne / Centre de création industrielle (París). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.94.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1939. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.192]
- Fig.95.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1939. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibidem. p.189]
- Fig.96.** Claude Cahun: *Sense títol*, 1939. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibidem. p.189]
- Fig.97.** Dora Maar: *Sense títol*, 1934. Centre George Pompidou (París). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.184]
- Fig.98.** *Els maniquins de cera de Pierre Imans*, 1924. Bibliothèque Forney (París). [Ibidem. p.184]
- Fig.99.** Claude Cahun: *La Marseillaise est un chant révolutionnaire*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.100.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge VIII del capítol VII d'*Aveux non avenues*, 1930. [CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.343]

- Fig.101 i 102.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1928. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [*Don't kiss me. The art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Op.cit. p.107 i p.108]
- Fig.103.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1916. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [Ibídem. p.102]
- Fig.104.** Claude Cahun: *Autoretrat*, c. 1921. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [ALIAGA, Juan Vicente; LEPELIER, François: *Claude Cahun*. Op.cit. p.6]
- Fig.105.** Claude Cahun: *Autoretrat*, 1914. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [Consulta: maig 2018]
- Fig.106.** Claude Cahun i Marcel Moore: Fotomuntatge I d'*Aveux non avenues*, 1930. [CAHUN, Claude: "Aveux non avenues" (1930). A: *Écrits*. Op.cit. p.181]

Capítol 8

- Fig.1.** Jindřich Štyrský: *Toyen*, 1934. *Claude Cahun: elle et Suzanne*. [Grenoble: Seven Doc, 2015]
- Fig.2.** Jindřich Štyrský: *Carnaval a Niça*, 1925. Col·lecció privada (París). [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.90]
- Fig.3.** Jindřich Štyrský: *Homenatge a Karl Marx*, 1937. Col·lecció privada (Praga). [Ibídem. p.407]
- Fig.4.** František Illek; Alexandr Paul: Fotografies de l'últim pis de Jindřich Štyrský al carrer Radlická de Praga després de la seva mort, 1942. [Ibídem. p.540]
- Fig.5-8.** František Illek; Alexandr Paul: Fotografies de l'últim pis de Jindřich Štyrský al carrer Radlická de Praga després de la seva mort, 1942. [Ibídem. p.545]
- Fig.9.** Jindřich Štyrský: *El titellaire*, 1921. Národní Galerie (Praga). [Galeria Nacional (Praga)] [Ibídem. p.32]
- Fig.10.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.73]
- Fig.11.** Vítězslav Nezval: *Sense títol*, 1934. Památník národního písemnictví (Praga). [Museu de la literatura txeca (Praga)] [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.331]
- Fig.12.** Antonín Pelc: *Jindřich Štyrský "La botiga d'objectes reals"*, 1937. Národní Galerie (Praga). [Galeria Nacional (Praga)] [Ibídem. p.373]
- Fig.13.** Jindřich Štyrský: *Lautréamont*, 1939. Col·lecció privada (París). [Ibídem. p.462]
- Fig.14.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [Ibídem. p.340]
- Fig.15.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibídem. p.339]

- Fig.16.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.40]
- Fig.17.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.39]
- Fig.18.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga) [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.335]
- Fig.19.** Vítězslav Nezval: *Sense títol*, c.1934. Památník národního písemnictví (Praga). [Museu de la literatura txeca (Praga)] [Ibidem. p.335]
- Fig.20.** Jindřich Štyrský: *Parisian afternoon* (Pařížské odpoledne), 1935. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.51]
- Fig.21.** Jindřich Štyrský: *Parisian afternoon* (Pařížské odpoledne), 1935. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.50]
- Fig.22.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.58]
- Fig.23.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.7]
- Fig.24.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.56]
- Fig.25.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.57]
- Fig.26.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.5]
- Fig.27.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.4]
- Fig.28.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, c.1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.6]
- Fig.29.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.60]
- Fig.30.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg p.9]
- Fig.31.** Jindřich Štyrský: *Frog man* (Žabí muž), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg p.8]

- Fig.32.** Fotografies de Jindřich Štyrský publicades a *Světazor*, Núm.29, 1936. [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.528]
- Fig.33.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers (Muž s klapkami na očích)*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.3]
- Fig.34.** Claude Cahun: *La vitrine de chaussures*, 1936. Jersey Heritage (Saint-Hélier). [<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/>] [consulta: maig 2018]
- Fig.35.** Dora Maar: *Maniquins d'aparador*, 1935. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou (París). [MUNRO, Jane. Op.cit. p.211]
- Fig.36.** Dora Maar: *La vitrine*, 1935. The Buhl Collection (Nova York). [MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina. Op.cit. p.393]
- Fig.37.** Herbert List: *Botiga d'ortopèdia*, 1932. Herbert List Nachlass (Hamburg). [Ibidem. p.392]
- Fig.38.** Jindřich Štyrský: *Paradis perdu*, 1941. Galerie Benedikta Rejta (Louny) [Galeria Benedikt Rejt (Louny)] [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.475]
- Fig.39.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.59]
- Fig.40.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers (Muž s klapkami na očích)*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.21]
- Fig.41.** Jindřich Štyrský: *Tombstone*, 1934. Col·lecció privada (Praga). [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.270]
- Fig.42.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers (Muž s klapkami na očích)*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.2]
- Fig.43.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.332]
- Fig.44.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1934. Ubu Gallery (Nova York) & Galerie Berinson (Berlín). [Ibidem. p.341]
- Fig.45.** Vítězslav Nezval: *Sense títol*, 1934. Památník národního písemnictví (Praga). [Museu de la literatura txeca (Praga)] [Ibidem. p.331]
- Fig.46.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers (Muž s klapkami na očích)*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.45]
- Fig.47 i 48.** Imatges de la representació de l'obra de Vítězslav Nezval *The Delphic Oracle (Věštírna delfská)* al Nové divadlo de Praga, 1935. [Ibidem. p.357]

- Fig.49.** Coberta de Jindřich Štyrský pel llibre de Jindřich Honzl *The Glory and Mystery of Theatres*, 1937. Col·lecció privada (Praga). [Ibidem. p.356]
- Fig.50.** Jindřich Štyrský: *Del meu diari*, c.1933. Col·lecció privada (Praga). [Ibidem. p.214]
- Fig.51.** Jindřich Štyrský: *Somni (Llarg és el meu viatge, cridant en va)*, 1935. Col·lecció privada. [Ibidem. p.401]
- Fig.52.** Posada en escena de l'obra de Vasily Vasilievich Shkvarin *Someone Else's Child* al Nové divadlo de Praga, 1935. [Ibidem. p.360]
- Fig.53.** Posada en escena de l'obra de František Xaver Šalda *The Child* al Town Theatre de Plzen, 1937. [Ibidem. p.361]
- Fig.54.** Posada en escena de l'obra de Louis Aragon i André Breton *Le Trésor des Jésuites* al Nové divadlo de Praga, 1935. [Ibidem. p.358]
- Fig.55.** Jindřich Štyrský: *El cap que pensa*, 1934. Col·lecció privada (Pardubice). [Ibidem. p.262]
- Fig.56.** Jindřich Štyrský: *Frog man (Žabí muž)*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.36]
- Fig.57.** Posada en escena de l'obra de Louis Aragon i André Breton *Le Trésor des Jésuites* al Nové divadlo de Praga, 1935. [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.359]
- Fig.58.** Coberta pel llibre *Heart in Exile* d'Emanuel Lešehrad, 1934. Col·lecció privada (Praga). [Ibidem. p.484]
- Fig.59.** Coberta pel llibre *Korále* de Jaroslav Maria, 1932. Col·lecció privada (Praga). [Ibidem. p.484]
- Fig.60.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1941. Col·lecció privada (Praga). [Ibidem. p.485]
- Fig.61.** Màscara mortuòria de Jindřich Štyrský, 1942. [Ibidem. p.538]
- Fig.62.** Jindřich Štyrský: *Dona congelada al gel I*, 1939. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.429]
- Fig.63.** Jindřich Štyrský: *Petit cementiri a Dolní Dobrouč*, 1920. Národní Galerie (Praga). [Galeria Nacional (Praga)] [Ibidem. p.24]
- Fig.64.** Jindřich Štyrský: Dibuix pel llibre de František Halas *Face (Tvář)*, 1931. Památník národního písemnictví (Praga). [Museu de la literatura txeca (Praga)] [Ibidem. p.187]
- Fig.65.** Jindřich Štyrský: *Noia morta*, 1933. Galerie Benedikta Rejta (Louny). [Galeria Benedikt Rejt (Louny)] [Ibidem. p.208]
- Fig.66.** Jindřich Štyrský: *Parisian afternoon (Pařížské odpoledne)*, 1935. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [SRP, Karel: Jindřich Štyrský. Praha: Fototorst, 2001. Catàleg. p.55]
- Fig.67.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers (Muž s klapkami na očích)*, 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.44]

- Fig.68.** Jindřich Štyrský: *Man with blinkers* (Muž s klapkami na očích), 1934. Uměleckoprůmyslového muzea (Praga). [Museu d'Arts Decoratives (Praga)] [Ibidem. Catàleg. p.11]
- Fig.69.** Jindřich Štyrský: Fotografia del castell de *La Coste*, 1932. Col·lecció privada (París). [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.206]
- Fig.70.** Jindřich Štyrský: Il·lustracions per l'obra de Vítězslav Nezval *Sexual Nocturne*, 1931. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.220]
- Fig.71.** Jindřich Štyrský: Il·lustracions de l'obra *Emily Comes to Me in a Dream* (Emilie přichází ke mně ve snu), 1933. Col·lecció privada (Houston). [Ibidem. p.235]
- Fig.72.** Jindřich Štyrský: Dibux per Čerchov, 1934. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.245]
- Fig.73.** Jindřich Štyrský: *Pintura III*, 1932. Galerie Maldoror (Praga). [Ibidem. p.203]
- Fig.74.** Jindřich Štyrský: *Sense títol*, 1941. Col·lecció privada (Estocolm). [Ibidem. p.465]
- Fig.75.** Jindřich Štyrský: *Somni sobre serps II*, 1940. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou (París). [Ibidem. p.436]
- Fig.76.** Jindřich Štyrský: *Somni sobre peixos II*, 1940. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.439]
- Fig.77.** Jindřich Štyrský: Il·lustració "Monòleg de l'home penjat". *Československá samostatnost I*, Núm.34, 1924. [Ibidem. p.260]
- Fig.78.** Jindřich Štyrský: *Home portat pel vent*, 1934. České muzeum výtvarných umění (Praga). [Museu de Belles Arts (Praga)] [Ibidem. p.261]
- Fig.79.** Jindřich Štyrský: *Nina líquida*, 1934. Galateau Bernard Galerie (París). [Ibidem. p.259]
- Fig.80.** Jindřich Štyrský: *In Memoriam Federico Garcia Lorca*, 1937. Col·lecció privada (Praga). [Ibidem. p.417]
- Fig.81.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Galerie 1900-2000 (París). [Ibidem. p.294]
- Fig.82.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.307]
- Fig.83.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Coleção Berardo (Lisboa). [Ibidem. p.323]
- Fig.84.** Jindřich Štyrský: *Malenconia*, 1937. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.423]
- Fig.85.** Jindřich Štyrský: *Retrat de la meva germana Marie*, 1941. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.476]
- Fig.86.** Jindřich Štyrský: *Maldoror*, 1941. Col·lecció privada (París). [Ibidem. p.477]
- Fig.87.** Jindřich Štyrský: *Apocalipsi* (Apokalypsa), 1929. Aleš South Bohemian Gallery (Hluboká nad Vltavou). [Ibidem. p.172]

- Fig.88.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Col·lecció privada (Houston).
[Ibídem. p.312]
- Fig.89.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Col·lecció privada (París).
[Ibídem. p.314]
- Fig.90.** Jindřich Štyrský: Il·lustració per l'obra de Karel Hynek Mácha *The Oath*, 1936. Col·lecció privada (París). [Ibídem. p.399]
- Fig.91 i 92.** Posada en escena de l'obra de Georges Ribemont-Dessaignes *Le bourreau du Pérou* a The Liberated Theatre (Osvobozené divadlo), 1929. [Ibídem. p.144]
- Fig.93.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Ubicació desconeguda.
[Ibídem. p.282]
- Fig.94.** Jindřich Štyrský: “Bell nadó” *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Col·lecció privada (París). [Ibídem. p.287]
- Fig.95.** Jindřich Štyrský: *Palmetta*, 1931. Moravská Galerie (Brno) [Galeria Morava (Brno)] [Ibídem. p.195]
- Fig.96.** Jindřich Štyrský: *El trauma del naixement*, 1936. Maitre Binoche collection (París). [Ibídem. p.366-367]
- Fig.97.** Jindřich Štyrský: Coberta per *Psychoanalysis* de Bohuslav Brouk, 1932. [BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel. Op.cit. p.365]
- Fig.98.** Jindřich Štyrský: *Ull omnipresent XVI*, 1940. Galerie Maldoror (Praga). [Ibídem. p.389]
- Fig.99.** Jindřich Štyrský: Coberta per l'obra de Jan Bartos *The Haunted House* (Strašidelný dům), 1926. Col·lecció privada. [Ibídem. p.76]
- Fig.100.** Jindřich Štyrský: *Metamorfosi*, 1937. Galerie Maldoror (Praga). [Ibídem. p.408]
- Fig.101.** Jindřich Štyrský: *Ulls*, 1930. Col·lecció privada (Praga). [Ibídem. p.183]
- Fig.102.** Jindřich Štyrský: *Ull omnipresent*, 1936. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (París).
[Ibídem. p.383]
- Fig.103.** Jindřich Štyrský: *Mà d'alabastre*, 1940. Col·lecció privada (Praga). [Ibídem. p.447]
- Fig.104.** Jindřich Štyrský: *Mà*, 1940. Národní Galerie (Praga). [Galeria Nacional (Praga)] [Ibídem. p.474]
- Fig.105.** Jindřich Štyrský: *Registre d'un somni (Mà d'alabastre)*, 1940. Col·lecció privada. [Ibídem. p.446]
- Fig.106.** Jindřich Štyrský: *Gaudint d'un àpat*, 1940. Col·lecció privada (París). [Ibídem. p.446]
- Fig.107.** Jindřich Štyrský: *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Col·lecció privada (Garches).
[Ibídem. p.311]

Fig.108. Jindřich Štyrský: *Regal*, 1937. Col·lecció privada (París). [Ibídem. p.409]

Fig.109. Jindřich Štyrský: *Èdip*, 1940. Galerie Benedikta Rejta (Louny). [Galeria Benedikt Rejt (Louny)] [Ibídem. p.472]

Fig.110. Jindřich Štyrský: “Nina de café I” *Portable Cabinet* (Stěhovací kabinet), 1934. Col·lecció privada (París). [Ibídem. p.304]

BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, Xavier: *El autómata y otros relatos*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- ADAMOWICZ, Elza: *Ceci n'est pas un tableau: Les écrits surréalistes sur l'art*. Lausanne: L'Age d'homme, 2004.
- ADES, Dawn: *El Dada y el surrealismo*. Traducció de Marcelo Covián. Barcelona: Labor, 1975.
- ADORNO, Theodor W.: *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*. Traducció de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2014.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max: *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos*. Traducció de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio: *El hombre sin contenido*. Traducció de Eduardo Margareto Korhmann. Barcelona: Àltera, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducció de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- ALBIAC, Gabriel: *Caja de muñecas: Figuras de la concepción inmaculada*. Barcelona: Destino, 1995.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.
- ALIAGA, Juan Vicente (dir.): *Claude Cahun*. Institut Valencià d'Art Modern, 8-XI-2001/20-I-2002. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2001.
- ALIAGA, Juan Vicente; LEPERLIER, François: *Claude Cahun*. Paris: Hazan. Jeu de Paume, 2011.
- ALQUIÉ, Ferdinand: *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1955.
- ÁLVAREZ, Eduardo (ed.): *La cuestión del sujeto: El debate en torno a un paradigma de la modernidad*. Madrid: Cuaderno Gris, 2007.
- AISA, Ferran: *Les avantguardes: Surrealisme i revolució*. Barcelona: Base, 2008.
- ALONSO BURGOS, Jesús: *Teoría e historia del hombre artificial: De autómatas, cyborgs, clones y otras criaturas*. Barcelona: Akal, 2017.
- AMENGUAL, Gabriel: *Modernidad y crisis del sujeto: Hacia la construcción del sujeto solidario*. Madrid: Caparrós editores, 1998.
- ANDĚL, Jaroslav: *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia: 1918-1938*. IVAM Centre Julio González, 10 febrero / 11 abril 1993. València: IVAM Centre Julio González, 1993.
- André Breton y el surrealismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 1 de octubre - 2 de diciembre de 1991. Madrid: Ministerio de Cultura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

- ANTICH, Xavier: *El rostre de l'altre. Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*. València: Eliseu Climent, 1993.
- ANTLE, Martine: *Cultures du surréalisme: Les représentations de l'autre*. Paris: Acoria, 2001.
- ARAGON, Louis: *El aldeano de París*. Traducció de Vanesa García Cazorla. Madrid: Errata Naturae, 2016.
- ARDENNE, Paul: *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris: Editions du Regard, 2001.
- ARNASON, H. Harvard: *Historia del arte moderno: Pintura, escultura, arquitectura*. Traducció de Ernesto Mascaró Porcar i Juan Massot Gimeno. Madrid: Daimon, 1972.
- ARTAUD, Antonin: *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Traducció d'Aldo Pellegrini. Barcelona: Argonauta, 1981.
- ÁVILA CRESPO, Remedios: *Identidad y tragedia: Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica, 1999.
- BAJAC, Quentin; CHÉROUX, Clément [et.al]: *La subversion des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.
- BALCELLS, David; NARANJO, Joan (dir.): *Praha, Paris, Barcelona: Modernitat fotogràfica de 1918 a 1948*. Madrid: La Fábrica, 2010.
- BANCQUART, Marie-Claire: *Paris des Surréalistes*. Paris: Seghers, 1972.
- BARR, Alfred: *Maîtres de l'art moderne: Le Musée de l'art moderne, New York*. Traducció de Léon Kochnitzky. Paris: Elsevier, 1956.
- BARTHES, Roland: *La Cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.
- BATAILLE, Georges: *El erotismo*. Traducció de Marie Paule Sarazin i Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BATAILLE, Georges: *Història de l'ull*. Traducció de Valerià Pujol. Barcelona: Pòrtic, 1991.
- BATAILLE, Georges: *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.
- BATAILLE, Georges: *La experiencia interior; seguido de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953*. Traducció de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972.
- BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*. Traducció de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1997.
- BATE, David; LEPERLIER, François: *Mise en Scène: Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*. London: Institute of Contemporary Arts, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Traducció de Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba: CajaMurcia, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles: *Los paraísos artificiales*. Traducció de Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1983.

- BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015.
- BELL, John (ed.): *Puppets, Masks and Performing Objects at the End of the Century*. Massachussets: The Mit Press, 2001.
- BELLMER, Hans: *Anatomía de la imagen*. Traducció d'Elisenda Julibert. Barcelona: La Central, 2010.
- BENJAMIN, Walter: *Breve historia de la fotografía*. Traducció de Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro, 2011.
- BENJAMIN, Walter: *Crónica de Berlín*. Traducció d'Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2015.
- BENJAMIN, Walter: *El surrealismo: La última instantánea de la inteligencia europea*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducció de Andrés E. Weikert. México D.F.: Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter: *Obras. Libro II / Vol. 2: Ensayos estéticos y literarios (cont.). Fragmentos estéticos. Conferencias y discursos. Artículos de enciclopedia. Artículos de política cultural*. Traducció de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009.
- BENJAMIN, Walter: *Experiencia y pobreza*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.
- BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Traducció de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera i Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter: *Imaginación y Sociedad: Iluminaciones I*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- BENSTOCK, Shari: *Mujeres de la "rive gauche"*. Traducció de Víctor Pozanco. Barcelona: Lumen, 1992.
- BERTRAND DORLÉAC, Laurence; MUNCK, Jacqueline (ed.): *Arte en guerra: Francia 1939-1947*. Bilbao: La Fábrica, 2013.
- BIRGUS, Vladimír (dir.): *Tschechische avantgarde-fotografie: 1918-1948*. Stuttgart: Arnoldsche, 1999.
- BIRO, Adam; PASSERON, René (dir.): *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Fribourg: Office du Livre, 1982.
- BLESSING, Jennifer; HALBERSTAM, Judith [et.al]: *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. New York: Guggenheim Museum, 1997.
- BOIE, Bernhild: *L'Homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*. Paris: Librairie José Corti, 1979.

- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind: *L'informe, mode d'emploi*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- BONET, Antonio (ed.): *El surrealismo*. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo: Cátedra, 1983.
- BORJA-VILLEL, Manuel (dir.): *Brassai: del surrealismo al informalismo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1993.
- BOWER, Gavin James: *Claude Cahun: The soldier with no name*. United Kingdom: Zero Books, 2013.
- BRADLEY, Fiona: *Surrealismo*. Madrid: Encuentro, 1999.
- BREDEKAMP, Horst: *Teoría del acto icónico*. Traducció de Rudolf Mur i Anna-Carolina. Madrid: Akal, 2017.
- BRETON, André: *Antología (1913-1966)*. Traducció de Tomás Segovia. México D.F.: Siglo XXI, 1977.
- BRETON, André: *Arcano 17*. Traducció de Marisol Vera Giusti. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- BRETON, André: *El amor loco*. Traducció de Juan Malpartida. Madrid: Alianza, 2008.
- BRETON, André: *El Surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones*. Traducció de Jordi Marfà. Barcelona: Barral, 1972.
- BRETON, André: *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979.
- BRETON, André: *Los vasos comunicantes*. Traducció d'Agustí Bartra. Madrid: Siruela, 2005.
- BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*. Traducció d'Andrés Bosch. Barcelona: Labor, 1985.
- BRETON, André: *Nadja*. Traducció de José Ignacio Velázquez. Madrid: Cátedra, 2017.
- BRETON, André: *Œuvres complètes*. Vol. I i II. Paris: Gallimard, 1988-1992.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul: *Diccionario abreviado del surrealismo*. Traducció de Rafael Jackson. Madrid: Siruela, 2003.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul: *La Inmaculada Concepción*. Traducció de Camilo Fernández Cozman. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul: *Notes sur la poésie*. Paris: G.L.M., 1936.
- BRETON, André; SOUPAULT, Philippe: *Los campos magnéticos*. Traducció de Francesc Parcerisas. Barcelona: Tusquets, 1976.
- BREUILLE, Jean-Philippe (dir.): *L'Art du XXe siècle: Dictionnaire de peinture et de sculpture*. Paris: Larousse, 1991.
- BRION, Marcel: *La Alemania romántica*. Vol I i II. Traducció de Fernando Santos Fontenla i María Luz Melcón. Barcelona: Barral, 1971-1973.
- BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (ed.): *Reclaiming female agency: Feminist art history after*

- postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- BUENO GÓMEZ-TEJEDOR, Sonia; PEIRANO, Marta: *El rival de Prometeo: Vidas de Autómatas Ilustres*. Madrid: Impedimenta, 2009.
- BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter: *La desaparición del sujeto: Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Traducció d'Agustín González Ruiz. Tres Cantos: Akal, 2001.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Prague: Argo, 2007.
- CAHUN, Claude: *Aveux non avendus*. Paris: Mille et une nuits, 2011.
- CAHUN, Claude: *Disavowals*. Traducció de Susan de Muth. Millbank: Tate, 2007.
- CAHUN, Claude: *Écrits*. Édition présentée et établie par François Leperlier. Paris: Jean-Michel Place, 2002.
- CALAFELL, Mireia; PÉREZ, Aina (eds.): *El cuerpo en mente: Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*. Barcelona: UOC, 2011.
- CANETTI, Elias: *Auto de fe*. Traducció de Juan José del Solar. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- CANETTI, Elias: *Masa y poder*. Traducció de Horst Vogel. Madrid: Alianza, 2013.
- CAPEK, Karel; CAPEK, Josef: *R.U.R.; El juego de los insectos*. Traducció de Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Alianza, 1966.
- CHADWICK, Whitney (ed.): *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Massachusetts: Mit Press, 1998.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (ed.); HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel (ed.); ALIAGA, Juan Vicente [et al.] : *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004.
- CASALS, Josep: *Afinidades vienesas: Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- CASALS, Josep: *Constelación de pasaje: Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- CASALS, Josep: "Imagen, palabra y pensamiento: una visión histórico-filosófica". A: MIRIZIO, Annalisa: *Fuera del cuadro: Cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pigmalión, 2014.
- CASALS, Josep: "Wittgenstein y el arte". A: *Cultura contra civilización: En torno a Wittgenstein*. Editat per Nicolás Sánchez Dura. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla: *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Tres Cantos: Siglo XXI, 2017.
- CAWS, Mary Ann: *Glorious eccentrics: Modernist women painting and writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Traducció de María Barberán. Barcelona: Destino, 1992.

- CHADWICK, Whitney: *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*. New York: Thames & Hudson, 2017.
- CHADWICK, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson, 1985.
- Cinco poetas checos. Nezval, Seifert, Halas, Holan, Orten*. Traducció de Clara Janés. Guadarrama: Oriente y Mediterráneo, 1993.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- CÍSAROVÁ, Hana; CASTAGNARA, Manuela: *Karel Teige, architettura e poesia*. Bologna: Editrice C.I.P.I.A., 1993.
- CLAIR, Jean: *Du surréalisme: Considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*. Paris: Mille et une nuits, 2003.
- CLAIR, Jean: *Hubris: La fabrique du monstre dans l'art moderne: Homoncules, géants et acéphales*. Paris: Gallimard, 2012.
- CLAIR, Jean: *Malinconia: Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Traducció de Lydia Vásquez Jiménez. Madrid: Visor, 1999.
- CLAIR, Jean: *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris: Gallimard, 1989.
- CLAIR, Jean (dir.): *Mélancolie: Génie et folie en occident*. Paris: Gallimard: Réunion des musées nationaux, 2005.
- COMBALIA, Victòria (dir.): *París i els surrealistes*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2005.
- CONE, Libby: *War on the Margins*. London: Gerald Duckworth & Co., 2009.
- CONLEY, Katharine: *Automatic Woman: The representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- COPELSTON, Frederick: *Historia de la filosofía*. Vol. VI i VII. Barcelona: Ariel, 1978.
- COROMINES, Joan: *Diccionari etimològic manual de la llengua catalana*. Barcelona: Fundació Pere Coromines; Badalona: Ara llibres, 2016.
- COTTINGHAM, Laura; LEPELIER, François [et al.]: *Claude Cahun: Bilder*. München : Mosel, 1997.
- Dalí fotògraf, Dalí en els seus fotògrafs*. Centre cultural de la Caixa de pensions, Barcelona, juny-juliol 1983. Barcelona: Obra cultural de la Caixa de Pensions, 1983.
- DALÍ, Salvador: *Diario de un genio*. Traducció de Paula Brines. Barcelona: Tusquets, 1984.
- DALÍ, Salvador: *L'alliberament dels dits*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- DALÍ, Salvador: *La vida pública de Salvador Dalí*. Barcelona: Ara Llibres, 2002.
- DALÍ, Salvador: *The Unspeakable confessions of Salvador Dalí*. Traducció de Harold J. Salemsom.

- London: Quartet Books, 1977.
- DE LA BEAUMELLE, Agnès (dir.) : *Hans Bellmer: Anatomie du désir*. Paris: Gallimard. Centre George Pompidou, 2006.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Traducció de Fidel Alegre i Beltrán Rodríguez. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. Traducció de María Silvia Delpy i Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Traducció d'Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Traducció de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducció de Francisco Monge. Barcelona: Barral, 1973.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducció de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- DESCARTES, René: *El tratado del hombre*. Madrid: Alianza, 1990.
- DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas; Las pasiones del alma*. Traducció de Juan Gil Fernández (primera obra) i Consuelo Bergés (segona obra). Esplugues de Llobregat: Orbis, 1985.
- DESCHARNES, Robert; NERET, Gilles: *Dalí: La obra pictórica*. Köln: Taschen, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducció de Tania Arias i Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducció d'Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges [et al.]: *Els cossos perduts: Fotografia i surrealistes*. 21 de febrer - 14 d'abril de 1996. Centre Cultural de la Fundació "La Caixa". Barcelona: Fundació "La Caixa", 1995.
- DLUHOSCH, Eric; SVÁCHA, Rostislav (eds.): *Karel Teige / 1900-1951: L'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1999.
- DODERER, Heimito von: *Los demonios: Según la crónica del jefe de sección Geyrenhoff*. Traducció de Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: El Acantilado, 2009.
- DOWNIE, Louise (ed.): *Don't kiss me: The art of Claude Cahun & Marcel Moore*. New York: Louise Downie, 2006.

- DOY, Gen: *Claude Cahun. A sensual politics of photography*. New York: I.B. Tauris & Co, 2007.
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Traducció de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1986.
- DUCH, Lluís: *Mite i interpretació: Aproximació a la logomítica II*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- DUPLESSIS, Yvonne: *El Surrealismo*. Traducció d'Alexandre Ferrer Rodríguez. Barcelona: Oikos-Tau, 1972.
- DUROZOI, Gérard (dir.): *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. Paris: Hazan, 2002.
- DUROZOI, Gérard: *El Surrealismo: Teorías, temas, técnicas*. Traducció de Josep Elias. Madrid: Guadarrama, 1974.
- DUROZOI, Gérard: *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan, 2004.
- EGGER, Anne: *Claude Cahun, l'antimuse*. Brest: Les Hauts-Fonds, 2015.
- El cuerpo inventado*. Tenerife: TEA, 2010.
- GAUTRAND, Jean-Claude: *Eugène Atget. Paris*. Colònia: Taschen, 2016.
- Eugène Atget: El París de 1900*. IVAM, Centre Julio González: del 5 de setembre al 13 d'octubre 1991; Sala Catalunya de la Fundació "La Caixa", Barcelona: del 29 d'octubre al 8 de desembre de 1991; Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza: del 13 de desembre al 26 de gener de 1992. València: Institut Valencià d'Art Modern; Barcelona: Fundació "La Caixa": Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 1991.
- European avant-garde & book design*. Auktion 89, Saturday, April 28, 2007. Berlin: Bassenge Kunst- und Buchauktionen, 2007.
- FANÉS, Fèlix (ed.): *Obra completa / Salvador Dalí*. Barcelona: Destino: Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003.
- FERDIÈRE, Gaston: *Les mauvaises Fréquentations*. Paris: Simoën, 1978.
- FER, Briony [et al.]: *Realismo, racionalismo, surrealismo: El arte de entreguerras*. Traducció de María Luz Rodríguez. Madrid: Akal, 1999.
- FEUERBACH, Ludwig: *La esencia del cristianismo*. Traducció de José Luis Iglesias. Barcelona: Círculo de lectores, 1996.
- FIJALKOWSKI, Krzysztof; RICHARDSON, Michael i WALKER, Ian: *Surrealism and photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*. Farnham: Routledge, 2013.
- FISCHER, Ernst: *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*. Traducció de Pedro Madrigal. Barcelona: Icaria, 1984.
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- FOUCAULT, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*. Traducció d'Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1996.

- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducció d'Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1979.
- FOUCAULT, Michel: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Traducció de Miguel Morey. Madrid: Alianza, 1981.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducció d'Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- FLEIG, Alain: *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres: Étant donné l'âge de la lumière*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1997.
- FOSTER, Hal: *Belleza compulsiva*. Traducció de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FOSTER, Hal: *Dioses prostéticos*. Traducció d'Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2010.
- FREUD, Sigmund: *El Yo y el Ello: Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*. Traducció de Ramón Rey Ardid i Luis López-Ballesteros y de Torres. Esplugues de Llobregat: Orbis, 1984.
- FREUD, Sigmund: *Obras completas*. Vol. I-XX. Traducció de Luis López-Ballesteros y de Torres. Barcelona: Orbis, 1988.
- FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Traducció de Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- GÖRGEN, Annabelle: *Exposition Internationale du Surréalisme: Paris 1938*. München: Verlag Silke Schreiber, 2008.
- GÉLINAS, Marie-Eve: *Le Corps duel dans les Aveux non avendus de Claude Cahun: À la jonction du texte et de l'image*. France: Presses Académiques Francophones, 2015.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *París*. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- GREGO, Charo: *Perversa y utópica: La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007.
- GROSHENS, Jean-Claude; HULTEN, Pontus [et al.]: *Paris - Paris 1937-1957*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.
- GUMPERT, Lynn (ed.); RICE, Shelley (ed.): *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- HACKETT, Juliet: *Photography: The whole story*. New York: Prestel, 2012.
- Hand puppets / Paul Klee*. Bern: Hatje Cantz: Zentrum Paul Klee, 2006.
- HAMILTON, George Heard: *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Traducció de Genoveva Ruiz-Tamón. Madrid: Cátedra, 1980.
- Hans Bellmer*. Paris: Filipacchi, 1971.

- HASEK, Jaroslav: *Les aventures del bon soldat Svejk*. Traducció de Monika Zgustová. Barcelona: Proa, 1995.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte II: Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Debate, 1998.
- HEISLER, Jindřich; ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Na Jelách Tectho Dní (Sur Les Aiguilles De Nos Jours)*. France: Sirene, 1984.
- HOBBS, Thomas: *De corpore: Elementorum philosophiae sectio prima*. Paris: Vrin, 1999.
- HOBBS, Thomas: *De homine: Traité de l'homme*. Paris: Albert Blanchard, 1974.
- HOFFMANN, E.T.A.: *Cuentos*. Vol. I i II. Traducció de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza, 1985-1986.
- HOFFMANN, E.T.A.: *El magnetizador*. Traducció de Joan Fontcuberta. Barcelona: Bambú, 2010.
- HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena*. Traducció de Carmen Bravo-Villasante i Luis López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991.
- HOFFMANN, E.T.A.: *Tres contes fantàstics*. (El conseller Krespel; L'home de la sorra; La senyora Scudéry). Traducció de Joan Valls. Sant Boi de Llobregat: Llibres del Mall. Sèrie Oberta, 1982.
- HOFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno: Una introducción a sus formas simbólicas*. Traducció d'Agustín Delgado i José Antonio Alemany. Barcelona: Península, 1995.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Hiperión o el eremita en Grecia*. Traducció de Jesús Munárriz. Madrid: Ayuso, 1976.
- HOWARD GREENBERG, Annette (ed.); KICKEN, Rudolf (ed.): *Czech Vision: Avant-Garde Photography in Czechoslovakia*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Croquis parisiens; À vau-l'eau; Un dilemme*. Paris: P.V.Stock, 1905.
- HUSSERL, Edmund: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*. Traducció de Jacobo Muñoz i Salvador Mas. Madrid: Altaya, 2000.
- IVSIC, Radovan: *Toyen*. Paris: Filipacchi, 1974.
- JAGUER, Édouard: *Les Mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie*. Paris: Flammarion, 1982.
- JANÁKOVÁ, Iva: *Ladislav Sutnar: Prague-New York: Design in action*. Prague: Argo, 2003.
- JEAN, Marcel: *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Éditions du Seuil, 1959.
- JIMÉNEZ, José (dir.): *Somos plenamente libres: las mujeres artistas y el surrealismo: Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germain Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadjá, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo y Unica Zürn*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga. Legado Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, 2017.

- KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Traducció de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal, 2004.
- KITTELMANN, Udo (ed.); ZACHARIAS, Kyllikki (ed.): *Hans Bellmer - Louise Bourgeois: double sexus*. Berlin: Gestalten, 2010.
- KLEIST, Heinrich von: *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Traducció de Jorge Riechmann. Madrid: Hiperión, 1988.
- KOTALI, Jiri: *Kupka, Gutfreund & C.: In the National Gallery in Prague*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1980.
- KRACAUER, Siegfried: *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa*. Traducció de Laura S. Carugati. Barcelona: Gedisa, 2009.
- KRÁL, Petr: *Le surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes 1934-1968*. Traducció de Petr Král. Paris: Gallimard, 1983.
- KRAUSS, Rosalind E.; LIVINGSTON, Jane; ADES, Dawn: *Explosante-fixe: Photographie & Surréalisme*. Paris: Hazan, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Bachelors*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E.: *El inconsciente óptico*. Traducció de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Traducció d'Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Traducció de Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LAMETTRIE, Julien Offray de: *El hombre máquina; El arte de gozar*. Traducció d'Agustín Izquierdo i María Badiola. Madrid: Valdemar, 2000.
- LACAN, Jacques: *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica: 1954-1955*. Traducció d'Irene Aoff. Barcelona: Paidós, 1983.
- LACAN, Jacques: *Las Psicosis: 1955-1956*. Traducció de Juan-Luis Delmont-Mauri i Diana Silvia Rabinovich. Barcelona: Paidós, 1984.
- LACAN, Jacques: *Los escritos técnicos de Freud: 1953-1954*. Traducció de Rithee Cevasco i Vicente Mira Pascual. Barcelona: Paidós, 1981.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Las vigilias de Bonaventura*. Traducció de Marisa Siguán i Eduardo Aznar. Barcelona: El Acantilado, 2001.
- LE RIDER, Jacques: *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Presses Universitaires de France, PUF, 1970.

- LEFEBVRE, Henri: *La somme et le reste*. Paris: Béliaste, 1973.
- LEPERLIER, François (ed.): *Claude Cahun: photographe: 1894-1954*. Paris: Jean Michel Place, 1995.
- LEPERLIER, François: *Claude Cahun*. Paris: Nathan, 1999.
- LEPERLIER, François: *Claude Cahun: L'écart et la métamorphose*. Paris: Jean Michel Place, 1992.
- LEPERLIER, François: *Claude Cahun: L'exotisme intérieur*. Paris: Fayard, 2006.
- LEPERLIER, François: *La confusión de los géneros en fotografía*. Traducció de Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- LEPERLIER, François ; OBERHUBER, Andrea [et al.] : *Claude Cahun et ses doubles*. Nantes: Memo, 2015.
- LEROY-TERQUEM, Mélanie: *Le Surréalisme*. Paris: Flammarion, 2002.
- LÖWY, Michael: *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*. Traducció de Conchi Benito, Eugenio Castro i Silvia Guiard. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2006.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert: *Rebelión y melancolia: El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Traducció de Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- LUKÁCS, Georg: *Historia y conciencia de clase*. Traducció de Francisco Duque. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- MACH, Ernst: *Análisis de las sensaciones*. Traducció d'Eduardo Ovejero Maury. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- MAGRIS, Claudio: *Utopía y desencanto: Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Traducció de J. A. González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2001.
- MAHON, Alyce: *Surrealismo, Eros y política: 1938-1968*. Traducció d'Alejandro Pradera Sánchez. Madrid: Alianza, 2009.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *Sueños que no compra el dinero: Balance y nombres del surrealismo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Valencia: Pre-Textos, 2008.
- MÉRIMÉE, Prosper: *La venus de Ille*. Traducció de Manuel Serrat Crespo. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2011.
- MEYER, Michel: *Le Paysan de Paris d'Aragon*. Paris: Gallimard, 2001.
- MEYRINK, Gustav: *El Golem*. Traducció d'Alberto Laurent. Barcelona: Abraxas, 2003.
- MÜLLER-TAMM, Pia; SYKORA, Katharina: *Puppen Körper Automaten: Phantasmen der Moderne*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln: Oktagon, 1999.
- MUNRO, Jane: *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris: Paris-Musées, 2015.
- NADEAU, Maurice: *Histoire du surréalisme: Suivie de Documents surréalistes*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

- NEZVAL, Vítězslav: *Rue Gît-le-Coeur*. France: Éditions de l'Aube, 1988.
- NEZVAL, Vítězslav; ŠTYRSKÝ, Jindřich: *Edition 69*. Prague: Twisted Spoon Press, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Així parlà Zaratustra*. Traducció de Manuel Carbonell. Barcelona: Quaderns Crema, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*. Traducció d'Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La gaya ciencia*. Traducció de José Mardomingo Sierra. Madrid: Edaf, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Más allá del bien y del mal*. Traducció d'Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Traducció de Luis Manuel Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos, 2012.
- NOVALIS: *Himnos a la noche; Cánticos espirituales*. Traducció d'Américo Ferrari. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- NOVALIS: *La cristiandad o Europa; Fragmentos*. Traducció de María Magdalena Truyol. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización en el arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Oskar Schlemmer. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 15 d'octubre de 1996 – 9 de gener de 1997; Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”. Barcelona 5 de febrer de 1997 – 27 d'abril de 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- OTTINGER, Didier (dir.): *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris: Gallimard: Centre Georges Pompidou, 2013.
- PAILLOT DE MONTABERT, M.: *Traité complet de la peinture*. Paris: J. F. Delion, 1829-51.
- PARROT, Nicole: *Mannequins*. Traducció de Sheila de Vallée. New York: St. Martin's Press, 1982.
- PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. Traducció de J. Llansó. Madrid: Planeta, 1986.
- PASSERON, René: *Enciclopedia del surrealismo*. Traducció de Ramón Ibero. Barcelona: Polígrafa, 1982.
- PENROSE, Roland: *Quatre-vingts ans de surréalisme: 1900-1981*. Paris: Cercle d'Art, 1983.
- PÉREZ, David (ed.): *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Photographie progressive en Tchécoslovaquie 1920-1990*. Paris: Galerie Robert Doisneau, 1990.
- PINGEOT, Anne (dir.): *Le corps en morceaux*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.
- PLATÓ: *Diàlegs IV*. Traducció de Jaume Olives Canals. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1952.

- POLIWKA, Monika [et al.]: *Bruno Schulz. El país tenebroso*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2007.
- Prague 1900-1938, capitale secrète des avant-gardes*. Dijon, Musée des beaux-arts, 15 juin - 13 octobre 1997. Dijon: Musée des beaux-arts de Dijon, 1997.
- PRINZHORN, Hans: *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. Traducció de María Condor. Madrid: Cátedra, 2012.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann*. Traducció de Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2011.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido II. A la sombra de las muchachas en flor*. Traducció de Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 2011.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido III. El mundo de Guermantes*. Traducció de Pedro Salinas i José María Quiroga Plà. Madrid: Alianza, 2011.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido IV. Sodoma y Gomorra*. Traducció de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2011.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido V. La prisionera*. Traducció de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2011.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido VI. La fugitiva*. Traducció de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2011.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido VII. El tiempo recobrado*. Traducció de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2011.
- PUELLES ROMERO, Luis: *El desorden necesario: Filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002.
- PULTZ, John: *La fotografía y el cuerpo*. Traducció d'Óscar Luis Molina. Madrid: Akal, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques: *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- Raoul Hausmann*. IVAM Centre Julio González. 10 febrero – 24 abril 1994. València: IVAM. Centre Julio González, 1994.
- Revue Obliques. Número spécial Hans Bellmer*. Paris: Roger Borderie-Obliques, 1975.
- RIDEAL, Liz: *Mirror, mirror: Self-portraits by women artists*. New York: Watson-Guption Publications, 2002.
- RILKE, Rainer Maria: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducció de Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada, 2003.
- RIOTOR, Léon: *Le Mannequin*. Paris: Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1900.
- RIPELLINO, Angelo Maria: *Praga mágica*. Traducció de Marisol Rodríguez. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- ROBINET, André: *Mitología, filosofía y cibernética: El autómata y el pensamiento*. Traducció de

- Carmen García-Trevijano. Madrid: Tecnos, 1982.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Els somieigs del passejant solitari*. Traducció d'Antoni Vicens. Barcelona: Proa, 1996.
- RUBIO, Oliva María: *La mirada interior: El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994.
- SALVADOR, Josep (ed.): *El objeto surrealista*. IVAM Centre Julio González, 16 octubre 1997/4 enero 1998. Valencia: IVAM, 1997.
- SAYER, Derek: *Prague: Capital of the twentieth century: A surrealist history*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- SCHULZ, Bruno: *Les botigues de color canyella; El sanatori de la clepsidra*. Traducció d'Anna Rubió i Jerzy Slawomirski. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.
- SCHULZ, Bruno: *Tratado sobre los maniqués o segundo libro del Génesis*. Traducció de Jorge Segovia i Violetta Beck. Vigo: Maldoror, 2011.
- SCHWARZ, Arturo (dir.): *Surrealismo: Max Ernst y sus amigos surrealistas*. Milan: Gabrieli Mazzotta, 2004.
- SHELLEY, Mary: *Frankenstein*. Traducció de Silvia Alemany. Barcelona: Mondadori, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter: *El desprecio de las masas: Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Traducció de Germán Cano. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- ŠMEJKAL, František (dir.): *Devetsil: The czech avant-garde of the 1920s and 30s*. Oxford: Museum of Modern Art; London: Design Museum, 1990.
- SONTAG, Susan: *Bajo el signo de Saturno*. Traducció de Juan Utrilla. Barcelona: Edhasa, 1987.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Traducció d'Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Alfaguara, 1996.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Traducció de Carlos Gardini. Madrid: Alfaguara, 2005.
- SOUPAULT, Philippe: *Les dernières nuits de Paris*. Paris: Gallimard, 1997.
- SPIES, Werner (ed.): *La Révolution surréaliste*. Exposició presentada al Centre Pompidou, galeria 1, del 6 de març al 24 de juny de 2002. Paris: Centre Pompidou, 2002.
- SRP, Karel (dir.): *Toyen: une femme surréaliste*. Musée d'art moderne, Saint-Etienne. 28 de juny – 28 de setembre de 2002. Lyon: Artha, 2002.
- SRP, Karel: *Jindřich Štyrský. A book about Czech Surrealistic Painter. Monograph 2010*. Prague: Argo, 2010.
- SRP, Karel: *Jindřich Štyrský*. Praha: Fototorst, 2001.
- SRP, Karel; BYDZOVSKA, Lenka [et al.]: *Gegen jede Vernunft: Surrealismus Paris-Prag*. Stuttgart: Belser, 2009.
- STOICHITĂ, Victor Ieronim: *Breve historia de la sombra*. Traducció d'Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 1999.

- Štyrský & Toyen. *Photomontage book covers from the thirties and forties*. The Hague: Vloemans antiquarian books, 2006.
- Štyrský, Toyen, Heisler. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1982.
- TAYLOR, Sue: *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- TEIGE, Karel: *Alphabet*. London: Redstone Press, 2010.
- TEIGE, Karel: *Il mercato dell'arte: L'arte tra capitalismo e rivoluzione*. Torino: Einaudi, 1973.
- TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Vol. 1 i 2. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- TZARA, Tristan: *El Surrealismo de hoy*. Traducció de Raul Gustavo Aguirre. Buenos Aires: Alpe, 1955.
- VALERY, Paul: *Estudios filosóficos*. Traducció de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1993.
- VASARI, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1997.
- VATTIMO, Gianni: *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Traducció de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre: *La muerte en los ojos: Figuras del otro en la antigua Grecia*. Traducció de Daniel Zadunaisky. Barcelona: Gedisa, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Traducció de Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Ariel, 1993.
- VICENS VIVES, Jaume: *Historia general moderna: Del Renacimiento a la crisis del siglo XX*. Barcelona: Montaner y Simón, 1973.
- VICENS VIVES, Jaume: *La crisis del siglo XX (1919-1945)*. Barcelona: Acantilado, 2013
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste: *La Eva futura*. Traducció de Mauricio Bacarisse. Madrid: Valdemar, 1998.
- VLCKOVÁ, Lucie (ed.): *Letra y fotografía en la vanguardia checa: Sutnar-Sudek y la editorial Družstevní práce*. València: Campgràfic, 2006.
- VLOEMANS, John; VAN DE BEEK, Cora: *Czech avant-garde books, 1922-1938: Devětsil, poetism, constructivism, surrealism*. The Hague: Vloemans Antiquarian Books, 1994.
- WAGENBACH, Klaus: *La Praga de Kafka*. Traducció de Javier Orduña. Barcelona: Península, 1998.
- WITKOVSKY, Matheu S. (ed.): *Avant-Garde Art in Everyday Life: Early Twentieth-Century European Modernism*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2011.
- ZEGHER, Catherine (ed.): *Inside the visible: an elliptical traverse of 20th century art: in, of and from the feminine*. Boston: The Institute of Contemporary Art, 1996.
- ZÜRN, Unica: *El trapecio del destino y otros cuentos*. Traducció d'Ana María de la Fuente. Madrid: Siruela, 2004.

ARTICLES

ARVISAIS, Alexandra: “L’imaginaire féminin dans *Héroïnes* de Claude Cahun”. A: *Savoirs des femmes* [en línia]. Tardor 2013. [Consulta: maig 2014]. ISBN: 978-2-9816472-0-7. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Arvisais_imaginaire-feminin-Heroines-Cahun.pdf

BALLESTRIERO, Roberta: “Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: El incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figures de cera”. A: *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [en línia]. Tardor 2016. [Consulta: noviembre 2017]. ISSN: 2014-7910. Disponible a: revistes.uab.cat/brumal/article/download/v4-n2-ballestriero/pdf_17_es

BARREIRO LEÓN, Bárbara: “La estética surrealista”. A: *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de investigación* [en línia]. Abril 2015. [Consulta: maig 2016]. ISSN: 2174-7563. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5029074>

BEGRICH, Aljoscha: “El encuentro con el otro según la ética de Levinas”. A: *Teología y cultura* [en línia]. Agost 2007. Vol.7. [Consulta: juny 2016]. ISSN: 1668-6233. Disponible a: http://teologos.com.ar/arch_rev/vol_7/aljoscha_begrich_levinas.pdf

BOURSE, Alexandra: “Claude Cahun: La subversion des genres comme arme politique”. A: *Itinéraires* [en línia]. 2012. [Consulta: maig 2015]. ISSN: 2427-920X. Disponible a: journals.openedition.org/itineraires/1300

BYDŽOVSKÁ, Lenka: “Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia”. A: *Papers of Surrealism* [en línia]. Hivern 2013, Núm.1. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1750-1954. Disponible a: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf

CALLE-GRUBER, Mireille: “Créer à la proue de soi-même: L’oeuvre photographique de Claude Cahun”. A: *Sens-public* [en línia]. 2007. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 2104-3272. Disponible a: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=421

- CASALS, Josep: “Walter Benjamin: Crisis y transformación de la experiencia”. A: *Viento Sur* [en línea]. Octubre 2015, Núm.142. [Consulta: juny 2016]. ISSN: 1133-5637. Disponible a: https://www.vientosur.info/IMG/pdf/VS142_J_Casals_Walter_Benjamin_crisis_y_transformacioI_n_de_la_experiencia.pdf
- CASALS, Josep: “Entre dos fines de siglo”. A: *D’Art: Revista del Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona*. 1996. Núm.22. ISSN: 0211-0768.
- CHUECA, Luis Fernando: “Surrealismo, estética e ideología en el autómata de Xavier Abril”. A: *Letras* [en línea]. Gener-deseembre 2015, Núm.123. [Consulta: gener 2016]. ISSN:2071-5072. Disponible a: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722015000100_002
- CID PRIEGO, Carlos: “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”. A: *Liño: Revista anual de historia del arte* [en línea]. 1985, Núm.5. p.177-204. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 0211-2574. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72636>
- CLAIR, Jean: “Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l’insensé”. A: *Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle* [en línea]. 2003. Núm.21. p.77-109. [Consulta: novembre 2013]. ISSN: 1146-1225. Disponible a: <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-77.html>
- DOWNIE, Louise: “Sans Nom: Claude Cahun and Marcel Moore”. A: *Heritage Magazine* [en línea]. 2005. p.8-17. [Consulta: novembre 2013]. Disponible a: <https://www.jerseyheritage.org/media/PDF-Heritage-Mag/Sans%20Nom%20Claude%20Cahun%20%20Marcel%20Moore.pdf>
- ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian Alexander: “*El autómata*: La mirada surrealista, la crítica humanista”. A: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [en línea]. 2009. [Consulta: abril 2015]. ISSN: 1139-3637. Disponible a: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/automat.html>
- FIJALKOWSKI, Krzysztof: “Invention, imagination, interpretation: Collective activity in the contemporary Czech and Slovak surrealist group”. A: *Papers of Surrealism* [en línea]. Primavera

2005, Núm.3. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1750-1954. Disponible a: <https://docplayer.net/33715094-Invention-imagination-interpretation-collective-activity-in-the-contemporary-czech-and-slovak-surrealist-group.html>

GARCÍA CALVENTE, Pablo: “El maniquí y la pintura en la primera mitad del siglo XX: Realidad “versus” arteficio”. A: *Arte, individuo y Sociedad* [en línea]. 2017. Vol.29. Núm.3. [Consulta: octubre 2017]. ISSN: 1131-5598. Disponible a: revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/56059

GARCÍA RIVERA, Gloria: “El tema de los autómatas: De la leyenda a la literatura infantil”. A: *Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil*. Actas del Seminario Internacional y Exposiciones de Literatura infantil. Badajoz, gener del 2000. p.85-94. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4215026>

GIACCAGLIA, Mirta A. [et al.]: “Sujeto y modos de subjetivación”. A: *Ciencia, Docencia y Tecnología*. [en línea]. 2009, Núm.38. p.115-147. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1851-1716. Disponible a: <http://www.scielo.org.ar/pdf/cdyt/n38/n38a06.pdf>

GRAVANO, Viviana: “Explorations, Simulations: Claude Cahun and Self-Identity”. A: *European Journal of Women's Studies* [en línea]. 2009. Vol.16. [Consulta: novembre 2017]. ISSN: 1350-5068. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/249753143_Explorations_Simulations_Claude_Cahun_and_Self-Identity

HARRIS, Steven: “Coup d’oeil”. A: *Oxford Art Journal* [en línea]. 2001, Vol.24, Núm.1. p.91-111. [Consulta: maig 2017]. ISSN: 1741-7287. Disponible a: https://www.jstor.org/stable/3600380?seq=1#page_scan_tab_contents

HÉTU, Julie: “Voyage entre les genres: L’entre-deux de Claude Cahun”. A: *L’entre-deux. Actes de la Société des études supérieures du Département d’études françaises de l’Université de Toronto* [en línea] 2004. [Consulta: maig 2016] ISSN: 1925-5357. Disponible a: <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/pages/2004/articles/juliehetu.htm>

IRIBAS RUDÍN, Ana: “En busca de la alteridad: Autoexperimentaciones de Henri Michaux”. A: *Arte, Individuo y Sociedad* [en línea]. 2000, Vol.12. p.171-184. [Consulta: octubre 2015]. ISSN: 1131-5598. Disponible a: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0000110171A>

- KESKA, Monika: “Calle de los Cocodrilos: El tratado sobre los maniqués según los hermanos Quay”. A: *Analecta Malacitana Electrónica (AnMal electrónica)* [en línea]. [Málaga]: Revista de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. Diciembre 2005, Núm.18. [Consulta: noviembre 2013]. ISSN: 1697-4239. Disponible a: <http://www.anmal.uma.es/numero18/Keska.pdf>
- KNAFO, Danielle: “Claude Cahun: The third sex”. A: *Studies in Gender and Sexuality* [en línea]. 2001. Vol.2. p.29-61. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1573-8167. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/249059134_Claude_Cahun_The_Third_Sex
- KOŠNAROVÁ, Veronika: “Le rêve comme ouverture et multiplicité d’existence. La recherche d’une “autre” réalité dans les textes de Věra Linhartová”. A: *Revue des Études Slaves* [en línea] 2011. Núm.82-3. p.479-493 [Consulta: abril 2015]. ISSN: 2117-718X https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2011_num_82_3_8111
- KRÁL, Petr: “Štyrský le précuseur”. A: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983. Vol.12. p.244-253. ISSN: 0181-1525
- LAI, Yi-Lin: “Les impossibles autoportraits de Claude Cahun”. A: *Sens-public* [en línea]. 2007. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 2104-3272. Disponible a: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=418
- LATIMER, Tirza True: “Le Masque Verbal: Claude Cahun’s Textual Travesty”. A: *Claude Cahun, catalogue de l’exposition du Jeu de Paume* [en línea]. Paris: Éditions Hazan. Éditions du Jeu de Paume, 2011. [Consulta: maig 2016]. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Latimer_Masque-Verbal-1.pdf
- LENAERS CASES, Sylvia: “El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte”. A: *Herejía y belleza (HyB). Revista de estudios culturales sobre el Movimiento Gótico* [en línea]. 2013, Núm.1. p.139-149. [Consulta: octubre 2017] ISSN: 2255-193X. Disponible a: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11854>
- LLAMAS MANTECÓN, José Manuel: “Historias del Surrealismo: Un estado de la cuestión”. A: *Boletín de Arte* [en línea]. 2002. Núm.23. [Consulta: octubre 2017]. ISSN: 0211-8483. Disponible a: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4766>

- LUENGO LÓPEZ, Jordi: “Uso y significado de los objetos en la literatura francesa surrealista”. A: *UNED. Revista Signa* [en línea]. 2014, Núm.23. [Consulta: octubre 2017]. ISSN: 2254-9307. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4526799.pdf>
- MARIA, Charlotte: “Claude Cahun et le surréalisme”. A: *Collection texte & image / Les femmes parlent d’Art* [en línea]. 2001, Vol.1. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 2114-706X. Disponible a: <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/texte&image/document.php?id=189>
- MAYER, David: “Le surréalisme tchèque”. A: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1982. Vol.10. p.279-295. ISSN: 0181-1525
- MAZZUCHELLI, Silvia: “Claude Cahun e Suzanne Malherbe: Un “amour fou””. A: *Psicoart. Rivista di arte e psicologia* [en línea]. 2013. Vol.3. Núm.3. [Consulta: octubre 2015]. ISSN: 2038-6184. Disponible a: <http://psicoart.unibo.it/article/view/3459>
- MENDELSON, Sophie: “Claude Cahun, l’effacement et l’énigme”. A: *Savoirs et clinique* [en línea]. 2010. Núm.12. p.158-166. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1776-2871. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/270144254_Claude_Cahun_l%27effacement_et_l%27enigme
- MOLINA BAREA, María del Carmen: “Sexo y destrucción en el surrealismo espanyol: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte”. A: *Anales de Historia del Arte* [en línea]. 2012, Núm.22. [Consulta: maig 2014] ISSN: 0214-6452. Disponible a: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/41328/39490>
- MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa: “Eugène Atget, el fotógrafo que solo quería ser documentalista”. A: *Iberian* [en línea]. 2014, Núm.9. [Consulta: noviembre 2017]. ISSN: 2174-5633. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4756414>
- MONTIEL, Luis: “Sobre máquinas e instrumentos (I): El cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann”. A: *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* [en línea]. Gener-juny 2008, Vol.LX. p.151-176. [Consulta: octubre 2014]. ISSN: 0210-4466. Disponible a: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244>

- MORIN, Geneviève: “La marionnette chez Pierre Albert-Birot: L'exemple de *Matoum et Téviabar*”. A: *L'Annuaire théâtral* [en línea]. 2005, Núm.37. p.156-182. [Consulta: maig 2017]. ISSN: 0827-0198. Disponible a: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2005-n37-annuaire3683/041601ar.pdf>
- MULET GUTIÉRREZ, María José; SEGUÍ AZNAR, Miguel: “Fotografía y vanguardias históricas”. A: *Laboratorio de arte* [en línea]. 1993, Núm.5. [Consulta: octubre 2014]. ISSN: 2253-8305. Disponible a: <http://institucional.us.es/revistas/arte/05/2%2014%20seguí%20aznar.pdf>
- NAVARRO MIRALLES, Joan Miquel: “Del surrealisme i l'objecte”. A: *Fòrum de Recerca* [en línea]. 1995. Núm.1. [Consulta: octubre 2015]. ISSN: 1139-5486. Disponible a: http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/80650/forum_1995_23.pdf?sequence=1
- NAVARRO NAVARRO, Ginés: “Metáfora y parodia: Formas de la mirada en G. Bataille”. A: *Daimon. Revista de filosofía* [en línea]. 1998, Núm.16. p.143-149. [Consulta: abril 2017]. ISSN: 1989-4651. Disponible a: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/9671>
- NIETO YUSTA, Constanza: “Hans Bellmer. La poesía y el movimiento de la aniquilación”. A: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* [en línea]. 2005-2006. V.18-19. p.345-383. [Consulta: juny 2017]. ISSN: 1130-4715. Disponible a: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1496/1378>
- NUGARA, Silvia: “«Neutre est le seul genre qui me convienne»: Retoriche dell'androginia nell'opera di Claude Cahun”. A: *Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura* [en línea]. 2014, Vol.4, Núm.7. [Consulta: novembre 2017]. ISSN: 2039-6597. Disponible a: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1149>
- OBERHUBER, Andrea: “Aimer, s'aimer à s'y perdre? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore”. A: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [en línea]. 2004, Núm.4. p.87-114. [Consulta: maig 2016]. ISSN: 1920-3136. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12942>
- OBERHUBER, Andrea: “Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book”. A: *History of Photography* [en línea]. Primavera 2007, Vol.31, Núm.1. p. 40-56. [Consulta: maig 2016]. ISSN: 2150-7295. Disponible a: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2007.10443501>

- OBERHUBER, Andrea: “«J’ai la manie de l’exception»: Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun”. A: RIPOLL, Ricard (dir.): *Stratégies de l’illisible*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2005. p.75-87. [Consulta: maig 2016]. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Oberhuber_illisibilite-hybridation-reflexions-generiques-Aveux-non-avenus-Cahun.pdf
- OBERHUBER, Andrea; PAPILLON, Joëlle: “L’autobiographie rêvée de Claude Cahun: De l’«aventure invisible a l’autogénèse»”. A: VANDENDORPE, Christian (dir.): *Le récit de rêve*. Quebec: Nota Bene. 2005. p.203-222. [Consulta: maig 2016]. Disponible a : http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Oberhuber-Papillon_autobiographie-revee-Cahun-1.pdf
- OBERHUBER, Andrea; SCHWAKOPF, Nadine: “Masques et travestissement du sujet féminin dans l’oeuvre autographique de Claude Cahun”. A: BEAULIEU, Jean-Philippe; OBERHUBER, Andrea (dir.): *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2011. p.239-253. [en línia] [Consulta: novembre 2017] Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Oberhuber-Schwakopf_Masques-travestissement-sujet-feminin-oeuvre-autographique-CC.pdf
- OBERHUBER, Andrea: “Pour une esthétique de l’entre-deux: à propos des stratégies intermédiales dans l’oeuvre de Claude Cahun”. A: *Narratologie* [en línia]. 2005, Núm.6. p.343-364. [Consulta: maig 2016]. ISSN: 0993-8516. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Oberhuber_Pour-une-esthetique-entre-deux.pdf
- OBERHUBER, Andrea: “Projets photolittéraires et modes de lecture de l’objet *livre* dans les années trente”. A: LAVOIE, Vincent; EDWARDS, Paul; MONTIER, Jean-Pierre: *Actes du colloque Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*. Paris: NYU, 2012. [Consulta: maig 2016] Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Oberhuber_Projets-photolitteraires-modes-de-lecture-de-objet-livre.pdf
- PAREJA RÍOS, Patricia: “Surrealismo y alteridad femenina”. A: *Vector plus: miscelánea científico-cultural* [en línia]. 2002, Núm.19. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1134-5306. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1972133>

PULLA GONZÁLEZ, Jorge: “El cuerpo en las imágenes fotográficas del surrealismo francés de entreguerras”. A: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. ISBN: 978-84-691-8432-5. [Consulta: gener 2015] Disponible a: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2721/2661>

REVERSEAU, Anne: “«Toi mon sublime moi réalité de mon image dans la réalité du poème»: À propos des autoportraits de Pierre Albert-Birot.” A: *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* [en línea]. 2012, Vol.13. [Consulta: maig 2016]. ISSN: 1780-678X. Disponible a: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/271>

REY, Carlos: “Casualidad psíquica en un caso de locura: A propósito de Unica Zürn”. A: *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* [en línea]. 2010, Vol.30. Núm.107. [Consulta: noviembre 2017]. ISSN: 2340-2733. Disponible a: <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/16089>

REYNES-DELOBEL, Anne: “Point d’arrêt-point d’ouverture: Claude Cahun et la photographie de l’objet surréaliste dans Le Coeur de Pic”. A: *Body Image* [en línea]. 2014. Vol.15. p.26-45. [Consulta: octubre 2016]. ISSN: 1740-1445. Disponible a: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01136166>

RIVERO MORENO, Luis D.: “Todos somos artistas; todos somos maniqués. O sobre el narcisismo en el mundo contemporáneo”. A: *Bilduma ARS (Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco* [en línea]. 2015, Núm.5. [Consulta: noviembre 2017]. ISSN: 1989-9262. Disponible a: http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/viewFile/11663/Todos%20somos%20artistas%3B%20todos%20somos%20maniqu%C3%ADes

ROCHE, Roger-Yves: “Le Je et son ombre. Photofictions, suite (sans fin?).” A: *Études et lettres* [en línea]. 2013, 3-4. [Consulta: noviembre 2017]. ISSN: 2296-5084. Disponible a: <http://journals.openedition.org/edl/583>

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: “Las sirenas”. A: *Revista Digital de Iconografía Medieval* [en línea]. 2009, Núm.1. [Consulta: setembre 2013]. ISSN: 2254-853X. Disponible a: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41514/rdim_1.pdf

SALDAÑA ALFONSO, Diana: “Claude Cahun: El tercer género o la identidad polimorfa”. A: *Arte, Individuo y Sociedad* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Vol.14. p.197-

215. [Consulta: maig 2016]. ISSN: 1988-2408. Disponible a: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A/5854>

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; MICÓ BORÓ, Sandra; DEL MORAL, Nerea: “Cuerpos de cera un patrimonio olvidado. Religiosidad, superstición o ciencia en la representación del cuerpo humano”. A: *De arte. Revista de historia del arte* [en línea]. 2012. Núm.11. [Consulta: maig 2013]. ISSN: 1696-0319. Disponible a: revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/979

SEGURANYES BOLAÑOS, Mariona: “Dalí i la Malenconia Retrobada en el futur”. A: *AIEE Annals de l’Institut d’Estudis Empordanesos* [en línea]. 1999, Núm.32. [Consulta: novembre 2017]. ISSN: 2014-8291. Disponible a: <http://www.raco.cat/index.php/AnnalsEmpordanesos/article/viewFile/93263/166638>

SERRANO RAURELL, Andrea : “Nines, autòmats i maniquins. Monstres de la contemporaneïtat”. A: *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen* [en línea]. 2015, Vol.7. pp.171-186. [Consulta: gener 2016]. ISSN: 2014-1874. Disponible a: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2015/12/12-SERRANO.pdf>

STEFANINI, Valeria: “Se dice de mí. El autorretrato en la fotografía contemporánea argentina”. A: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* [en línea]. 2017, Núm.64. [Consulta: novembre 2017]. ISSN: 1668-0227. Disponible a: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=13075&id_libro=627

TAYLOR, Sue: “Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The wandering libido and the hysterical body”. A: *Art Institute of Chicago Museum Studies* [en línea] 1996, Vol.22, Núm.2. p.150-156 [Consulta: abril 2017]. ISSN: 0069-3235. Disponible a: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=TAYLOR%2C+Sue%3A+Hans+Bellmer+in+the+Art+Institute+of+Chicago%3A+The+wandering+libido+and+the+hysterical+body>.

VILLALBA SALVADOR, Ángeles: “El autorretrato como forma de transmutación en la obra de Claude Cahun”. A: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009. ISBN: 978-84-691-8432-5. [Consulta: maig 2015]. Disponible a: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/view/2921/2831>

VLČEK, Tomáš: “Art between Social Crisis and Utopia: The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910-30”. A: *Art Journal* [en línia]. 1990, Vol.1. p.28-35. [Consulta: gener 2018]. ISSN: 0004-3249. Disponible a: https://www.jstor.org/stable/777177?seq=1#page_scan_tab_contents

WALKER, Ian: “Between photograph and poem: A study of Štýrský and Heisler’s On the Needles of these Days”. A: *Papers of Surrealism* [en línia]. Primavera 2005, Núm.3. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1750-1954. Disponible a: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/walker.pdf

WALKER, Ian: “On the Needles of These Days: Czech Surrealism and Documentary Photography”. A: *Third Text* [en línia]. 2004, Vol.18. Núm.2. p.103-118 [Consulta: agost 2017]. ISSN: 0952-8822 Disponible a: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0952882042000199641>

WELBY-EVERARD, Miranda: “Imaging the actor: The theatre of Claude Cahun”. A: *Oxford Art Journal* [en línia]. 2006. Vol.29. p.1-24. [Consulta: abril 2015]. ISSN: 1741-7287. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/3600491>

ZACHMANN, Gayle: “Surreal and Canny Selves: Photographic Figures in Claude Cahun”. A: *Studies in 20th Century Literature* [en línia]. 2003, Vol.27. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 2334-4415. Disponible a: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1563>

ZACHMANN, Gayle: “The Photographic Intertext: Invisible Adventures in the Work of Claude Cahun”. A: *Contemporary French and Francophone Studies* [en línia] 2006. Vol.10. Núm.3. p.301-310. [Consulta: maig 2014]. ISSN: 1740-9292. Disponible a: https://www.researchgate.net/publication/233223628_The_Photographic_Intertext_Invisible_Adventures_in_the_Work_of_Claude_Cahun

ALTRES ESTUDIS

BALLESTÍN CUCALA, Cristina: *Más allá del surrealismo: Claude Cahun. Compromiso, resistència y política identitaria*. (Tesi doctoral). Universidad de Murcia, 2011. Disponible a: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/320181>

BARON, Catherine: *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*. (Treball de final de màster). Université de Montréal, 2004. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/14977>

CAJIAO NIETO, Ana Isabel: *El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea. Realidad y ficción, identidad y muerte*. (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, 2016. Disponible a: <https://www.tdx.cat/handle/10803/404219>

CUEVAS DEL BARRIO, Javier: *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. (Tesi doctoral). Universidad de Málaga, 2012. Disponible a: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/5129>

DONKIN, Hazel: *Surrealism, photography and the periodical press: an investigation into the use of photography in surrealist publications (1924-1969) with specific reference to themes of sexuality and their interaction with commercial photographic images of the period*. (Tesi doctoral). Northumbria University, 2010. Disponible a: <http://nrl.northumbria.ac.uk/2584/>

DUCH, Anne: *L'autoportrait textuel par Claude Cahun: Énonciation, formes génériques et détournement dans Aveux non avendus (1930)*. (Tesi doctoral) Stockholm University, 2017. Disponible a: http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/08/Dutch_Anne_These.pdf

GARCÍA CALVENTE, Pablo: *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. (Tesi doctoral). Universidad de Granada, 2015. Disponible a: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/41748>

GIL RODRIGÁLVAREZ, Jorge: *El muñeco y su representación en el arte de los siglos XX i XXI. Relaciones e implicacions entre el muñeco y el artista*. (Tesi doctoral). Universidad de Salamanca, 2013. Disponible a: <https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/123088>

HÉTU, Julie: *Le motif du masque dans l'oeuvre littéraire et photographique de Claude Cahun*. (Treball final de màster). Université de Montréal, 2005. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/17236>

LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka: *Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia* (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona, 2017. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/112950>

MARIA, Charlotte: *Correspondances de Claude Cahun: la lettre et l'œuvre*. (Tesi doctoral). Université de Caen-Basse Normandie, 2013. Disponible a: <http://cahun-moore.com/wp-content/uploads/2016/06/Charlotte-Maria-These-2016-partie1.pdf>

PULLA GONZÁLEZ, Jorge: *Filosofía y fotografía del surrealismo. La teoría surrealista y la génesis de la fotografía documental*. (Tesi doctoral). Universitat d'Alacant, 2016. Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59420>

SCHWAKOPF, Nadine: *Polygraphies de l'intime: le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)*. (Treball final de màster). Université de Montréal, 2007. Disponible a: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7267>

REVISTES

Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie (1929-1934). Paris: Documents, 1929-1934. ISSN: 1144-1151.

L'Amic de les arts (1926-1929). Vilafranca del Penedès: Andana, 2008. ISSN: 1135-8270.

L'Humanité. Núm. 12152, 22 mars 1933. ISSN: 0242-6870.

La Révolution surréaliste (1924-1929). Paris: Jean Michel Place, 1975. ISSN: 0398-3501

Le surréalisme au service de la révolution (1930-1933). Paris: Editions Jean Michel Place, 1976. ISSN:0398-3544

Minotaure. Revue artistique et littéraire. Paris: Albert Skira, 1933. ISSN:0758-3001

Minotaure. Vol. I, II i III (1933-39). Ginebra: Albert Skira, 1980. ISSN:0758-3001

Revue Europe. Paris: Europe Revue Littéraire. Núm.1056, 2017. ISSN: 0014-2751.

PEL·LÍCULES

Claude Cahun: Elle et Suzanne. Dirigida per Aube& Oona Elléouët Breton. [Enregistrament de vídeo]. Grenoble: Seven Doc, 2015. 1 videodisc (DVD) 107 min. Versió original en francès. Subtítols en anglès i castellà. Collection DVD Phares

Dreams that money can buy. Dirigida per Hans Richter. [Enregistrament de vídeo]. Regne Unit: British Film Institute, 2006. 1 videodisc (DVD) 80 min. Versió original en anglès amb subtítols en anglès per a sords. Producció de la pel·lícula original: Film International of America, 1947.

Toyen. Dirigida per Aube & Oona Elléouët Breton. [Enregistrament de vídeo]. Grenoble: Seven Doc, 2015. 1 videodisc (DVD) 93 min. Versió original en francès. Subtítols en anglès i castellà. Collection DVD Phares.

FONS CONSULTATS

Biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca de la Universitat de Barcelona

Biblioteca de la Universitat de Girona

Biblioteca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Biblioteca del Museu Picasso, Barcelona

Fons de reserva Enric Bricall de la Biblioteca de l'Escola Universitària de Barcelona Disseny i Enginyeria ELISAVA

Fons digital Gallica de la Bibliothèque Nationale de France

<https://www.navigart.fr/nantes-cahun/#/>

