

max ernst: una mirada desde la frontera

alberto gonzález
rodríguez

1. INTRODUCCION

La creación artística nunca se da en forma descontextualizada, por el contrario, ella se condensa en unos resultados donde fusionan unas peculiares maneras de pensar, sentir y hacer; siempre se constata que tras la cristalización de este quehacer, usualmente llamada obra de arte, existe una trama de motivaciones, sentimientos de necesidad, de intencionalidades y de propuestas donde se enlazan lo personal, lo histórico y lo cultural; en consecuencia, cualquier intento de acercamiento a la obra de arte deberá ir más allá de la mera consideración de los productos tangibles que la configuran, para adentrarse en el territorio de las motivaciones profundas que sustentan los conceptos plásticos y operativos y que al fin y al cabo son los que señalan la legitimidad de una propuesta plástica.

Este breve preámbulo se hace particularmente adecuado para abordar una lectura eficaz de la obra de Max Ernst, y ya que un recorrido de su vasta producción señala una especial organización de elementos visuales cuya intención es la de superar las evidentes manifestaciones de la representación potenciando por el contrario lo ilusorio, lo oculto y lo onírico, conviene considerar en primer lugar, algunas ideas en torno al papel que ha jugado la actividad no consciente en la producción artística de algunos de los más importantes artistas del presente siglo.

2. SOBRE EL PROCESO CREATIVO

Es casi un lugar común decir que la realidad es el punto de partida del proceso creativo que culmina en la obra artística, sin embargo, el término "realidad" es tan ambiguo que no ayuda en mucho para delimitar el dominio donde opera la actividad artística, recordemos vgr. cómo Piet Mondrian ale-

El autor es Profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia. Departamento de matemáticas y Posgrado de Semiótica y Hermenéutica del Arte de la Seccional de Medellín.

gaba que la fuente de su pintura era la pura realidad y similar opinión sobre su obra la tenían Picasso y Paul Klee; pero si se desea precisar un poco lo que éstos y otros muchos artistas querían expresar, debemos tener en consideración que la realidad sensible no es tomada como referencia para obtener su reproducción o representación sino más bien como un posible punto de partida para explorar su problematización. Es claro que el mero barajar y recomponer los datos de la experiencia, en el mejor de los casos, conduce a un juego inteligente pero pobre en significaciones profundas a no ser que estas operaciones vayan guiadas por una cierta *visión* subyacente de lo que se va a alcanzar. Ahora bien, esta visión profunda parece derivarse especialmente del modo peculiar como el creador se relaciona con el mundo —y no sólo en su aspecto tangible— modo que va mucho más allá de la mera experiencia de los sentidos; es probable, y esto según el testimonio de muchos creadores, que lo que se da es una elaboración en forma de aprehensión a través de lo que se observa y explora, dándose una transmutación de lo aparente que ya es visto como serie de encarnaciones de hechos significativos y de fuerzas de existencia.

Esta especial sabiduría perceptiva es en realidad una genuina actitud simbólica y que dicho en términos amplios encierra una "actividad visionaria".

Quizás fue Novalis el que más claramente ha señalado la genuina sensibilidad creadora cuando escribía:

"Dar sentido a lo vulgar
dar misterio a lo que es común
dar la dignidad de lo desconocido a lo evidente
y un toque del infinito a lo temporal" ⁽¹⁾.

En lo que concierne a la actitud visionaria del artista plástico, ésta parece estar estrechamente relacionada con lo que R. Arnheim ha denominado "el pensamiento visual" ⁽²⁾, experiencia que no excluye en modo alguno las abstracciones puramente intelectuales ya que sin ellas el artista estaría privado de una de sus más poderosas herramientas de trabajo, sin embargo, en el creador plástico estas abstracciones se hallan metabolizadas en cualidades visuales como ocurre en el caso de Ernst cuando la ruina y la destrucción inherente a los desastres de la guerra las hallamos expresadas de modo vivo en la peculiar manera de concebir las cualidades de la imagen visual vgr. escogiendo ciertas texturas, formas sui géneris, colores con función simbólica, etc.

Una de las características del pensamiento visual está en íntima conexión con el poder concebir las relaciones del material de la percepción como de naturaleza eminentemente simbólica, dándose lugar así a lo que desde W. Worringer se ha denominado como "proyección empática" lo que conduce a la eliminación de oposiciones entre las cualidades de lo percibido y la actividad síquica del artista. Cuando Mallarmé señalaba que las cosas no son más que apariencia y símbolo, se sitúa en el terreno donde tiene lugar la reciprocidad entre la materialidad de las cosas y la vivencia del ser: la percepción de una simple mancha puede sugerir mundos enteros tal como indicaba Leonardo en un célebre texto.

Dentro de la problemática abordada por los artistas surrealistas se dio la preocupación por tratar de hallar nuevos modos de potenciar los efectos de la imagen simbólica; quizás fue Paul Reverdy, quien citado por André Breton en su primer manifiesto, señala de modo más nítido la esencia del problema:

"La imagen simbólica es una creación pura del espíritu. No puede surgir por comparación, sino solamente del acercamiento entre dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distantes se encuentran entre sí las dos realidades comparadas, cuanto más precisa sea cada una de ellas, tanto más fuerte será la imagen, tanto mayores serán su poder emotivo y su realidad poética" ⁽³⁾.

A decir verdad el camino señalado por Reverdy es uno de los mecanismos propios de la elaboración onírica y que habían sido expuestos por S. Freud en su libro "La interpretación de los sueños" aparecido en 1901. Curiosamente el pensamiento visual trata los materiales con que trabaja a través de operaciones idénticas a los mecanismos de la elaboración del sueño. Esta estrecha relación entre procesos artísticos y mundo subconsciente, o entre imagen simbólica y sueño, había sido intuita mucho antes de que apareciera el movimiento surrealista por artistas "visionarios" como Caspar David Friedrich, Odilon Redon y Alfred Kubin.

Creo que aquí es pertinente recordar algunos elementos de la elaboración onírica, aun arriesgándonos a caer en simplificaciones. En primer lugar para Freud el sueño es lacónico, esto es, en él encontramos condensada gran cantidad de material en una breve manifestación, esto quiere decir que no existe una relación uno a uno entre el llamado contenido manifiesto y los contenidos latentes del sueño,

y en segundo lugar en el sueño se producen procesos complejos de desplazamiento donde los contenidos son desplazados simbólicamente, así es como se acentúan unos elementos, se borran otros, etc., como cuando por ejemplo una torre o un pedestal pueden ser utilizados para describir simbólicamente la grandeza interior de un hombre. En realidad como se podrá ver más adelante estas ideas nos proporcionan algunos de los elementos para acercarnos a la lectura de ciertos contenidos en la producción de la obra artística de Max Ernst.

3. SOBRE EL SURREALISMO

El movimiento dadá y el surrealismo ya hace mucho tiempo que forman parte de la historia del arte pero más a pesar suyo que por aspiraciones; es sabido que desde las primeras manifestaciones, dadá se planteó como anti-arte o al menos contra la forma de relaciones que con el arte tenía el mundo europeo que se autoconsideraba civilizado. Si dadá encarna el desmonte de la visión burguesa del mundo, el nihilismo y la destrucción de un viejo orden, el surrealismo, que al igual que dadá nace como movimiento internacional, representa el aspecto constructivo al proponer salidas positivas a través de proyectos encaminados a una praxis liberadora. Dadá enriqueció notablemente el movimiento surrealista pero finalmente fue absorbido por éste en París hacia mediados de la década de los años veinte.

Quizás no sea exagerado decir que el surrealismo fue junto con el cubismo el movimiento de vanguardia que más influyó sobre el arte del siglo XX. Empezó como experiencia literaria que implicaba una filosofía y una forma de vida muy especiales, su portavoz fue la revista francesa "Litterature" la cual aglutinaba un grupo de escritores encabezados por Breton, L. Aragón y P. Eluard. André Breton, médico siquiatra y quien estudió con esmero los trabajos de Freud, señala en 1924 en el primer manifiesto surrealista la definición "definitiva" del término surrealismo.

"Surrealismo n.m. Automatismo síquico puro mediante el cual se propone expresar sea verbalmente, o por escrito o de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón con exclusión de toda estética o moral.

Encicl. filosofía. El surrealismo se basa en el convencimiento de que ciertas asociaciones hasta ahora menospreciadas son de una naturaleza superior en la creencia en la omnipotencia de los sueños y en el funcionamiento desinteresado del pensamiento. Conduce a la destrucción definitiva de todos los demás mecanismos psíquicos y su sustitución para solucionar los principales problemas de la vida" (4).

Téngase presente que aquí no se hace mención explícita a la pintura, sin embargo estos principios generales son desarrollados posteriormente en 1928 por el mismo Breton en el artículo: "El surrealismo y la pintura" especie de compendio de estética surrealista donde expone el punto de vista del inconsciente como verdadera dimensión de la existencia estética y por tanto definidor de la propia dimensión del arte. Pero si la conciencia es el dominio de lo distinto, de lo diferenciado, el inconsciente será el dominio de lo indistinto, de lo indiferenciado, donde el ser humano no objetiva la realidad sino que se funde con ella, así pues el arte ya no es representación, sino comunicación vital, fusión biosicológica del hombre con el todo; el planteamiento que se abre aquí es totalmente opuesto al punto de vista racionalista ya que ahora la ecuación más bien sería arte = inconsciencia. Si esto es así cabría ahora la pregunta por los procesos con que cuenta el artista para la realización de este proyecto.

En primer lugar, las imágenes oníricas proporcionan riquísimos elementos para la subversión de la realidad sensible, pero no sólo los estados del sueño, otros estados análogos tales como el ensueño diurno, las alucinaciones y hasta estados alterados producidos por drogas, cansancio o provocados deliberadamente —como lo hacía el pintor Armando Reverón— pueden provocar rupturas y reacomodaciones profundas en las relaciones y funciones del material que brindan las sensaciones; otro procedimiento es la búsqueda de lo insólito a través del desplazamiento de un objeto de su dominio habitual, como en el clásico ejemplo: el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección. Finalmente, otro poderoso medio es el del humor y la ironía ya que como se ha señalado a menudo lo humorístico y lo irónico en muchas ocasiones son desencadenantes de fuerzas síquicas poderosísimas susceptibles de convertirse en el origen de extraordinarias expresiones artísticas tal como aparece vgr. en Hamlet. Sin embargo hay que tener en cuenta que estos medios no constituyen en sí

los mismos meros juegos estéticos, el surrealismo los considera en relación a un fin eminentemente subversivo: abolir la "realidad" que una civilización caduca nos ha impuesto como la única valedera. Así entonces el carácter destructivo de estas operaciones es sólo el primer paso, ya que su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias para que revele su verdadero rostro en razón a que, según la bella y profunda expresión de Heidegger: "el ser ama ocultarse"... Ahora el mundo no será más una colección de cosas útiles o artefactos, más bien el universo de nuevo creado por la imaginación e interrogado por la ironía se transmutará en un vasto campo de fuerzas entrelazadas, donde todo vive y habla, donde los seres, las palabras, los pensamientos y las imágenes se reorganizan conforme a leyes nuevas y misteriosas.

4. SOBRE MAX ERNST

¿Qué podríamos decir de la vida de Max Ernst, este hijo de un "profesor de sordomudos con todo el corazón"? El artista escribe una autobiografía en los años cincuenta —contaba ya con casi sesenta años— y el subtítulo es "tejido de mentiras y verdades", desde el comienzo Ernst señala la enorme importancia que para su imaginación y estilo tuvo la ciudad de Colonia —vecina de Brühl, lugar de nacimiento (1891) del artista—, ya que es precisamente a partir de su experiencia temprana en la gran ciudad católica cuando crea un mito personal que irá a ser el hilo conductor de su obra; recuérdese el significado que esta ciudad ha tenido para muchos artistas como lugar de leyendas mágicas, de arte y también como centro religioso: Colonia, adorada por el Rin, vecina a los bosques donde habitaban las viejas deidades germánicas.

Desde el punto de vista de la sensibilidad artística el joven Ernst se nutre de la obra de Caspar David Friedrich y de las lecturas de Novalis, Nietzsche y Alfred Jarry, esto es, la cultura de Ernst tiene raíces puramente románticas y por eso no es de extrañar que lo "sublime romántico" fuese siempre la cima desde la cual Ernst mirase con ironía la sociedad de su época. Recibe una sólida formación académica en Bonn donde estudia filología, siquiatria y algunos desarrollos del psicoanálisis, quizás para conjurar los miedos y obsesiones que lo acompañaron desde su temprana infancia, pero además en esta época, 1910, se interesa por

el arte de vanguardia: se encuentra con Augusto Macke, y visita el estudio de Paul Klee y se relaciona con la llamada "pintura metafísica" a través de la revista "valori plastici" donde colaboran Carlo Carrà y Giorgio de Chirico. Realiza algunas pinturas y relieves, quizás el primer trabajo de real interés sea "el fruto de una larga experiencia" —un montaje en diversos materiales— cuyo título encierra una gran ironía pero que remite a la vida personal del autor, sin embargo irán a ser sus collages hechos a partir de material impreso: revistas y viejos libros de biología y medicina los que le posibilitaron adentrarse en el problema de la deconstrucción —para usar un término en boga— de los significantes de la percepción sensible: a partir de entonces lleva a cabo una gran cantidad de experimentos lingüísticos y gráficos cuyo propósito no es otro que la disgregación del objeto a través de encuentros fortuitos entre distintas imágenes tratando de crear una especie de choque de fuerzas síquicas que producen intersecciones en la percepción donde se revela una poética nueva.

Hacia 1920 se interesa nuevamente por el psicoanálisis y estudia con detenimiento las obras capitales de S. Freud: "El chiste y su relación con el inconsciente" y "La interpretación de los sueños", son estas lecturas las que le muestran a Ernst la fundamentación de una vía nueva para la subversión de la imagen.

Desde ahora la unidad pictórica más que basarse en la coherencia de sus partes se construirá a partir de elementos contradictorios en su significado y esta unidad de lo incompatible a la razón, cuyo material puede ser tomado de lo sensible o la imaginación, es lo que permitirá abordar una nueva realidad cuestionando a fondo la manera ordinaria de la percepción: se ha creado así la surrealidad.

Ernst marcha a París en 1922, donde ya gozaba de un cierto prestigio a raíz de una exposición que envió dos años antes, allí entra en contacto con Paul y Gala Eluard, André Breton y el resto del grupo surrealista. Breton dudaría seriamente de la posibilidad de dar con un equivalente visual de la obra escrita surrealista y las técnicas de la llamada escritura automática, precisamente esta labor se irá a concretizar en la obra de Max Ernst. La exploración que hizo el artista de los medios empleados por De Chirico dio como resultado "El Elefante Celebes", 1921, en que por primera vez utiliza elementos realistas en una pintura al óleo de gran formato pero ahora organizados según la lógica del sueño: