SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 1996

N° 67

"La ciudad surrealista"

Autora: Celia Guevara.

"Literatura y plástica. Influencias estéticas del surrealismo en la Argentina"

Autora: Silvia Valdéz.

Junio de 1996

INFLUENCIAS ESTÉTICAS DEL SURREALISMO EN LA ARGENTINA

Plástica y Literatura

Sylvia Valdés

INFLUENCIAS ESTÉTICAS DEL SURREALISMO EN LA ARGENTINA

Antes de encarar un trabajo sobre las influencias estéticas del surrealismo, aparece como indispensable aclarar la postura estética de este movimiento.

La dialéctica hegeliana con su inversión marxista y el descubrimiento freudiano del inconsciente, junto a los textos, llamados modernos, que se inscriben en una lógica otra, desde Lautréamont a Mallarmé, constituyen los ejes de esta postura. En la medida en que estos textos extraen la contradicción de la esfera de la representación, donde el pensamiento formal la mantiene para situarla en el lugar de la acción: momento esencial del concepto (Hegel), esencia de las cosas (Lenin), el inconsciente ignora la contradicción, es decir está hecho de contradicciones (Freud). El verbo es un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio, el azar como IDEA (Mallarmé).

Se inaugura así otra forma de lenguaje que no recubre el poder de juzgar, tal como lo define Kant posición que se remonta, entre otras cosas a la ley de identidad que el platonismo lega al pensamiento formal y a los modi-operandi de la escolástica. Este otro lenguaje desafía la lógica formal y con ella las formas clásicas de representación.

Inicia en realidad una nueva representación saturada por la subjetividad. Las formas de esta nueva representación parten de la dialéctica hegeliana sin confundirse con ella. Se trata de una dialéctica materialista que genera a través del inconsciente lo que adquiere sentido en el juicio. Dialéctica como generación de un sujeto que detenta ese sentido y además dialéctica de las relaciones entre el sujeto y su exterioridad heterogénea. Este, además, dialéctica, por así decirlo, la dialéctica hegeliana misma exponiendo su lógica en un adentro afuera que la genera. Si el concepto de dialéctica puede

sostenerse en una actitud materialista o como dice Marx bajo su aspecto racional, no es en el interior de una esfera homogénea (concepto, ideas), sino como concepto-base de la generación (de la producción) de las formas significantes en un espacio heterogéneo. La dialéctica juega en el lugar mismo en que se articulan dos órdenes: la materia objetiva que proviene de la actividad práctica humana (Marx, primera tesis sobre Feuerbach) y el orden significante.

En el primer manifiesto del surrealismo Breton dice:"La actitud realista inspirada en el positivismo, de Santo Tomáa a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio, y de vacíos sentimientos de suficiencia".[1] Y más adelante declara;"cambiar la vida, dijo Rimbaud, transformar el mundo dijo Marx, para los surrealistas estas dos consignas son una sola".

La experiencia surrealista en todo el mundo, se transformó en el laboratorio de un discurso y de un sujeto nuevo que abarca el campo de la sociedad y de la práctica artística. Este discurso rechazó, al mismo tiempo, los discursos rígidos se apropió de sus saber e invento otro inédito, móvil, transformado. Por esta razón estimuló cambios ideológicos profundos y se pronunció contra el liberalismo burgués y contra la revisión y la integración precipitadas del dogmatismo.

El Surrealismo rechaza sucesivamente la mística, el saber absoluto, lo real discursivo, para proponer, en cambio, la importancia de la dimensión onírica y de la creación liberada de las barreras de la razón positivista.

En la Argentina el movimiento surrealista tuvo una ingerencia temprana y mantuvo siempre estrechas relaciones con el grupo de Paris, esas relaciones estuvieron siempre signadas

[1] André Breton: "Manifiestos del Surrealismo" Pág. 22. Ed. Argonauta. B. A. 1992

por una curiosa serie de influencias mutuas y contradicciones. Breton aceptaba las particularidades del grupo argentino y de los demás grupos latinoamericanos surgidos más tarde porque estaba deslumbrada por esa materialidad multivalente que lleva de todavía empresa las huellas de la cultura indígena; que no piensa en palabras de lengua sino en palabras de videncia[2].

Incluso en los países latinoamericanos más europeizantes, como la Argentina, esta huella aparece en forma de cultura mestiza y está presente tanto en los personajes de Batlle Planas como en la poesía de Francisco Madariaga.

Una dialéctica se anuncia aquí entre el límite y el infinito, la visión y la razón política, la orilla y la corriente. Para los mecanicistas el materialismo substancia o de reconocimiento de una primacía de lo exterior sobre lo interior, de la naturaleza sobre la sociedad, de la economía sobre la ideología. Sin embargo el materialismo aparece en las elipsis de Heráclito, en la lengua poética de Lucrecio, en los olmecas, en los incas este Materialismo antiguo del que se pueden discutir la ignorancia, la ingenuidad, los límites precientíficos, aporta una verdad que los mecanicistas no pueden entender porque abre los tímpanos a la razón desrazonante que viene, en América de la civilización precolombina.

Breton reconocía sin duda esa verdad y la frase de Hegel: “Hay que considerar como excesivamente importante el hecho de que la dialéctica es indispensable a la razón, aunque el admitir este hecho obligue a sacar conclusiones opuestas a los resultados obtenidos”[3]; tenía para él una significación precisa.

El Surrealismo no es solamente un agregado de objetos, de territorios y de signos, desafiando, como en el delirio la realidad natural, las leyes de los órdenes y de las especies,

---

[2] Rodolfo Kush: “Anotaciones para una estética de Latinoamérica”.PAG 68. Rev. Comentarios No 9.B>A> Dic. 1995.
[3] Hegel: “Science de la logyque “.Tomo II.ED. Aubier Paris 1947.

las lógicas de pertenencia y la lógica del discurso.

Por el contrario en Argentina, tanto como en el resto de América y en todo el mundo, se transformó, por sus características mismas en el laboratorio de una imagen y de un, discurso nuevo.

En 1926 Aldo Pellegrini comienza a perfilar una formulación del Surrealismo que condensa tanto la explosión del sujeto como la de la sociedad en una nueva distribución de las relaciones sueño-realidad, sujetivo y objetivo, simbólico e imaginario.

Médico y poeta, Pellegrini articula las formulaciones del grupo de Paris y las adapta a la realidad argentina.

Las circunstancias del nacimiento del grupo surrealista argentino son narradas por el propio Pellegrini en una carta dirigida a Graciela Maturo: “En ocasión de la muerte de Antole France el diario Crítica, de Buenos Aires, publica un número entero dedicado a este escritor que en aquella época parecía tener una importancia comparable a la de Víctor Hugo. Para mí la falta de pasión y el escepticismo barato de A. France me parecían la caricatura del verdadero inconformismo en esa época era Apollinaire el que me interesaba especialmente. En ese número de Crítica pude leer un telegrama de Paris que anunciaba la publicación de un panfleto contra A. France que llevaba un título que me parecía muy adecuado: Un cadáver.
La lista de escritores que había firmado el panfleto también figuraba en el diario. Envié esa lista a Gallimard, que en esa época me proveía de libros en francés, pidiéndole que me enviara todo lo que esos escritores habían publicad. Algunas semanas más tarde recibí la revista La revolución surrealista y el Primer Manifiesto del Surrealismo de Breton. En la época era estudiante de medicina y hablé con entusiasmo de ese material a mis amigos David Guzmán y Mario Casiano y más tarde a Elías e Ismael Piterbarg y a Adolfo Solario.
Constituíamos entonces una suerte de fraternidad surrealista y

nos librábamos a experiencias de escritura automática. La actividad de ese grupo, completamente al margen de las tendencias literarias de la época (solo aceptábamos a Macedonio Fernández y a Oliverio Girondo), desembocó en la publicación de revista QUE”

En 1928 se publica Que, primera revista surrealista en lengua española, fermento del surrealismo latinoamericano. Que era una revista exclusivamente literaria, sin embargo el grupo admiraba el trabajo de un pintor, Xul Solar, que había hecho su primera exposición individual en 1924 y puede considerarse el precursor de los principios del surrealismo plástico en Argentina. Inventor, entre otras cosas de un juego: el Panjuego, suerte de ajedrez que se desarrollaba en tres planos superpuestos, cada movimiento correspondía a una letra del alfabeto, a una nota musical y a un color. El juego desencadenaba, de esa manera, un poema, una composición musical y un cuadro. Personaje un poco a la Raymond Roussel, lleno de humor espontáneo y fértil, Xul Solar, captaba en sus cuadros aportes estéticos provenientes de dominios diversos, la escritura china, los signos precolombinos. Todas estas imágenes cargadas de una influencia vagamente kleiniana; son, ante todo surrealistas, por su captación instantánea, intuitiva de una realidad onírica en la cual los objetos, animados o no y los personajes se separan de su entorno inmediato para participar de un escenario inédito.

“La pintura de Xul Solar, decía Pellegrini, es un desafío permanente a la realidad cotidiana y al mundo de relaciones fijas, al cual él opone el mundo de lo desconocido y lo ilimitado”.

Si bien los artículos de QUE estaban influidos por el automatismo bretoniano parecen, más bien, tocados por el simbolismo de fines del siglo XIX. El espíritu de Mallarmé, el de Huysmans de A contrapelo o el de Marcel Schwob parecen más presentes en estos textos que la fuerza militante del

manifiesto de 1924: La revolución Surrealista. El segundo manifiesto surrealista de Breton publicado en 1929. El Surrealismo al servicio de la Revolución radicalización política progresiva que esta ausente en el primer grupo argentino, tal como lo demuestran los dos números que aparecieron de la revista QUE.

Después de la publicación de QUE, el surrealismo argentino, se desarrolló de una manera bastante marginal. El nacionalismo rabioso que impuso la dictadura de Ramírez y la censura, consiguieron trabar sus manifestaciones.

En 1934 una gran exposición de pinturas de Picasso en la galería Muller (70 cuadros), atrae la atención de un joven pintor, Juan Batlle Planas, que en la huella de su tío, Planas Casas, comienza a cultivar las imágenes oníricas.

En 1936, el psicoanálisis, como discurso comienza a hacerse conocer en la Argentina pequeño grupo de pioneros reunidos en torno de quien fue en muchos aspectos, uno de los más notables animadores culturales que produjo el medio intelectual del país: Enrique Pichón Riviere, médico y escritor. Otra práctica discursiva se hace escuchar entonces, primero en Buenos Aires, más tarde en el resto del país.

Influenciado y seducido por el discurso psicoanalítico, Batlle Planas comienza a pintar una serie de radiografías paranoicas.

En 1943 plena guerra mundial, un grupo de jóvenes intelectuales y artistas se reunía en el café Rubí de Plaza Once, para debatir acerca de las nuevas tendencias estéticas, de las vanguardias europeas. El rayonismo de Larionov y Goncharova, el suprematismo de Malevitch, el constructivismo de Tatlin, Gabo y Pevsner, el objetivismo de Rodchenko, el neo palsticismo de Mondrian y Van Doesburg, el concretismo de Vantongerloo y Max Bill y los aportes teóricos y técnicos de Moholy Nagy eran analizados por este grupo de jóvenes a quienes interesaba además la pintura constructivista de Torres

García y la poesía creacionista de Vicente Huidobro

A fines de 1943, la idea de publicar una revista empieza a tomar forma en el grupo y al año siguiente, verano de 1944, aparece el primero y único número de la revista ARTURO, denominada; Revista de Artes Abstractas. La redacción e a Revista, estaba integrada por Carmelo Arden Quin, Edgard Bayley, Gyula Kosice. El diseño de la tapa, obra de Tomáa Maldonado, era de una ejecución claramente automatista a pesar de las declaraciones del grupo en contra de las formas creativas del onirismo. La revista publicaba colaboraciones de Torres García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Vieira da Silva, artículos de los redactores y reproducciones de Kandinsky y Mondrian.

En cuanto a la postura estética de este grupo, Jorge Ribera, en su libro : "Madi y la vanguardia argentina", dice: "Frente a la estética de los valores, la estética dé la simbolización o la estética prospectiva de las emociones, muchas de las ideas (de estos jóvenes) parecen alimentarse directa o indirectamente con el concepto de las esencias, aportado más recientemente por la corriente fenomenológica con la noción del modo estético de presentación co-real, que tiene su origen en la misma dirección estético-filosófica".[4]

En 1945, año de conmoción política, de luchas entre fubistas y aliancistas y de represión policial, el accionar de, Arte Concreto Invención, así se habían autodenominado, después de la aparición de la revista, es ignorado por los galeristas y expone en la casa del psicoanalista Enrique Pichon Riviere, en la Calle Santa Fe 1379. Una segunda exposición, en casa de Grete Stern, en Ramos Mejía, cierra el ciclo de exposiciones de un grupo que ya empieza a mostrar sus fisuras. En marzo de 1946 una arte del grupo, ya escindido, expone en la galería Peuser. Un manifiesto invencionista, de

[4] Jorge Ribera: "Madi y las vanguardias argentinas". Pág. 17.ed. Paidos B>A. 1976.

acción colectiva de este sector, aparece en 1946 en ese mismo año se publica el manifiesto Madi que nuclea la otra parte del grupo. En ese manifiesto los madi (palabra inventada por Arden Quin que se supone reúne las dos primeras sílabas de materialismo dialéctico) sostienen que el gran período del: arte no-figurativo se inicia con los concretos pero que hubo falta de universalidad y consecuencia en la organización
"La consecuencia de ello, decían, fue que el arte concreto no pudo oponerse seriamente , por medio de una teoría orgánica y una práctica disciplinaria, a los movimientos intuicionistas que como el Surrealismo, han ganado para sí todo el universo" Este reconocimiento por parte de los madi de los alcances de la influencia estética del Surrealismo se subrayan con el pasaje en 1948 a las filas surrealista de un compañero de ruta de los madi Enrique Pichon Riviere y años más tarde del más esclarecido de sus poetas, director de la mayor parte de .sus publicaciones: Edgar Bayley.

No es por azar que los surrealistas argentinos con Aldo Pellegrini a la cabeza se encuentran con Pichon Riviere para dar forma a un proyecto común.

Este nuevo grupo encara la crítica política y, al mismo tiempo, ataca los límites estructurantes del lenguaje para desestructurarlos a través de la semiótica y la ciencia de los sueños. El resultado de la colaboración de los surrealistas y los psicoanalistas culmina con la publicación de la revista CICLO en 1948 dirigida por Pellegrini, Pichón Riviere Piterbarg. Se teje así el nudo en el que la literatura, transformada en escritura será abordada desde varios ángulos a la vez: pintura, poesía, sociología.

El número uno de CICLO contiene un artículo de Moholy Nagy, a propósito de sus experiencias con la luz, un texto de Breton sobre Jacques Hérold y un artículo de Pellegrini acerca de la obra de Paalen (que vivía en México en esa época y allí publicaba la revista Dym).

En el segundo número Pichon Riviere publica el inicio de un ensayo biográfico sobre Lautréamont, Pellegrini habla de la conquista de lo maravilloso y aparecen ensayos sobre la pintura de Max Bill.

A través de los artículos de CICLO los lectores argentinos empezaron a tomar conciencia de un hecho: el arte no es solamente un problema estético, es también un ejercicio crítico mucho más eficaz en tanto y en cuanto enfrenta los viejos clichés y trata de introducir en la sociedad una práctica que ella censura, comunicándole lo que trata de ignorar.

El gran mérito de CICLO es el haber extendido los límites de las canteras del Surrealismo en la Argentina incorporando registros diversos, regímenes de signos diferentes.

Durante ese mismo año 1948 el taller de Batlle Planas recibe dos alumnos que ibn a marcar la historia del surrealismo argentino: Roberto Aizenberg que ya estaba encaminado en, la vía surrealista después de un corto pasaje por el atelier de Antonio Berni y Juan Andralis, desertor de la escuela de Bellas Artes. Este último, partisano, más tarde, del grupo de Paris, fue el mas esclarecido y fiel animador del grupo argentino después de la muerte de Pellegrini. Espíritu un poco a la Duchamp, hermético y con obsesiones tranquilas, los descubrimientos de Andralis estuvieron siempre sellados bajo el argumento de lo cotidiano.

Cuatro años después de CICLO, en 1952, una nueva revista surrealista A PARTIR DE CERO, edita su primer número bajo la dirección de Enrique Molina. Esta revista es el lugar de encuentro y confluencia de todos los surrealistas argentinos de la época: Aldo Pellegrini, el propio Molina, Antonio Porchia, Juan Antonio Vasco, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Olga a, Orozco, Julio Llinás a los que se agrega Moro, poeta peruano que acababa de participar en las actividades es del grupo de Paris y en el grupo mexicano donde

había publicado junto con Paalen la revista Dym.

El dibujo de la tapa de A PARTIR DE CERO era de Juan Batlle Planas.

Desde el primer número la revista revela su consigna: la asimilación de la poesía a la vida.

En el segundo número Molina, en un artículo titulado “Un golpe de dedo sobre el tambor” decía: “Si la poesía no es una actitud total... si ella ya no encierra todas las potencialidades del amor, de la revolución, si no es definitivamente incompatible con la servidumbre, con la domesticación, con el arrivismo, termina por verse limitada...a banalidades decorativas, elaboradas por el ocio y la cobardía”.

En ese mismo número Pellegrini habla de ciertos protagonistas de la cultura nacional y revela el fracaso de todos los proyectos estéticos y culturales que no fueron más que una coartada, un instrumento de segregación destinado a calmar el hambre de un sector determinado.

Pellegrini mostraba en su artículo, que un discurso, una sociedad, una política que habían durado 2.000 años estaban a punto de desaparecer amenazados por una revolución que pretendía no solo transformar el mundo sino cambiar la vida. Los políticos que no comprendieran esa verdad caerían en el anacronismo o en el totalitarismo.

Esta toma de posición, polémica en relación al arte ya la literatura oficial, fueron para Molina y Pellegrini el equivalente de una autoproscripción.

En las páginas de A PARTIR DE CERO el arte aparece como un modo especifico de conocimiento práctico en el que se concentra lo que la comunicación verbal y el intercambio social dejan de lado, ya que obedecen a las reglas de la evolución económica.

La sociedad capitalista e industrial que ha dominado las posibilidades globales de comunicación, ha permitido, sin

embargo, que una parte de su actividad esté dedicada a ese lugar, único territorio libre del pensamiento que es el arte al margen de servidumbres racionalistas. Es justamente ese territorio, el territorio del Surrealismo él que A PARTIR DE CERO termina de perfilar en la Argentina.

Benjamin Péret en un artículo publicado en la revista Medium (Paris 1952) saluda a A PARTIR DE CERO diciendo que en las Páginas de esta revista circula un aire de Surrealismo auténtico.

Hacia el fin de 1952, Aldo Pellegrini decide fundar una asociación de artistas de vanguardia de inspiración diversa, pero con fuerte influencia surrealista. Se trata del grupo A Artistas Modernos de la Argentina. En 1953, la aparición de LETRA Y LINEA, bajo la dirección de Aldo Pellegrini, anuncia una nueva etapa en la trayectoria del Surrealismo argentino. La acción se extiende ahora a todos los campos magnéticos de la cultura.

Los redactores (Osvaldo Svanascini, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Enrique Molina, Alberto Vanasco, Ernesto B, Rodriguez, Mario Trejo), provenían de diferentes sectores y aportaron una visión variada que atrajo incluso comentarios de la crítica oficial que trata de hacer de este nuevo arte un objeto de análisis científico, para constatar que no se reduce a un simple procedimiento de elaboración o manufactura o a una función social. En realidad revela una práctica específica, no cristalizada y móvil a instancias altamente diversificadas y pluralizadas.

Para el número cuatro, Madariaga, Casseli y Juan Esteban Fascio se integran al equipo de redacción de la revista. Fascio escribe un largo y muy bien documentado artículo sobre Jarry y la escuela de Patafísica.

Por esos años Edgar Bayley comienza a acercarse al grupo surrealista. Aunque su cargo de director de la revista Nueva Visión que renueva la concepción de la arquitectura, lo

mantiene todavía alejado de la redacción de las revistas surrealistas, entabla con Enrique Molina y Francisco Madariaga una amistad que duraría hasta el fin de su vida.

Julio Silva y Virginia Tentindo, alumnos de Batlle Planas, llegan a Paris, en 1955 para encontrarse con Andralis que estaba instalado allí desde 1952 y que había tomado contacto con el grupo de Paris a través de Wifredo Lam, lo cual refuerza las relaciones de franceses .y argentinos.

El tercero y último número de A PARTIR DE CERO (1956) convoca a todos los surrealistas argentinos que publican sus textos junto a los de Leonora Carrington, Antonin Artaud y del poeta sueco Ingemar Gustaffson. El número está ilustrado con collages de Enrique Molina.

En 1957, siguiendo un camino paralelo al de los poetas, un grupo de pintores cuyo principio creativo está marcado por el automatismo, se reúne, bajo la iniciativa de Victor Chab, en una exposición que iba a dar origen a una revista. Ellos eran: Victor Chab, Osvaldo Borda, Rómulo Macció, Josefina Miguehs, Martha Peluffo, Kasuya Sakai y Clorindo Testa.

Colaboración de este grupo de pintores, Julio Llinás decide editar una revista: B0A (1958) cuyo nombre recuerda aquel otro reptil que extendía sus anillos por Europa: COBRA. Los tres números que aparecieron, dan cuenta de la concordancia que se establece con el grupo Phases de Paris cuyo líder, Edouard Jaguer, había sido co-director de “La main a plume” junto con Christian Dotrémont, uno de los integrantes del grupo COBRA.

A partir de 1960, un espacio nuevo, el Instituto Torcuato Di Tella, abre sus puertas y ofrece a los artistas un lugar para lugar para la libre expresión. El grupo del Di tella comienza a especializar con éxito el espíritu del Surrealismo a través de objetos y de instalaciones.

En el mes de junio de 1967, Aldo Pellegrini organiza allí una exposición: “El Surrealismo” en la Argentina”. En ese momento trata de encontrar una filiación surrealista a gran

húmero de artistas de la época, siguiendo de alguna manera la línea marcada por Breton en su prefacio a la exposición de Saabrucken “Pintura Surrealista en Europa “:

“En el seno del Surrealismo el artista ha gozado siempre de una libertad de acción y de técnica absolutas, lo que explica gran diferencia exterior de sus obras. Lo que caracteriza una obra surrealista es su intencionalidad y su voluntas de sustraerse del mundo físico para alcanzar el campo psicofísico total. A su vez en el prefacio de la exposición del Di Tella, Pellegrini insistía sobre el problema ideológico de la libertad: “La difusión actual del Surrealismo 40 años después de su nacimiento como movimiento organizado es un fenómeno aparentemente sorprendente dado el ritmo acelerado con el que los movimientos artísticos aparecen y desaparecen. Esto se explica: el Surrealismo no es solo un movimiento artístico sino un movimiento ideológico que a través de la expresión artística busca la liberación del hombre”. Ese mismo año aparece LA RUEDA editada por Pellegrini, Molina, Latorre, Madariaga y Bayley.

Al cumplirse el centenario de la muerte de Lautréamont (1870) un espíritu celebratorio invade a los surrealistas argentinos y organizan una exposición en la Galería Gradiva. Los textos de Molina, Madariaga, Fijman, Bayley, Celia Gourinsky iban acompañados de los cuadros de Batlle Planas, Aizenberg, Chab, Nojechovich, Caride, Juana Butler, Aída Carballo, Néstor Cruz, Jorge Tapia, etc.

Este ario marca el fin del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, la policía interviene para censurar una instalación de Roberto Plate que consiste en la imitación del espacio de un baño público. Los espectadores que se encerraban en la obra de arte-baño público se inspiraban para escribir graffiti injuriosos contra la dictadura militar de la época.
Esto provocó el cierre de la exposición y la clausura definitiva del Centro de Artes Visuales del Di Tella.

La muerte de Aldo Pellegrini, en 1973, cierra un capítulo del Surrealismo argentino, su hijo Mario continúa la línea de su padre multiplicando la edición de libros surrealistas. En ese mismo año Sara Delpino decide abrir al público su atelier de la calle Añasco 1500, transformando el lugar en una vasta exposición permanente donde los artistas, los objetos y el público eran parte de la obra. Se entraba por la ventana y la puerta cerrada era un cuadro objeto.

Hacia 1980 un nuevo grupo surrealista empieza a operar en Buenos Aires sus integrantes: Silvia Grénier, Julio Del Mar, Josefina Quesada, Alejandro Mael, Ricardo Robotnik tenían como preocupación fundamental la acción política aunque la realidad del momento dominada por el fascismo solo permitía un repertorio limitado de acciones militantes. Este grupo publicó la revista Signo Ascendente cuyo primer número combina textos automáticos con signos-símbolos. El segundo, denuncia las actividades cómplices de las empresas multinacionales y su manipulación de la cultura.

León Ferrari a su retorno del exilio (1985) expone en el Centro Cultural Recoleta sus obras que retoman el espíritu espíritu anticlerical y militante del surrealismo. A través de instalaciones y de dispositivos escénicos cada vez más ambiciosos y más llenos de humor, el trabajo de Ferrari muestra las metamorfosis del arte en nuestra época o como ser un artista sin serlo o como ser un artista radicalmente nuevo.

Es importante subrayar que gran número de jóvenes, practica en la Argentina un infra o ultra lenguaje que los acerca al surrealismo y ellos mismos reivindican esta pertenencia:
Fernando Bedoya, Cerrolaza, Nora Correas, Catalina Chervin, Eguía, Kirin, Stupía, Torassa, Tosar, Graciela Zuik. Existen también los heterodoxos como Artemio Alisio cuyas obras tienden al arte mágico y por esa vertiente se acerca' al Surrealismo o como Miguel Lohlé, artista argentino que vive en Holanda y expone con el grupo Phases y participa en las

exposiciones internacionales del Surrealismo con trabajos matéricoa y gestuales que Edouard Jaguer califica de neo-figuration psychyque.
Jean Puyade, director de la Alianza Francesa de Santa Fé de realiza en la Argentina en 1992 un Encuentro Surrealista similar a los que ya había organiza o en Brasil. Este encuentro afirmó la continuidad de un propósito iniciado por Pellegrini: instaurar una corriente de intercambio en un dominio elegido, el Surrealismo.

En 1993 en Bochum, Alemania se realiza una exposición "Latinoamérica y el Surrealismo". En esta muestra los movimientos surrealistas latinoamericanos aparecen apuntalando al europeo a través de la fuerza mágica de América indígena que atraviesa el pasadizo de la historia y recoge elementos de la tradición barroca iberoamericana y se reencuentra con ciertas formas intuitivas de la creación. Este encuentro establece un límite permeable para el Surrealismo sudamericano y configura dos actitudes cuyo apogeo se encuentra en el desahogo, imaginativo por un lado y el ritualismo obsesivo por el otro. Los textos de Benjamin Péret quien vivió largos años, en Brasil y México marcan las influencias antedichas. Jean Louis Bédoiun en su prólogo alas obras completas de Péret dice:

(Latinoamérica es para él) "constante objeto de búsqueda y campo de acción que desborda en todos los sentidos los límites de una tradición cultural encarnada en que lo maravilloso no está detrás nuestro, en el pasado, como recuerdo nostálgico de una edad de oro, sino clara y definidamente frente a nosotros".

Es la aventura exaltante de descubrir un mundo nuevo, un mundo que habría escapado a la glaciación de la inteligencia, donde reinaría el principio rector del placer, donde el hombre se vería por fin liberado de su dependencia inmemorial con lo que los alquimistas llaman lo espeso y lo fijo, para gozar de

los beneficios de lo volátil intercambiando sus propiedades físicas y morales con la naturaleza entera.[5]

En efecto cuando la razón occidental advierte en su condición de servidora de la razón condición penitenciaria y decide liberarse de ella, descubre la hipótesis del buen salvaje que es, en el fondo, el niño de occidente. Rousseau Freud marcando crisis de la racionalidad clásica y positivista y anuncian dos revoluciones, la de la economía política (que es resumida por Marx en el siglo XIX), y la del sujeto parlante que Lacan actualiza. Estas dos revoluciones son recogidas por el Surrealismo exigiendo la plena libertad, del sujeto y el derecho a la realización de los deseos. Es por eso que Machu Pichu y Chichén Itzá, son considerados por los surrealistas como altos lugares de la tierra en el sentido más amplio de la expresión. Interpelando a la comunidad Precolonialista y demistificando a la vez la función de la ignorancia primitiva[6], el discurso que resulta, apela a la vez al pasado al futuro, a una arqueología regional y a una coherencia comunitaria proyectivista. Nada hay de común entre el surrealismo a la Voluntad retorno a los orígenes, la propuesta es en cambio, la de un salto cualitativo y cuantitativo hacia lo desconocido.

La razón occidental sólo se salva al precio de un encadenamiento obsesivo al tiempo y una anulación del misterio. La transubstanciación que opera el Surrealismo en relación al rescate del misterio lo conecta con el espacio latinoamericano, asiento sólido de una practica simbólica, que si bien no participa de una critica externa al poder político lleva implícita una forma no patética de creación de un espacio antitotalitario.

---

[5] Benjamin Péret: “Obras completas. Introducción. Pág. 11. ED. Corti Paris 1990.

[6] Acerca de este punto ver: Antonin Artaud, Obras completas Tomo III Pág.287. ED. Gallimard. 1959.

Bibliografía

Ades Dawn, Sylvester David

Dada and Surrealism reviewed. Art Council of Great Britain, Londres 1978.

Alexandrine Sarane

L'Art Surréaliste. Hazan. Paris 1971.

André Breton par lui Meme. Le Seuil. Paris 1971.

Le Surréalisme et le reve. Gallimard, Paris 1974.

Alquié Ferdinand

Philosophie du surréalisme. Flammarion, Paris 1955.

Entretiens sur le surrealisme. Mouton. La Haye, 1968.

Aragon Louis

Les Collages. Hermann. Paris, 1970.

Arp Jean

Jours effeuillées. Gallimard. Paris 1966.

Audoin Philippe

Breton. Gallimard. Paris 1970.

Les Surréalistes. Le Seuil. Paris 1973.

Baciu Stephan

Antología de la poesía surrealista latinoamericana. Joaquín Mortiz. México 1974.

Bayon Damian

Aventura plástica en Hispanoamérica. FCE. México 1974.

Becker Howard

Uma teoria de açao coletiva. Zahar editora. R. de Janeiro 1971.

Bédouin Jean Louis

Vingt ans du Surréalisme. Dénoel. Paris 1961.

La poesie surréaliste. Seghers. Paris 1964.

Bellmer Hans

Petite anatomie de l'inconscient phisique ou Anatomie de l'image Losefeld. Paris 1957.

Biro Adam
Dictionnaire general du Surrealisme et ses environs. PUF. Paris 1982.
Bonnet Marguerite
André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste. Corti. Paris 1975.
Bounoure Vincent
La peinture Vincent peinture americaine Rencontre. Lausanne 1957.
Breton André, Eluard Paul
Dictionnaire abregé du Surréalisme. Galerie Beaux Arts. Paris 1938.
Breton André, Legrand Gérard
L'art magíque. Club franais du livre. Paris 1957.
Breton André
L'écriture surréaliste. Larousse. Paris 1974,
Carrouges Michel
André Bretón et les données fondamentales du Surréalisme. Gallimard. Paris 1950.
Les machines celibataires. Chene. Paris 1976.
Chenieux-Gendron Jacqueline
Le Surréalisme et le minan. L'Age d'homme. lausanne 1983.
Cravan Arthur
J'etais cigare. Losefeid. Paris 1972.
Dax Adrien
Perspective automatique (Almanach surréaliste du demi-siécle) La Nef 1973.
Doty Robert
Extraordinary realities catalogue. The Whitney Museum of American Art. New York 1973.
Duchamp Marcel
Duchamp du signe. Flammarion. Paris 1975.
Durozoi Gerard, Lecherbonnier Bernard
Le Surréalisme theories, thémes. Larousse. Paris 1972.

Eluard Paul
Donner a voir. Gallimard. Paris 1939.
Ernst Max
Ecritures. Gallimard. París 1970.
Estienne Charles
Le Surréalisme. Seogy. Paris 1956.
Gibaja Rejina
El público de arte. EUDEBA. Bs. As., 1964 Hérold Jacques
Maltraité de peinture. Fall. Paris 1976.
Jaguer Edouard
Permanence du regard surrealiste. ELALC. Lyon 1981.Jean
Marcel, Mezeid Arpad
Histoire de la peinture surréaliste. Le Seuil. Paris 1959.
King John
El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60. Ed. Gaglianone.Bs. As. 1985.
Kyrou Ado
Le Surréalisme au cinema. Losefeld 1963.
Lebel Jean Jacques
El Happening. Ed Nueva Visión. Bs. As. 1967.
Lebel Robert
Chantage de la beauté. Beaune. Paris 1955.
Le Brun Annie
Les mots font l'amour. Losefeld. Paris 1970.
Laches tout. Sagittaire. Paris 1978.
Légrand Gérard
Preface au systéme de l'eternité. Losefeld. Paris 1971.
André Breton en son temps. Soleil Noir. Paris 1976.
Magritte René
Ecrits Complets. Flammarion. Paris 1979.
Massotta Oscar
Conciencia y estructura. Ed Jorge Álvarez. Bs. As. 1967.
El Happening. Ed Jorge Alvarez. Bs. As. 1968.
Moles Abraham

Sociodynamique de la culture. Ed Mouton. La Haya 1967.

Murmis Miguel

Tucumán arde. Cuadernos de Marcha. Montevideo, julio 1969.

Nadeau Maurice

Histoire du Surrealisme. Le Seuil. Paris 1945.

Passeron René

Histoire de la peinture surréaliste. Livre de Poche. Paris 1968.

Pellegrini Aldo

Panorama de la pintura argentina contemporánea. Paidós. Bs. As. 1967.

Nuevas tendencias de la pintura. Ed. Muchnick. Bs. As. 1967.

Peret Benjamin

Oeuvres complétes. Jose Corti. Paris 1992.

Pierre Jose

Dictionnaire de poche du Surréalisme. Hazan. Paris 1972.

Position politique de la peinture surréaliste. Musée de poche. Paris 1975.

Tracs surréalistes et déclarations collectives 1922-69. Losfeld. Paris 1982.

Schoo Ernesto

La nueva ciencia de los argentinos. Primera Plana, junio de 1968.

Sigal Silvia

Intelectuales y poder en los 60. Punto Sur. Bs. As. 1991.

Solá Graciela

Proyecciones del Surrealismo en la literatura argentina. Ed. Culturales Argentinas 1967.

Schuster Jean

Archives 57-68. Losfeld. Paris 1969.

L’ infrarrealisme de Matta. Losfeld. Paris 1969.

Le Quatrieme Chant. Le Monde, 4 octobre 1969. (Citado en Tracs surréalistes et déclarations collectives).

Schwartz Jorge

Vanguardia y cosmopolitismo en la década del 20. Ed Beatriz Viterbo. Bs. As.1991.

Thirion André

Revolutionnaires sans révolution. Laffont. Paris 1972.

LA CIUDAD SURREALISTA

Celia Guevara

El surrealismo en Quiroule y la influencia surrealista de Benjamin en América.

Celia Guevara

Toda utopia es en realidad un sueño, desde la utopía moreana, en adelante, en el país de “ninguna parte”, toda utopía por lo tanto, pertenece al surrealismo, desde su condición onírica.

Pero además, el surrealismo propone la yuxtaposición de objetos disímiles en un contexto que no les pertenece, tal como sucede en los sueños.

Según Max Ernst, se trata del: “encuentro fortuito en un plano adecuado de dos realidades distantes” (paráfrasis de Lautréamont) citado por André Breton:(Situación del objeto surrealista 1935, en:”Manifiestos”, Ed. Labor 1985)

Así, todas las producciones americanas se vuelven de hecho surrealistas. Los integrantes aportan objetos y valores culturales que al llegar a nuestras tierras han perdido su valor de uso. No necesariamente se convierten en mercancías, pero sí al menos devienen bienes culturales desprendidos de su contexto.

De allí que la historia americana, la sociedad americana reconstruida por nuestros poetas, resulte en definitiva una historia de lo surreal.

Si a esta situación un poco caótica, añadimos el ingrediente utópico, la fantasía onírica, todo se envuelve en una niebla surreal. Y según Benjamin estos sueños, nunca son individuales, sino sociales.

Dentro de nuestros utópicos: Sarmiento, Ditrich y Quiroule, el último es sin ninguna duda el más cercano al movimiento surrealista, (movimiento, por otra parte aún no formulado cómo tal en 1914, cuando Pierre Quiroule publica su:”Ciudad anarquista americana”).

Su nombre:”Pierre Quiroule”, (seudónimo de J. A. Falconnet) puede significar: “piedra que rueda” o “rolling stone”, lo que me recuerda unos versos de León Felipe: “Como tú, piedra pequeña, como tú, piedra viajera, como tú, que no estás en los palacios, como tú, ni en las iglesias, como tú”. En todo caso el humor de Quiroule es surrealista.

Como método de análisis para la obra de Quiroule, en sus aspectos estéticos voy a referirme a la interpretación del surrealismo debida a Benjamin, él mismo un gran surrealista, citado por: Ricardo Ibarlucia:”Benjamin y el surrealismo” en:” Sobre Walter Benjamin, Alianza Edit, BA 1993 Pag 152N quien explica:

“Los surrealistas comparten efectivamente con los románticos...una poética del sueño. Pero se diferencian radicalmente por la índole de lo materiales con que elaboran sus formaciones oníricas. “el sueño se ha vuelto gris. Los sueños de dirigen ahora hacia lo banal.... hacia lo que vuelve el rostro la sustancia de los sueños es el “kitsch” (II, 2,620) La relación que el surrealismo establece entre el sueño y el kitsch es la marca de su estética y de su radical modernidad” En el matorral de la protohistoria los surrealistas descubren el árbol totémico de los objetos.”(Ibíd. ,622).

El otro nivel de análisis está relacionado con el montaje, según la conocida imagen de Lautréamont, se trata de yuxtaponer objetos provenientes de áreas y usos diferentes, en los sueño, sin una lógica. Es en las viviendas de anarquista, donde encontramos el sueño surrealista:

“Las moradas de la ciudad anarquista, eran elegantes chalets de vidrio de una sola pieza fundidos en moldes gigantescos por medio de la electricidad. Los había de diferentes dimensiones y colores, predominando el naranja, azul oscuro, granate y verde.

El mayor número de estos palacetes tenía tres piezas: una

alta. Los demás sólo tenían uno. Estaban destinadas para aquellos que querían aislarse...aquellos que necesitaban compañía eran para dos personas, teniendo así cada una su dormitorio y sirviendo la pieza restante a la vez de comedor y de salón...[7] La arquitectura de estos chalets era una combinación feliz de estilos etrusco y japonés, tenían todos una baranda o galería circular, sostenida por columnas de vidrio de colores combinados de bonito efecto decorativo. La techumbre de estos pequeños castillos encantados, estaba dispuesta interiormente en forma de bóveda luminosa .De sus diminutas cúpulas transparentes, caía de noche, de focos eléctricos invisibles, dulce pero suficiente claridad”

“Grupos de chalets surgían de distancia en distancia por entre las siluetas de las palmeras gigantes que abrían sus soberbios parasoles sobre las finas flechas de los puntiagudos techos, que traspasaban la enmarañada frondosidad de los jazmines trepadores, en lucha rival con los espinosos rosales Artísticos puentes aéreos, de cuyas balaustradas, los malvones hiedra colgaban en guirnaldas floridas, unían estas deliciosas moradas.... formando verdaderas cascadas de flores que caían desde los balcones hasta el suelo.”

Frente al plano de la Ciudad anarquista, la primera imagen que aparece en la mente es la de un juguete armable en forma de árbol de Navidad. Ramas de pinos en los cuatro costados de la pirámide, con luces de colores en pompas de cristal.

Esta imagen refuerza la de un sueño adolescente o infantil, que de alguna manera se intuye en su organización social.

Quiroule, destaca la influencia directa de Nietzche (el Super, por ejemplo y él mismo cita a Zaratustra y al Superhombre dentro del texto). Sin embargo existe un nivel consciente de influencia y otro mucho más profundo.

Yo creo que algunas de estas imágenes se encuentran

[7] Quiroule Pierre, Pag. 74.

presentes en Nietzche dentro del Zaratustra[8] en Nietzche Federico Ed. Marymor 1988.”Así hablaba Zaratustra,” (por ejemplo) “Y yo que me llevo bien con la vida, creo que nadie conoce mejor la felicidad que las mariposas y las pompas de jabón y lo que a ellas se asemeja en los hombres”[9] (Ibíd. 136) (Nietzche está defendiendo aquí todo lo ligero, lo amable de la vida frente a su pesadez). Y: “el amarillo intenso y el rojo ardiente, esto es lo que para mi gusto deseo; sangre en todos los olores: Más quien su casa blanquea me revela que es un alma blanqueada.” Y; “Soy feliz viendo las maravillas que engendra el ardiente sol, tigres y palmeras y serpientes de cascabel” Veáse el dibujo del plano de Quiroule,(las palmeras aparecen en el relato, las serpientes y tigres se descubren dentro del dibujo coloreado)[10]

Aquí se pone en juego un tercer nivel de análisis, la búsqueda de lo inconsciente en lo profundo de la psiquis humana. La lectura de Nietzche, y su influencia, existen en Quiroule a nivel perfectamente consciente, pero existe además otro nivel, un nivel de influencia inconsciente no reconocido tal vez por él mismo y que se conecta con lo más profundo del ser. Allí es donde la influencia de Nietzche y su poética se hace fuerte en Quiroule.

Y allí es donde por lo tanto, Quiroule se muestra como un surrealista.

Veamos lo que Breton (Ibíd. Pág. 110) nos dice de las ciudades:

“ciudades también de talento en las que los edificios estaban coronados por estatuas animadas” (Recuérdese el Coliseo de Quiroule en la ciudad anarquista y el “kistch” de las estatuas gauchescas), en la que todos los palacios, todas las fábricas tenían forma de flor.

Y recordemos el amor por la ruina, presente en lo surreal-

[8] Nietzche F. Op. Cit. pag. 36.
[9] Nietzche F. Op. Cit. pag. 36.
[10] Nietzche F. Op Cit; pag. 135.

Breton Pág. 74. ”Llevadla al foso de aquel teatro, en donde latía con fuerza, hace tres años, el corazón de una capital que ya he olvidado”. Compárese con la olvidada y ruinosa capital de nuestras pampas:”Las Delicias”, descrita al comienzo de lay obra de Quiroule.

Volviendo a la interpretación benjaminiana, nada más “kitsch” que todo esto. Las viviendas de cristal de colores los “palacetes”, encantados, así como la “feliz combinación de etrusco y japonés” que componen su estilo. Y por otro lado aparecen los contrastes; viviendas prefabricadas en vidrio en medio del bosque, los molinos de viento, al lado de estas casas futuristas, Todo esto compone un cuadro de anticipación del surrealismo que no parece casual. No se trata sólo de una ignorancia frente a los problemas del planeamiento urbano o del estilo, sino de una decidida forma estética del “kitsch”, que no aparece por ejemplo en Dietrich, (otro futurista argentino contemporáneo).

Desde luego la condición de utópico, lo acerca sin duda al surrealismo, lo convierte en uno de sus antecedentes, pero creo que el caso de Quiroule es paradigmático. Hay algunos niveles de superposición en las formas de organización, las fábricas, los aviones, situados en un pueblo de escala diminuta, que resulta surrealista dentro del relato. Si el objeto surrealista ha perdido su valor de uso y se convierte en fetiche, el aeroplano resulta a su vez descontextualizado en un pueblo de 10.000 habitantes.

La relación ideológica es inmediata entre el movimiento surrealista y el anarquismo quirouliano: Breton Pág. 168:”todo está aún por hacer: todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de “familia, patria, y religión.” Existen probablemente una cantidad de ejemplos, paralelos a este, uno de ellos es el de las grutas de la Recoleta, debidas al jardinero Courtois estudiado por la Lic. Sonia Berjman aunque en otro contexto, (ver Colección crítica 1996. IAA) “La obra

de Eugene Courtois” (No 66) también francés, lo que indicaría que la interrelación de los franceses con nuestro medio, es capaz de generar un estilo surrealista (o “kitsch” en el sentido que le ha dado Benjamin).

Creo que esta observación es menos banal de lo que parece a primera vista, puesto que la yuxtaposición de costumbres y de idiomas, de culturas, deviene en surrealismo, en cierta forma se ha perdido “el valor de uso” de las formas importadas, y solo han quedado las apariencias externas en un contexto que les es ajeno, de allí la apariencia de sueño de estas producciones.

Y de allí también, el carácter surrealista de la historia americana, destacado por nuestros poetas, surrealismo que deviene “kirsch”.

Este empleo de la “rocaille”,(en la Recoleta, proyectada por Courtois y encargada por T. de Alvear resulta a la vez,”kitsch” y surrealista en un contexto, privado totalmente de piedras, como es la ciudad de Buenos Aires, pero, por otra parte, la roca pertenece a la tradición “kitsch” (Bomarzo) y surrealista (Magritte), sobre todo cuando está utilizada fuera de su lugar natural. Por ejemplo Breton (op. cit) :”Las rocas están en la sala, las bellas rocas en las que el agua duerme, las rocas bajo las que los hombres y las mujeres, se acuestan. Las rocas, tienen una altura inmensa, as blancas águilas dejan plumas en rellas y cada pluma es un bosque.”

La casa de cristal, parece haber sido considerada por Breton como un símbolo del movimiento surrelista. (Esta observación pertenece a la Lic. Silvia Valdés quien conoció personalmente a los surrealistas). Véase por ejemplo Breton op. cit. Pág. 39 donde dice: “...una frase harto rara que llegaba hasta mí... y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir: “estaba pegada al cristal”. La forma usada por Breton, revela su preferencia por lo acristalado, que se encuentra en otros fragmentos de su

obra.

Sin embargo la vivienda diseñada por Molina y Vedia en 1913, para una comuna anarquista no tiene las mismas características. Se trata de una vivienda de cristal en forma de octaedro doble, pero su estética se emparenta ya decididamente con el movimiento moderno. Es cierto que la vivienda de Quiroule, participa de ambas corrientes (kitsch y modernismo), puesto que la prefabricación y la forma de tratamiento de los muebles revelan a un vanguardista.

Existen algunos ejemplos de “kitsch” en los salones de exposición en las construcciones de parque Lezama, y naturalmente en todo aquello que resulta efímero y banal, (según las mismas definiciones aportadas por Aragón).

Benjamin, en Discursos interrumpidos. Taurus. 1989 Pág. 154 citaba a Scheerbart, en el capítulo: Habitando sin huellas, y prologa esta cita con una de Brecht:”Borra las huellas”, (se trata de borrar las huellas del espíritu burgués, impresas en sus viviendas): “Tras lo dicho (escribió ya hace veinte años Scheerbart) podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará al hombre por completo. Y no Los queda ahora sino desear que dicha cultura nueva no encuentre demasiados enemigos”.

Por supuesto, los elementos surreales de la arquitectura existían ya en otros contextos Cito a Breton: (Ibíd. Pág. 282) que a su vez cita a S. Dalí: “ningún esfuerzo colectivo ha conseguido crear un mundo de sueños tan puro y tan inquietante mal estas construcciones “modern style”, que constituyen, al margen de la arquitectura, en si mismas, verdaderas realizaciones de deseos solidificados, en la que el más violento y cruel automatismo revela dolorosamente el odio lacia la realidad y el deseo de hallar refugio en un mundo Ideal, tal como ocurre en los casos de neurosis infantil”.

La influencia del surrealismo en la arquitectura y en su historia a través de Walter Benjamin.

Las obras de Walter Benjamin, fueron traducidas por primera vez al castellano en nuestro país en 1967, por Murena, miembro de la revista SUR. Sin embargo la principal de sus creaciones, las “Obras de los pasajes” “obra monumental y la más importante, sobre todo en relación a la historia de la arquitectura, se desconoce entre nosotros.

Solo existe una primera parte,” Paris, capital del Siglo XIX” o Iluminaciones II de Taurus. Dice Zeigler en (PAGINA 12, septiembre de 1990): ”El Benjamin de “París capital del siglo XIX,”será leído en grupos de análisis privados y fundamentalmente ligados a la teoría literaria, que casi llegaron a constituir una carrera paralela bajo la dictadura. Beatriz Sarlo, Josefina Luduer, Ricardo Piglia, lo abordarán fundamentalmente desde las relaciones entre literatura y política”.

Efectivamente Sarlo, dice respecto a Roberto Arlt que: “sonó la Buenos Aires actual”, lenguaje y metáfora completamente benjaminiana.

Respecto a la relación de WB, con los temas que nos interesan especialmente, la arquitectura y su historia (temas que WB, aborda desde una estética totalmente ligada al movimiento surrealista) tengo conocimiento de dos artículos (ninguno de ellos traducidos al castellano), uno publicado en la revista DEDALOS y el otro en la revista Metropole, ambos de 1990. En ambos se destaca la importancia que Benjamin dio a los “pasajes” de Paris, tanto como parte de una estética de lo onírico como también en tanto representantes de las formas adoptadas por la nueva burguesía del siglo XIX.

Antes de pasar a analizar estos artículos, voy a hacer referencia a algunas observaciones generales sobre los pasajes, no citadas en ese contexto.

Se supone que Benjamin, relaciona este mundo interior de los pasajes, con el mundo burgués, pero al mismo tiempo con el movimiento literario del cual Baudelaire fue el máximo

representante. Así, él vela en la fragmentación ciudadana, representada por el mundo de los pasajes, la réplica de la fragmentación literaria inaugurada por el folletín y la forma intermitente en que se fueron conociendo las producciones de los poetas del siglo XIX.

Las formas de los pasajes, separados de la calle, aislados de su movimiento, representaban el mundo burgués, con sus cafés, su cotidianeidad, su amoblamiento que reproduce la vivienda y también su carácter de aislamiento. Los cafés son una forma del living burgués o su prolongación.

Es a causa de esta su caracterización, como objetos-fetiche representantes de la burguesía, que W. B. elige los pasajes para la reconstrucción del Paris del siglo XIX.

La fascinación que los pasajes ejercieron sobre Benjamin, le fue transmitida por los surrealistas pero especialmente por Aragón uno de sus grandes amigos en París.

Dice Pascale Werner: en “Pasajes, los sueños de un pensador solitario” Metropole, febrero de 1990: “En ese universo desnudo sin fachada exterior, en ese despliegue de galerías de vidrio, bajo las estrellas polares en capitales de luz irreal, él reconocía la atracción erótica de las imágenes del sueno”.

“Como a una droga volvía a esta invitación al viaje de la que los surrealistas acababan de dar la clave. Aragón y Breton habían tomado el hábito de encontrarse en un café del pasaje de la Opera. Su demolición en 1926, le habla dado, entre dos guerras, la premonición de la destrucción de un mundo, en el momento en que triunfaba el dios Modernidad”.

Para Aragón, que escribió bajo esta influencia: “Los campesinos de Paris”, los pasajes representaron el símbolo de lo efímero . Dice Luis Aragón en su obra “Entrad, Entrad, aquí comienza el reino de la instantáneo” (citado Ricardo Ibarlucia op. cit Pág. 151).

Los considera, una especie de paisaje fantasma, de ciudad sumergida, de aquarium humano.

Basándose en Aragón, W. Benjamin, trató de encontrar el germen de lo presente que yacía en el pasado,”como si los pasajes fueran los “precursores de un mundo por venir”.

“Benjamin basa esta arqueología en la teoría del sueno reflejado.” Según él, la historia sucede sin el control de la conciencia y es el colectivo que la suena. Así las fuerzas históricas no han sido agotadas en el siglo XIX y continúan actuando en nuestro siglo.

Si cada período intuye o suena al siguiente, los pasajes son el sueno de la arquitectura moderna de vidrio ”el punto de vista del historiador se encuentra al revés, no mira al pasado desde su propio tiempo, sino que situándose en el pasado dirige la mirada hacia el presente”.

Dentro de las figuras míticas, el laberinto tiene su motivo central, así los pasajes, pueden ser comparados con los subterráneos, como galerías enterradas.

Y en los pasajes hay:”Un mundo de afinidades secretas: “palmeras, plumeros, ventiladores, y la Venus de Milo, encajes y letreros de guía, se encuentran como después de una larga separación” (II.1045) citado por Apel Friedman “Arquitectura del sueno colectivo”. Rev. Dedalos. 1990.

El concepto marxista de “fetichismo de la mercancía”, de la sumisión generalizada de un “valor de uso” evanescente a un valor de cambio reificado pero visible, es asumida por el surrealismo como principio poético en el “trompe loeil”, Ibarlucia op. cit.155.

El objeto surrealista es un objeto privado de su valor de uso sacado de su marco familiar y trasladado a otro no habitual “Los surrealistas hacen de cada rincón de Paris un pasaje con una puerta giratoria, un vestíbulo que se convierte en un túnel, un dédalo en el que proliferan los nombres y los cuerpos “(Il 301-citado por la misma fuente)

No quiero extenderme mucho más en el análisis de la obra de

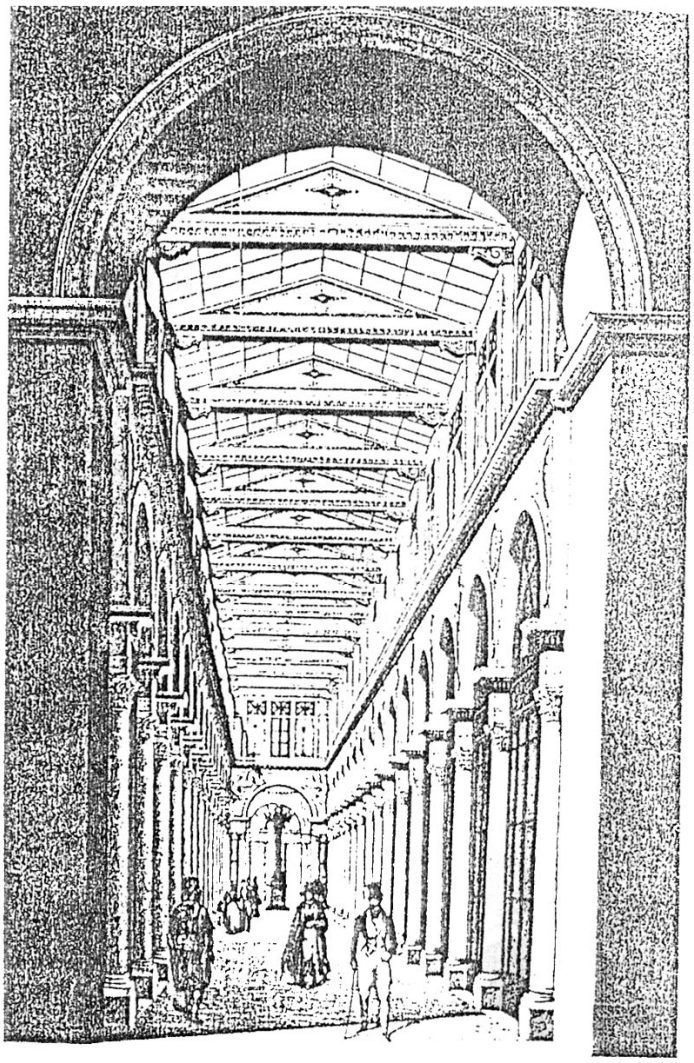
Benjamin, porque este artículo, sólo se propone destacar lo que en Benjamin hay de surrealista y por lo tanto lo que en Benjamin hemos recibido del surrealismo (Me propongo, por otra parte llevar a cabo un trabajo mucho más elaborado sobre este autor, pero para ello , debo contar con los originales de la "Obra de los pasajes," obra monumental y que consta de varios tomos)

En primer lugar quiero destacar su tesis histórica, como aporte desde el surrealismo, con una mirada que invierte los valores de la historia, tomando al pasado como la prehistoria del presente, tesis de un valor incalculable para los historiadores de la arquitectura, (Por supuesto, esta tesis no se basa solamente en las producciones o pensamiento surrealista, uno de sus mayores aportes le llega desde el marxismo, y el método dialéctico)

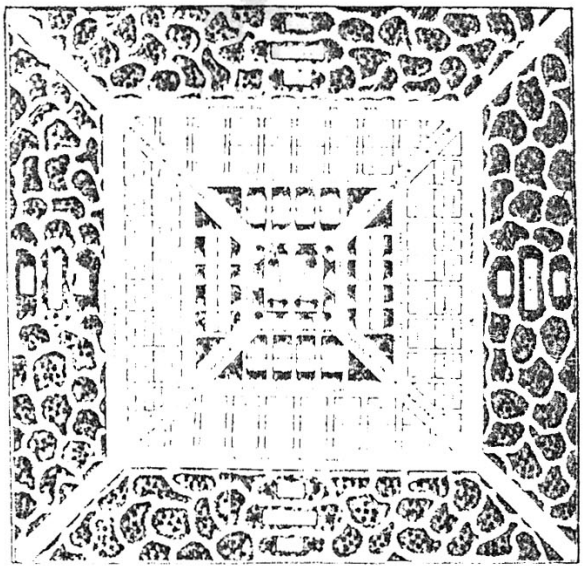
En segundo lugar la transmisión de la pasión por los pasajes' a una serie de arquitectos que desde los años setenta construyen "pasajes" en toda América. Pero además, debe reconocerse que muchos de los que pusieron de moda en la Argentina la arquitectura de los pasajes, esas galerías vidriadas (en la Argentina y fuera de ella, respondiendo aparentemente a la influencia de la arquitectura inglesa de los años setenta) no conocen, tal vez, ni las tesis de Benjamin ni las de los surrealistas y el valor dado a los pasajes, por Walter Benjamin, ha obrado como una especie de fetiche, fetiche de la mercancía, que precisamente Benjamin, fué uno de los primeros en reconocer y que constituye uno de los pilares de su obra.

Galería Orleans 1830

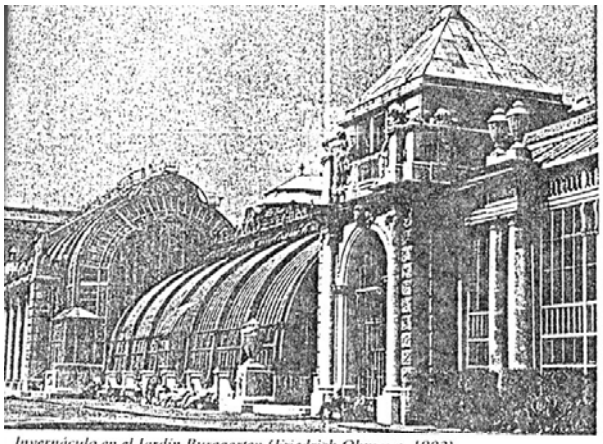
Paris, Galerie Colbert, 1826.
Passage in the direction of the Rotunde.
Lithography by Billaud, 1828.
From: J. F. Geist, Passagen, Munich 1979



9

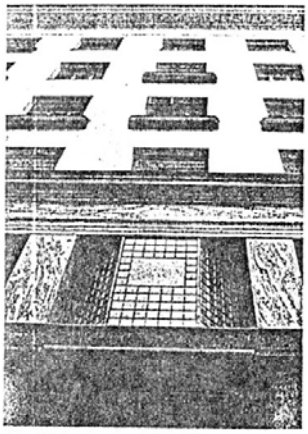


Plano de la ciudad
anarquista
americana



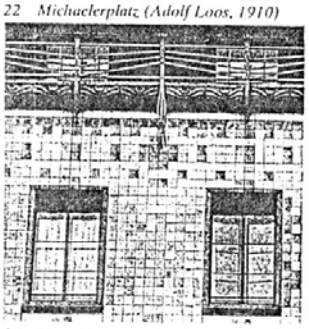
Invernáculo en el Jardín Burggarten (Friedrich Ohmann, 1902)

(Max Fabiani, 1910)

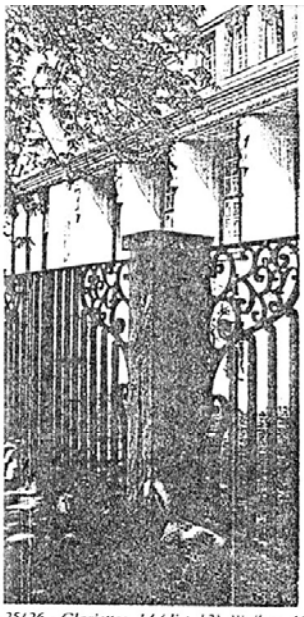


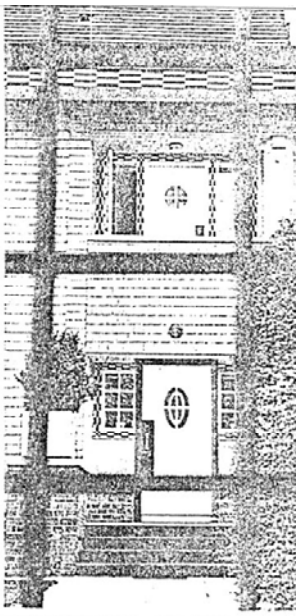
22 Michaelerplatz (Adolf Loos, 1910)

Brandstätte 6 (J. Plecnik, 1903–05)

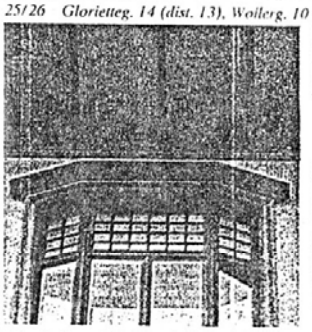


24 Ungarg. 59, dist. 3 (M. Fabiani, 1900)



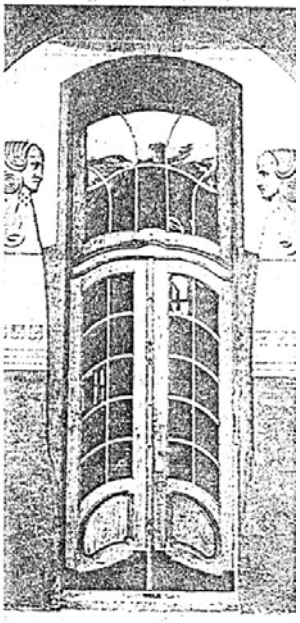


25/26 Glorietteg. 14 (dist. 13), Wollerg. 10 (dist. 19, Hoffmann, 1913, 1906)



27 Kohlmarkt 9 (dist. 1, Fabiani, 1902)

28 Graben 13 (distrito 1, Loos, 1913)



29 Dannebergplatz 11 (distrito 3)

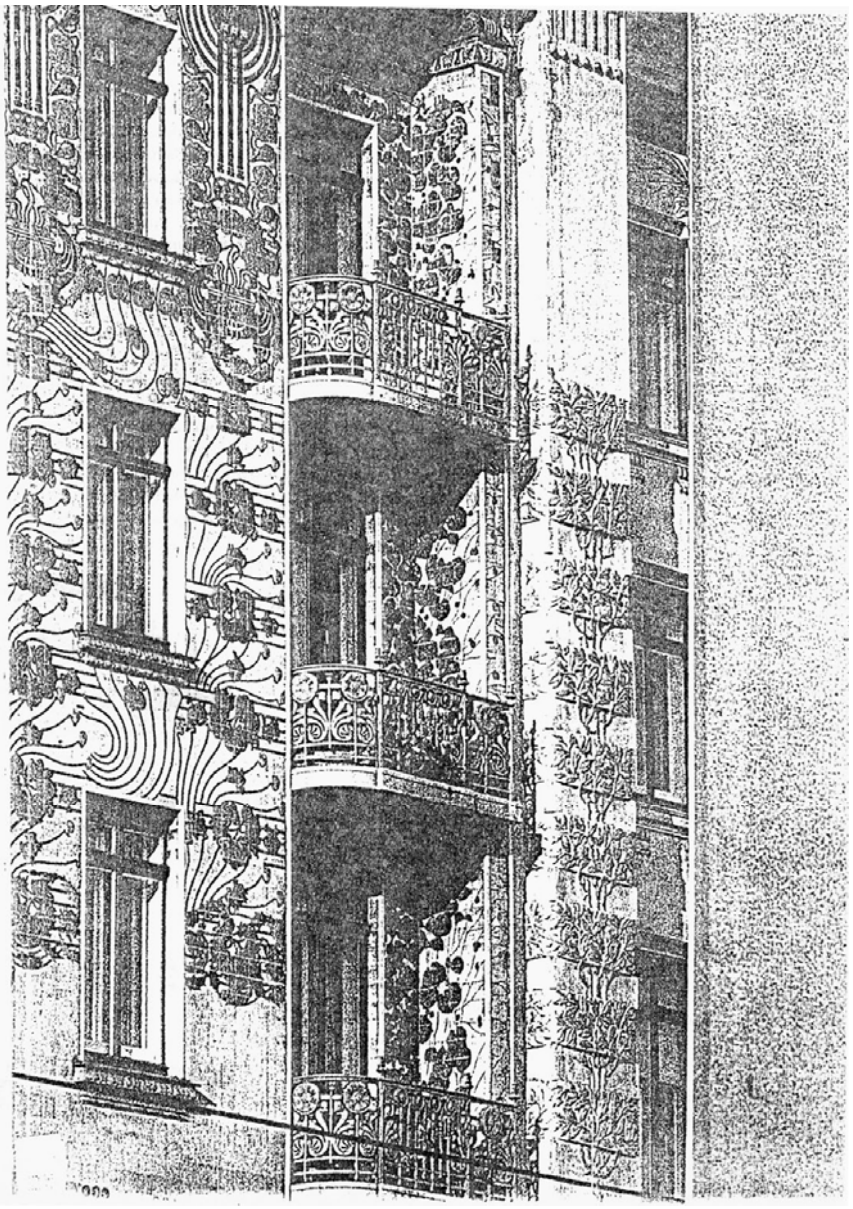
da campesina en Perchtoldsdorf»

otro, fueron precursores del futuro estilo moderno más allá de su era. Las últimas creaciones pictóricas de Klimt se orientan hacia el expresionismo así como las construcciones de los arquitectos Otto Wagner (Edificio de la Caja Postal de Ahorros), Joseph M. Olbrich (Secession) y Josef Hoffmann (Sanatorio Purkersdorf), en los cuales se reconoce un «protocubismo» que lleva directamente al «neorrealismo» y cuya encarnación fue Adolf Loos (Edificio Steiner). De ahí lleva la senda hasta las viviendas municipales construidas después de la Primera Guerra Mundial por el Ayuntamiento de Viena, hoy reconocidas internacionalmente. Una posición central ocupó en esta época la artesanía que experimentó un florecimiento singular en el programa de los «Talleres vieneses» (Wiener Werkstätte). Josef Hoffmann, fue la personalidad más omnímoda de dicho círculo. El «Palais Stoclet» de Bruselas es uno de los testimonios más interesantes de aquel período (hacia 1900) conservado hasta nuestros días, que ilustra claramente la aspiración de realizar una obra de arte coherente en una armonía completa de la arquitectura y de la decoración interior.

El arte moderno

La pintura

La pintura austríaca del siglo XX acusa una evolución de extraordinario interés que la distingue esencialmente de la de otros países. Ella es muy peculiar; no experimentó la influencia del impresionismo francés, mientras que el expresionismo y el surrealismo ya desde sus albores estuvieron representados por dos artistas de reputación mundial:



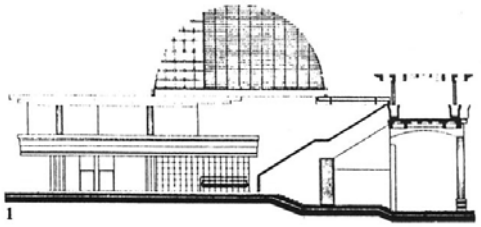
sa en Jugendstil (estilo modernista)

Buhardillas en el averno

Escuela de Artes Visuales, Caracas

Carlos Gómez de Llarena

Roberto Segre -



1

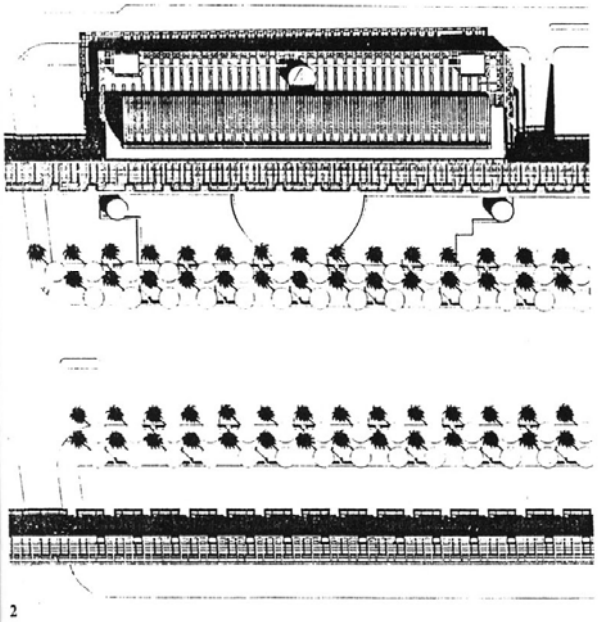
En el Siglo de las Luces, arte, razón y sentimientos expresaban la superioridad del orden humano sobre el desorden de la naturaleza. La nítida claridad del sistema clásico —representación del intelecto actuante sobre el ambiente— resultaba antagónica a la confusión del incipiente universo industrial surgido de los frutos de las entrañas de la tierra: William Chambers sumergía fundiciones metalúrgicas y fábricas de vidrio en profundas cavernas donde se originaban grandes volúmenes de fuego y columnas continuas de negro humo. Formas y espacios distantes y angustiosos, según afirmaba Charles, príncipe de Ligne, al decir: «L'on s'enforce dans des cavernes, des catacombes et des scènes d'horreur par une obscurité et des escaliers effrayants...» Hoy, en el siglo del desencanto posmoderno, Carlos Gómez de Llarena se libera de esta antinomia al soterrar en las profundidades del centro de Caracas la Escuela de Artes Visuales 'Cristóbal Rojas'. La oscuridad del subterráneo laberíntico se disipa ante la diafanidad lumínica de la creación artística.

En la década de los ochenta, el proyecto del Parque Vargas —del mismo arquitecto—, recuperó paulatinamente para el peatón el anónimo vacío de la avenida Bolívar, surcado por veloces autopistas. La arbitraria sumatoria de edificios disímiles fue sustituida por un orden proyectual y funcional basado en la recuperación de los espacios verdes y de la cuadrícula urbana originaria mediante un sistema continuo de pórticos, marco delimitador de las futuras actividades culturales allí previstas. El vacío dejado por las cimentaciones de la inconclusa sede central de la Policía Técnica Judicial, quedó asignado al proyecto de esta escuela, obra de inmediato integrada y asimilada al mobiliario urbano de la avenida peatonal. La galería porticada —elemento rector de la fachada—, constituye el nexo de unión, la línea de costura que articula el edificio y la ciudad. Aunque el diseño propone un esquema esencialmente introvertido, el espacio de la galería y de la pérgola en el nivel superior contienen las funciones que relacionan la vida de la escuela con el mundo exterior: tiendas especializadas, cafetines, área expositiva y biblioteca.

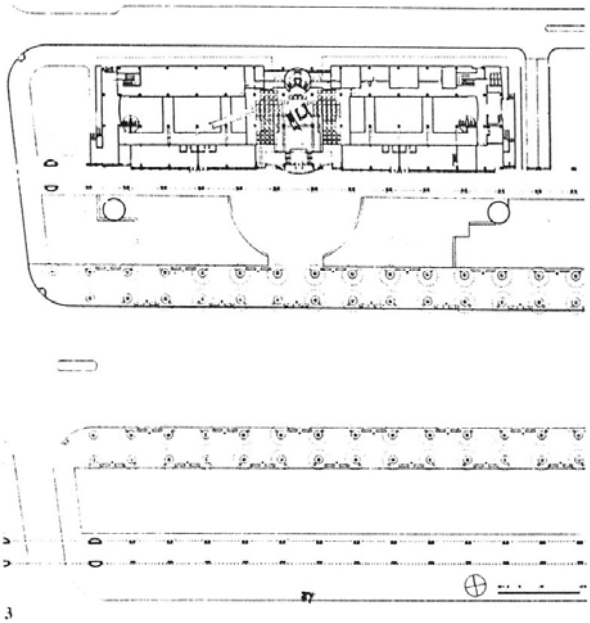
Históricamente, el arte reproduce la naturaleza, marco referente de la serenidad espiritual indispensable para el trabajo creador. La imagen del Paraíso siempre es natural, nunca urbana: por ello en Cuba, las Escuelas de Arte, de Porro, Garatti y Gottardi, se posaron en el bucólico Country Club de La Habana. En otros casos, la arquitectura asume un complejo de culpa ante la fealdad del ambiente construido y se mimetiza con el entorno natural: es la actitud de Gustav Peichl o Emilio Ambasz en sus proyectos de edificios soterrados. Carlos Gómez, por el contrario, erige la ciudad en modelo, arquetipo estético de la vida social. Es más, al rescatar la tipología de las galerías comerciales, de los pasajes acristalados de París citados por Walter Benjamin, redime la deletérea imagen del consumo a través del arte; reconstruye un fragmento de la comunidad ideal que Fourier imaginaba en su Falansterio.

El orden geométrico ciudadano se reitera en el sistema compositivo clásico de la planta simétrica y en la persistente modulación establecida por el cuadrado. Sin embargo no se limita a una abstracta universalidad: la escuela pertenece al mundo tropical de fuertes luces y profundas sombras. Ello se evidencia en la conversión de los paramentos en vibrantes tapices filtrantes, cuyo desmenuzamiento recuerda los cristales fragmentados de las buhardillas parisienses. El foso y la caverna desaparecen ante la interiorización del diáfano cielo filtrado por la bóveda, que se derrama por aulas teóricas y talleres de pintura, escultura, grabado y cerámica, tanto en el plano vertical como en el horizontal de los suelos translúcidos.

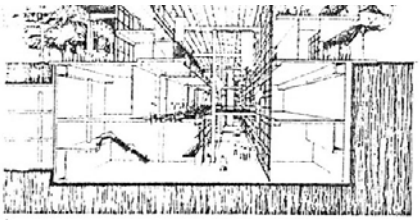
Las estructuras funcionales situadas en los cuatro



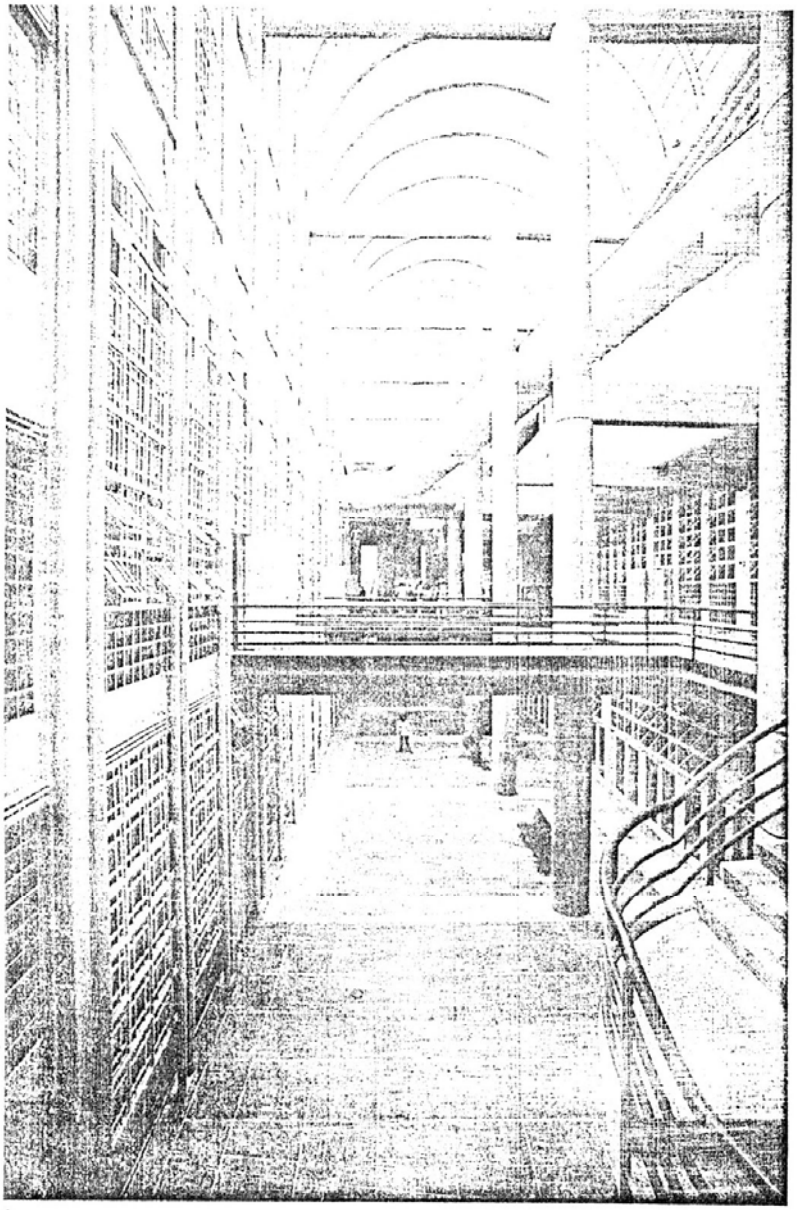
2



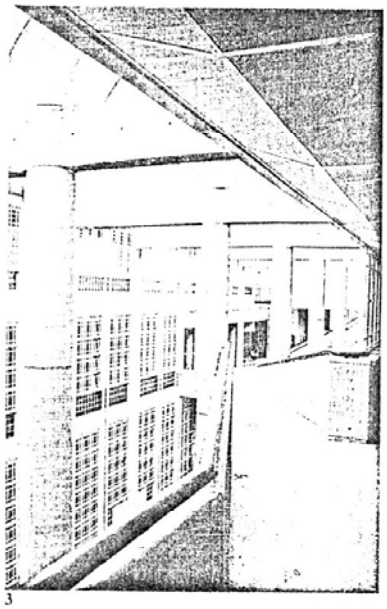
3



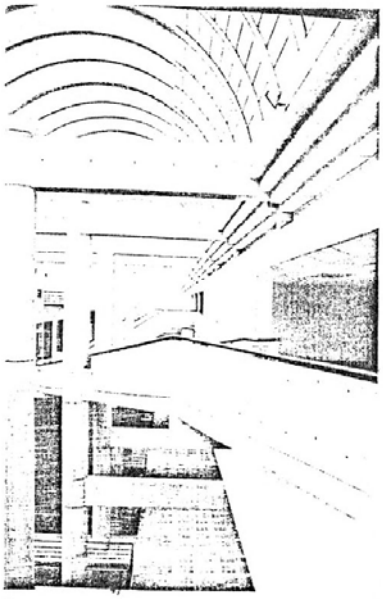
1



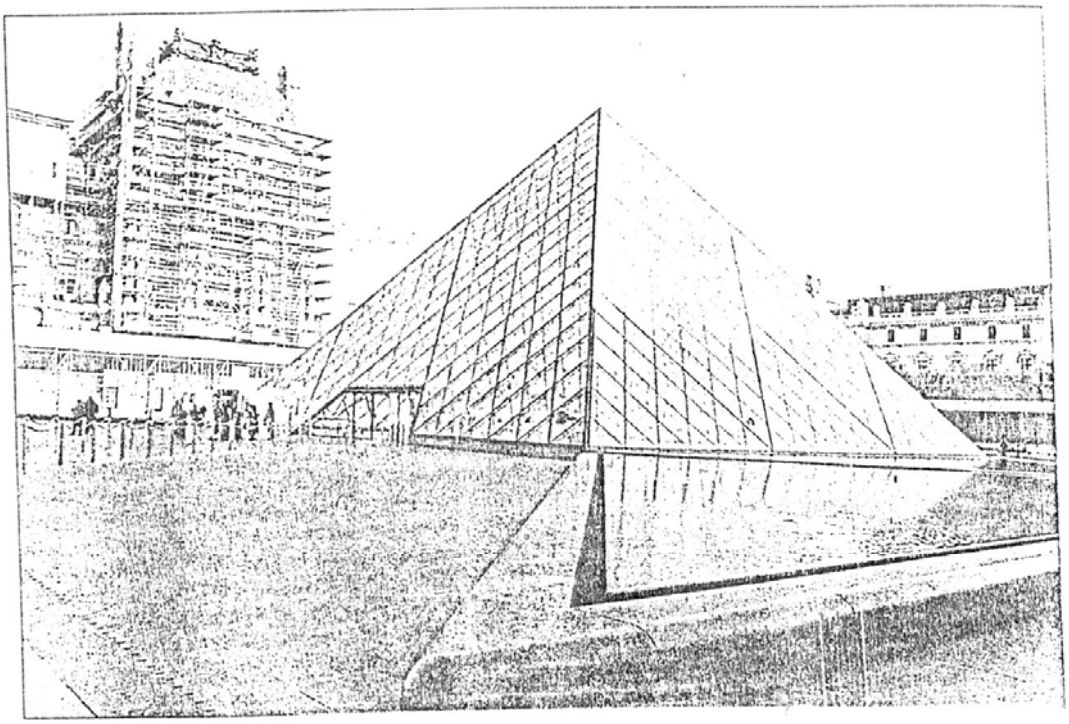
2



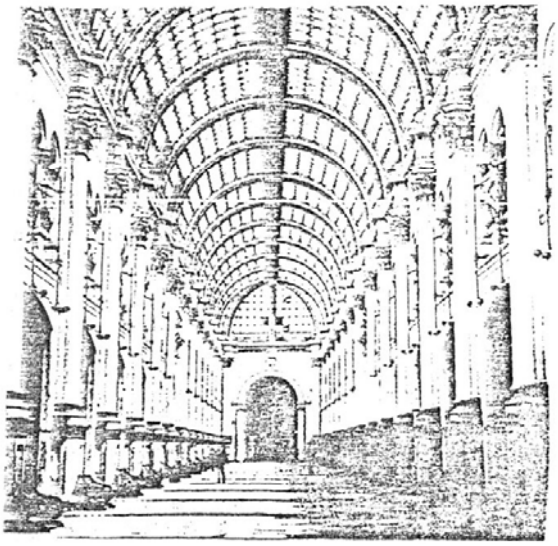
3



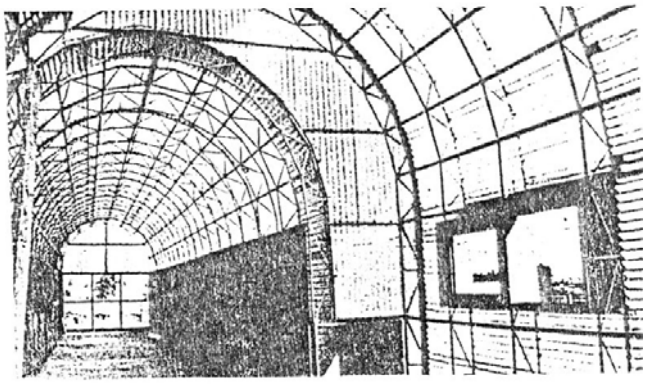
4



Los "pasajes" actuales: Museo del Louvre.



Galería San Carlos
en la actual calle
Phillips, circa 1910



Papelera Koch y Polito S.A.,
Mariano Moreno 4180, Vicente López,
Pcia. de Buenos Aires. Jorge Erbin,
Miguel Baudizzone, Jorge Lestard
y Alberto Varas, arqs. Ampliación
de depósitos.