

EL CUERPO EN LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DEL SURREALISMO FRANCÉS DE ENTREGUERRAS

Jorge Pulla González
Universidad de Alicante

Introducción

El objetivo de esta comunicación es la aproximación al problema del tratamiento del cuerpo en el seno de la fotografía surrealista. Como veremos, la fotografía surrealista ha sido objeto de una visión extremadamente reductora que denunciaremos señalando la coexistencia dentro de ella de tres corrientes fundamentales: la documental, la manipulada y la escenificada. Analizaremos el tratamiento que recibe el cuerpo (en especial el femenino) en cada una de ellas. La figura de la mujer (frecuentemente dotada de una importante carga sexual) nos aparecerá como tema central en las imágenes de este movimiento, lo que nos obligará a examinar el papel subordinado que las féminas ocuparon en su imaginario. Ese rol secundario encontrará su grado máximo en la conversión de su cuerpo en objeto llevada a cabo por Hans Bellmer con su serie de la Poupée.

Problemática y tipología de la fotografía surrealista

Alain Fleig (1997: 23) distingue dos tiempos en el proceso de creación fotográfica: el “momento de la toma” y el “momento del laboratorio”. Nosotros añadiremos aquí uno más, anterior a los otros dos y fundamental en las cada vez más caudalosas corrientes fotográficas que discurren dentro del arte moderno: el tiempo o momento de la “puesta en escena”, del diseño de la “pose” del modelo o de la disposición de los objetos a fotografiar. Cada uno de estos tres tiempos o momentos da lugar a una actitud diferente, dependiendo de en cuál de ellos se centre el esfuerzo creativo. La oposición entre los dos primeros, que son intrínsecos al proceso fotográfico con cámara, ha acabado por generar la radical y clásica dicotomía entre “fotografía pura” u “objetiva” y “fotografía manipulada” o “experimental”, dicotomía que recorre bajo diferentes nombres la historia de la estética fotográfica casi desde la invención del medio. La preeminencia del tiempo restante (el momento de la “pose”), que puede darse o no, da lugar a la fotografía escenificada. En el surrealismo podemos descubrir

ejemplos de todas estas tendencias o actitudes, en numerosas ocasiones compartidas por el mismo autor sin conflicto.

Sin embargo, ha existido una falsa imagen de la fotografía surrealista que privilegiaba sólo una parte de ella (la manipulada y escenificada) dejando de lado la directa y documental, precisamente la que encarnaba mejor el verdadero potencial que la cámara ofrecía al proyecto de Breton y sus seguidores. Esta falsa imagen se debe a la violenta reacción contra la fotografía directa y documental norteamericana (la “straight photography”) emprendida por importantes críticos en Estados Unidos y que acabó decantandolos hacia el análisis de corrientes foráneas que pudieran ayudarles a subvertir sus rígidos principios formales, estéticos y técnicos. En ese empeño, los críticos norteamericanos ignoraron la fotografía surrealista documental, que no les era útil, y generaron esa incompleta teorización de la fotografía surrealista que estableció su intrínseco carácter manipulado o performado.

Sea por los motivos que sea, la fotografía surrealista fue expurgada en un primer momento (hablamos de los años ochenta, cuando la fotografía surrealista es redescubierta por la crítica) de todo lo que pudiera ser interpretado como “directo” o “documental”. Rosalind Krauss y Jane Livingston, en el prólogo a su fundamental obra *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, uno de los primeros acercamientos a la reencontrada fotografía surrealista, afirman:

Nos preguntamos: ¿qué hace la fotografía en el corazón del surrealismo? Sin embargo, a pesar de la aparente contradicción entre las producciones extravagantes del inconsciente y la constante documental del objetivo, la fotografía se encontró, en repetidas ocasiones, en el centro de la expresión visual del surrealismo. (1986: 15)

Más adelante, Krauss insiste:

¿No nos encontramos en presencia de una paradoja? Parece que no puede haber surrealismo y fotografía, sino solamente surrealismo o fotografía. (1986: 15)

Para este grupo de críticos, el intrínseco carácter “documental” de la fotografía es, en principio, un obstáculo para su uso por el movimiento surrealista, entra en contradicción con las bases mismas de su proyecto, esto es, la exploración del inconsciente, que sólo puede aflorar mediante creaciones que surjan del interior, no de copias de objetos exteriores (Breton, 1965: 15). Por ello, se centran en sus estudios en los autores u obras que consideran son realmente representativos del surrealismo, descartando prácticamente toda imagen directa, documental, no manipulada ni escenificada.

Fotografía directa y documental

Sin embargo, es innegable que existe una importante corriente creativa dentro del ámbito de los fotógrafos surrealistas que no tiene nada que ver con la imagen puesta en escena o manipulada (ya sea durante la toma o en el laboratorio). No son pocos los fotógrafos afines al surrealismo que desarrollaron toda o la mayor parte de su obra dentro de lo que se ha dado en llamar la “fotografía documental” o “fotografía directa” a pesar de que la tradición exegética que se ha centrado en la fotografía surrealista haya dejado de lado esta corriente o la haya tocado de modo muy tangencial. Dentro de ella podemos encontrar a Atget (que aunque no es miembro del grupo surrealista fue rápidamente reclamado por él), Germaine Krull, Eli Lotar, la mayoría del trabajo de Brassai, Kertész y Henri Cartier-Bresson, gran parte del surrealismo británico (Paul Nash, Eileen Agar, Lee Miller, Bill Brandt) y el mejicano Manuel Álvarez Bravo.

La fotografía documental ocupó desde muy pronto un lugar fundamental dentro del surrealismo; la presencia de fotografías “directas” o “documentales” es constante en sus revistas y obras centrales, especialmente en las de André Breton. Éste intenta en varias de ellas (*Nadja*, *L'Amour fou*) sustituir las descripciones mediante la inserción de imágenes (incluso retratos), con el objetivo de superar la narrativa realista o naturalista francesa del XIX, a la que acusa de ser, paradójicamente, fotográfica.

Daniel Girardin (2004: 37-42) ha señalado la existencia de una doble vía de creación fotográfica en el seno del surrealismo: por un lado estaría la creación de obras “directamente surrealistas”, por otro, la apropiación sin modificación de fotografías documentales de los más variopintos orígenes, que se elevarían al estatuto de surreales gracias a una adecuada reubicación y la simple colocación de un título o su inserción en un texto literario. En las revistas surrealistas es bastante común encontrarnos con imágenes banales (imágenes publicitarias, postales, etc...) que han sido arrancadas de

su contexto, y de las que se explotan lecturas alejadas totalmente de la convencional; las fotografías documentales, así interpretadas, servirían como puerta hacia lo inconsciente y lo fantástico, una forma más, junto con la escritura automática y el *rêve éveillé*, de romper con la conciencia cotidiana. Así es como la fotografía puramente documental de Atget, que en principio no tenía absolutamente ninguna relación con el surrealismo o cualquier otra vanguardia, quedó indisolublemente ligada al movimiento, dando involuntariamente lugar a una corriente de fotografía documental, surrealista en sí misma y por sí misma, más allá de su conexión o no con un texto.

La aparición del cuerpo en esta fotografía documental surrealista proviene, fundamentalmente, de las temáticas heredadas de Atget. Éste se dedicó durante casi treinta años a la realización de un exhaustivo inventario del “viejo París”. Pero no se limitó a los motivos inanimados. Su interés por la figura humana propia de los ámbitos obsoletos de este “viejo París” le llevó a realizar retratos de los habitantes de la calle y los barrios bajos, como vendedores ambulantes, traperos y músicos callejeros y, sobre todo, prostitutas. El tema de la mujer prostituida le llevó incluso a tomar desnudos y fotografías eróticas en el interior de burdeles. La única otra presencia femenina en su fotografía se reduce a los maniqués, otro de sus temas favoritos .

El resto de la fotografía documental surrealista mantuvo las temáticas de Atget, en especial en lo que se refiere a la figura humana (habitantes de la calle, prostitutas y maniqués), añadiendo algunos temas nuevos, en especial el sueño, el cuerpo dormido o sumido en la inconsciencia, a veces provocada por las drogas o el alcohol.

La fotografía manipulada

En general, la fotografía surrealista no se caracterizó por una gran preocupación por la perfección técnica u óptica de sus imágenes (ya sean éstas fotografías manipuladas o directas) lo que la enfrenta, en principio, a otras corrientes coetáneas, como la Nueva Objetividad alemana o el Grupo f/64 en Estados Unidos, que evitaban toda manipulación del negativo y se esforzaban por lograr la mayor nitidez posible en sus copias. Pero este desinterés por la calidad técnica no impidió al surrealismo desarrollar, incluso podríamos decir que le facilitó desarrollar, una profunda investigación en torno a las posibilidades técnico-expresivas de la imagen manipulada. A la fotografía surrealista se deben en buena medida hallazgos como el uso creativo del efecto Sabatier (la solarización), el fotograma (rayograma), la generalización del uso del collage, la mezcla de fotografía, dibujo y pintura, las distorsiones, el cliché verre y las

exposiciones múltiples. Estas técnicas fueron utilizadas por el movimiento solas o combinadas entre sí, a veces repetidamente, para generar imágenes de gran complejidad.

En este tipo de fotografías el cuerpo femenino es deformado, troceado, repetido, modificado hasta la saciedad.

Fotografía surrealista escenificada

Sin embargo, para acercarnos al tema que nos ocupa aquí, el cuerpo en la fotografía surrealista, es el ámbito de la fotografía “puesta en escena” el más revelador. La fotografía escenificada surrealista se construía con modelos humanos y también con objetos (muchos de ellos fabricados ex profeso). Hablamos del trabajo de fotógrafos como Man Ray, Roger Parry, Maurice Tabard, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Jacques-André Boiffard, parte de las imágenes de André Kertész y Brassai e incluso algunos experimentos de Breton mismo.

La fotografía escenificada desempeñó muy diferentes papeles dentro del movimiento surrealista. En primer lugar, nos encontramos con que los surrealistas utilizaron la fotografía escenificada por ellos mismos como “recuerdo” de sus actividades y sus reuniones, empleando la fotografía como una herramienta con la que dar publicidad a sus actividades a través de sus propios medios de difusión. Por otro lado, la escenificación también forma parte de las estrategias creativas básicas utilizadas en la obra de numerosos fotógrafos surrealistas. En la escenificación surrealista el desnudo femenino juega un papel fundamental, frecuentemente dotado de una alta carga de contenido explícitamente sexual o escatológico. También practicaron profusamente la fotografía escenificada con objetos. Este tipo de fotografías se encuentra muy cerca del ready made de Duchamp y es continuación de la obra plástica de los surrealistas en otros ámbitos, como la escultura.

La fotografía escenificada como elemento de difusión de las actividades surrealistas.

Los surrealistas sintieron una irresistible atracción por la fotografía, no solo por su práctica como operadores de la cámara, sino también como modelos. Se fotografiaron y se hicieron fotografiar, en una búsqueda constante de la trascendencia temporal y física más allá del estrecho círculo de sus reuniones (Diego, 1996: 14). De forma natural, la fotografía devino para ellos el medio ideal para dejar constancia y dar a conocer sus actividades a través de sus revistas ilustradas (*La révolution surréaliste, Le surréalisme A.S.D.L.R., Documents, Minotaure, Variétés*). Hicieron un uso frecuente del

procedimiento automático del retrato con fotomatón (Frizot, 2001: 504), los fotógrafos callejeros de souvenirs y del retrato de grupo, y también de las pequeñas cámaras, que rodaban de mano en mano en las reuniones en una suerte de creación colectiva (*le cadavre exquis*) en la que se atenuaba o eliminaba la noción de autoría de la obra (Diego, 1996: 16).

La fotografía “puesta en escena” con modelos y objetos

La cuestión del tratamiento del cuerpo en la fotografía y arte surrealistas es extremadamente compleja, en especial en lo que atañe al tratamiento de la mujer y su físico. Ésta, por lo general, sólo tiene presencia en el seno del surrealismo como secretaria o como amante (la esposa y la madre son figuras irrelevantes en el movimiento), siéndole asignados en este segundo caso (la amante) roles estereotipados relacionados con lo oculto (médium), la naturaleza (de la cual también es mensajero, al igual que el primitivo), la histeria y la psicosis, la belleza convulsa, lo maravilloso y el azar objetivo. Este último toma forma, normalmente, en el encuentro inesperado con una mujer urbanita:

“Obras como Le Paysan de Paris y Nadja dan cuenta de ese clima mental en el que el gusto por vagabundear se llevó a límites extremos. Se daba libre curso a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de revelar lo que está oculto bajo las apariencias. El encuentro inesperado que siempre tiende, explícitamente o no, a tomar la forma de una mujer, marca la culminación de esta búsqueda”(Breton, 1973: 139)

Todos los papeles que los surrealistas reservan a la mujer son esencialmente pasivos, girando en torno a su utilidad para un creador masculino, que la utiliza como fuente de inspiración o de placer, constituyendo una suerte de musa; aparece frecuentemente como tema de sus obras literarias o artísticas, pero sólo cuando cumple una función accesoria a las necesidades y deseos propios de los hombres del surrealismo (Spector, 2003: 306). Esto ocurre también en la fotografía surrealista escenificada, que gira mayoritariamente en torno a la mujer y su cuerpo desnudo.

Aunque estos rasgos son comunes a toda la fotografía surrealista, incluida la directa, cabe hacer una distinción clara entre dos tendencias fundamentales en el acercamiento al cuerpo de la mujer. La primera, centrada en torno a las publicaciones *La révolution surréaliste* y *Le surréalisme au service de la révolution*, es de una

naturaleza más lírica y se sitúa en línea con el gusto de André Breton por metáforas sexuales tan sutiles que se acercan al ideal de delicadeza victoriana (Spector, 2003: 323). Man Ray y Brassai son fotógrafos de esta tendencia. La otra, articulada en torno a Georges Bataille y su revista *Documents*, desarrolla las nociones de *bas matérialisme* (materialismo bajo) y lo informe (Krauss, 2002: 171-203), centradas en lo escatológico y con una estética más cercana a la pornografía y el sadismo (si bien la adoración por Sade y lo explícitamente sexual es común a todo el surrealismo). Boiffard sería un fotógrafo ejemplar de esta rama del *bas matérialisme*. Hans Bellmer y Raoul Ubac se acercan también en las estrategias creativas de muchas de sus obras a esta tendencia.

El tratamiento del cuerpo masculino es muy diferente. Los surrealistas, contrariamente a lo que se pudiera pensar en un principio, no apostaron por la excentricidad en su indumentaria ni por la performance masculina. Cuando ellos mismos aparecen en sus fotografías, lo hacen con sus trajes convencionales de estilo burgués (corbata incluida). El varón, si está en la fotografía, lo hace en calidad de artista o intelectual y su espacio es el retrato individual o de grupo. Encontramos muy pocos ejemplos de cuerpos desnudos masculinos, y prácticamente todos ellos son primeros planos de partes del cuerpo carentes totalmente de cualquier connotación sexual o sádica y que juegan con la dislocación y fragmentación como herramienta para la creación de nuevos significados.

El objeto y el objeto-cuerpo (el maniquí)

Según Breton (Ramírez, 1983: 74), existen dos formas diferentes de aproximación a los objetos por parte de los surrealistas: o bien la subjetividad se apropia de objetos previamente existentes (el *ready made*) o bien el artista construye el objeto materializando en él sus pulsiones subconscientes. Podemos afirmar por tanto que el surrealismo se acerca al objeto desde dos vías: la del reconocimiento de la naturaleza surreal de un objeto y la de la construcción del objeto surreal (normalmente mediante la fusión de dos objetos previos). Esto es fundamental a la hora de entender la fotografía surrealista, en especial la fotografía performada con objetos y la fotografía directa; la primera surge de la construcción del objeto o de la situación a fotografiar, mientras que la segunda del reconocimiento del objeto, sobre todo del objeto surrealista por antonomasia, la ciudad.

Debemos a Man Ray la temprana introducción del *ready made* originalmente dadaísta en la fotografía del movimiento. Tras los pasos de su amigo Duchamp, llega a París y produce su primer objeto europeo en 1921 (Man Ray, 1965: 113) (*Le Cadeau*,

un plancha para la ropa con catorce clavos encolados en su parte plana). En 1924 ya toma una fotografía de uno de estos ready mades planteándola como una obra autónoma, *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (una máquina de coser envuelta en una manta y atada con cuerdas), cuyo destino es la publicación en *La Révolution surréaliste*. En el mismo número de la revista, Max Morise escribe:

“¿Quién es ese Man Ray, nuestro amigo, que, con ayuda de papel sensible convierte objetos de primera necesidad en objetos de máximo lujo?”

Brassaï también realizó, desde el principio de su actividad fotográfica, series a base de pequeños objetos tomados en primer plano. Conocedor de la fotografía alemana de la nueva objetividad, centrada fundamentalmente en el mundo del objeto industrial, se inspira en ella pero privándola de la adoración por el maquinismo y la confianza en el complejo científico-fábril que la caracterizaba (Chevrier, 1993: 34). La fotografía de objetos de Brassaï tomará una serie de connotaciones ambiguas y eróticas (como la de Man Ray) que lo pondrán en línea con el resto de la fotografía surrealista (Borja-Villel, 1993: 14).

Especial relevancia dentro de su fotografía de objetos tiene la serie de *esculturas involuntarias* que realizó en colaboración con Dalí (Ades, 1993: 25) para su publicación en *Minotaure* (3-4, 1933: 68). El carácter no intencionado de la forma final de cualquier pedazo de materia maleable una vez aplastado y enrollado entre los dedos pone en relación estas fotografías con el automatismo inconsciente, tan querido por los surrealistas.

El acercamiento surrealista al cuerpo femenino como mero objeto a manipular a voluntad y con el cual cumplir o hacer surgir las obsesiones del artista encuentra su grado máximo en la fascinación por el maniquí, especialmente en la serie de fotografías que el artista alemán (afincado a partir de 1938 en París) Hans Bellmer realizó durante décadas con una muñeca articulada de tamaño natural construida por él mismo. Totalmente modular, la muñeca permitía su completa transformación mediante unas juntas de bola. El cuerpo femenino aparece aquí para Bellmer como una frase que nos invita a desarticularla para que se recompongan, a través de una serie de anagramas sin fin, sus verdaderos contenidos (Bellmer, 1957 : 138). Los contenidos que saldrán del cuerpo de la poupée de Bellmer no podrán ser más perturbadores: la muñeca, de

apariencia infantil, “menor desarticulada” (véase *Minotaure*, diciembre de 1934), decapitada, aparecerá arrojada en el suelo y en los solares, como una víctima abandonada tras una violación. Bellmer retocaba sus fotografías pintándolas con colores, lo que confería a sus imágenes una naturaleza onírica más acusada. Construyó otras muñecas, además de la inicial de los años treinta, hasta su muerte en 1975 (Guigon, 1997: 149). La fotografía de Bellmer ejemplifica como ninguna otra dentro del surrealismo la pulsión del movimiento hacia la violencia y la muerte que están detrás de la conversión del cuerpo en objeto. La forma más radical que encontró el surrealismo de cumplir su objetivo fundamental: romper los límites de la civilización occidental burguesa (Borja-Villel, 1993:14).

BIBLIOGRAFIA

ADES, D. (1993), "Brassaï a Minotaure", *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, pp. 23-29.

BELLMER, H. (1957), *L'Anatomie de l'image*, París, Le Terrain vague.

BORJA-VILLEL, M.J. (1993), "Entre el recitat poètic i l'expressió essencial", *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, p. 14.

BRETON, A. (1973), *Entretiens*, París, Gallimard.

(1965), *Le surréalisme et la peinture*, París, Gallimard.

CHEVRIER, J-F. (1993), "La font petrificant", *Brassaï*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, pp.31-37, p.34.

DIEGO, E. de (1996), "Els cossos perduts", *Els cossos perduts, fotografia i surrealistes*, Barcelona, Fundació La Caixa.

FLEIG, A. (1997), *Etant donné. L'Âge de la lumière. Photographie et surréalisme: en France entre les deux guerres*, Neuchâtel, Ides et Calendes.

FRIZOT, M. (dir.) (2001), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Larousse/VUEF.

GIRARDIN, D. (2004), "La vie à fleur de peau", *Documentary and Anti-graphic Photographs*, Göttingen, Steidl, pp. 37-42.

GUIGON, E. (1997), "El objeto surrealista", *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM.

KRAUSS, R. (2002), "Corpus delicti", *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 171-203.

(1986), "La Photographie au Service du Surréalisme" en KRAUSS, R., LIVINGSTON, J., ADES, D., *Explosante fixe: photographie et surréalisme*, París, Hazan.

MAN RAY (1965), *Autoportrait*, París, Laffont.

Minotaure, 3-4, 1933.

RAMÍREZ, J. A. (1983), "La ciudad surrealista", BONET CORREA, A. (coord.), *El surrealismo*, Madrid, UIMP/Cátedra, pp.71-90.

SPECTOR, J. (2003), *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis.