



**Universitat de les
Illes Balears**

TÍTOL: *Fotografia i Surrealisme*

NOM AUTOR: Francisca Carcelén Llabrés

DNI AUTOR: 43179241-F

NOM TUTOR: María José Mulet Gutiérrez

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau d'Història de l'Art

Paraules clau: historiografia, fotografia, avantguardes, surrealisme, automatisme, atzar, rayograma, solarització

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2013-2014

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

SUMARI

1. Introducció.....	3
2. Metodologia i objectius del treball	5
3. Contextualització i definició del surrealisme	7
4. Estat de la qüestió bibliogràfica.....	10
5. La relació entre la fotografia i el surrealisme	14
6. La fotografia surrealista: aspectes iconogràfics.....	17
7. La fotografia surrealista: recursos tècnics i formals	23
8. Estudi de casos: simbiosi entre fotografia i surrealisme.....	27
9. Conclusions	29
10. Annex d'imatges.....	30
11. Bibliografia.....	34
12. <i>Webgrafia</i>	36
13. Notes.....	38

1.INTRODUCCIÓ

El present treball tracta sobre la fotografia surrealista, una de les propostes plàstiques menys considerada dintre d'aquest moviment.

Els motiu principal de l'elecció del tema és un interès personal tant pel moviment surrealista com per la història de la fotografia. Això ha conduït a considerar fer-ne una conjugació d'ambdós, tot posant èmfasi, sobretot, a com s'aplicaren alguns fonaments de la teoria surrealista en la fotografia de les primeres dècades del segle XX. En concret, es farà referència a les dècades de 1920 i de 1930, tot deixant de banda tant els precedents com altres propostes posteriors.

La principal problemàtica que s'ha trobat pel desenvolupament del treball ha estat la recerca bibliogràfica, perquè són escassos els estudis específics sobre el tema en qüestió i perquè no s'han traduït a diversos idiomes, el que ha fet més difícil la seva lectura i comprensió. Tot això sense oblidar la pròpia dificultat tant de la terminologia específica com del tema. A tall d'exemple, la lectura de l'obra de Rosalind Krauss¹, figura fonamental de l'estudi de les relacions entre fotografia i surrealisme, resulta enormement complexa per la dificultat del seu vocabulari i la forma abstracta de plasmar el seu coneixement. Un cas contrari és l'obra d'Alain Fleig, *Photographie et Surréalisme*², però malauradament és considerada, com assenyala Charles Grivel³, molt superficial perquè no arriba a aprofundir en l'essència de la fotografia surrealista.

Maria José Mulet i Miquel Seguí⁴ assenyalaren ja als anys 90 que els obstacles apuntats anteriorment són deguts a que la fotografia ha estat durant molts d'anys una disciplina jove de la història de l'art, la qual cosa ha suposat que la bibliografia sigui reduïda en comparació a altres arts, i que majoritàriament fos construïda pels propis fotògrafs i no per historiadors. Això xoca, per exemple, amb el cinema, que malgrat deure-li tot a la fotografia, sí va tenir de forma molt primerenca la convicció de que s'estava fent pel·lícules amb gran mestria i perícia tècnica, en obres com *El naixement d'una nació* (1915) o *Intolerància* (1916) de David Wark Griffith, al que se li va reconèixer tota la seva vàlua per part dels seus coetanis⁵. Però, tal i com assenyala Gisèle Freund, si la fotografia era o no un art, fou un fet que creà controvèrsia i que encetà un debat ric de contingut i de matisos des dels seus inicis en el segle XIX. De fet, Freund comenta que al 1860 a França no existia cap llei específica sobre la fotografia i que la discussió sobre si era o no art era duta als tribunals, que fallaven a favor o en contra. Un d'aquests processos, diu "llegó a ser célebre, el de los fotógrafos Mayer y

Pierson contra los fotógrafos Bethéder y Schwabbe, que pasó por varias instancias, finalmente se decidió que había que reconocer la fotografía como obra de arte”⁶. Amb tot, cal recordar que la controvèrsia no es deu exclusivament a una qüestió de definició del concepte d’artisticitat, sinó de drets d’autor i mercat comercial.

Pel que fa a la redacció del present estudi, és important remarcar que s’ha intentat ser coherent respecte a allò que s’espera d’un treball final de grau. La intencionalitat d’aquest no és dur a terme una tasca d’investigació, sinó complir unes competències bàsiques. Aquestes són vàries: demostrar que s’han posseït i comprès coneixements d’una àrea d’estudi d’un nivell general, havent-se recolzat en bibliografia, però intentant aportar coneixements propis. Així com també que es sàpiguen aplicar aquests coneixements al treball a partir d’arguments i la resolució de la problemàtica que es pugui presentar respecte a la qüestió a treballar. Tot seguit, també s’ha de demostrar que es té capacitat de reunir i interpretar dades rellevants per després poder transmetre aquesta informació, tant a un públic especialitzat com al no especialitzat. Resumint, que es demostrï que durant tot el grau s’han adquirit habilitats per poder arribar a realitzar estudis posteriors amb un alt grau d’autonomia.

Per finalitzar és convenient també fer referència a l’acompliment d’un altre dels requisits per a l’aprovació d’aquest treball, i és que s’ha seguit el document d’orientacions metodològiques de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de les Illes Balears⁷.

2. METODOLOGIA I OBJECTIUS DEL TREBALL

La metodologia emprada per a la realització d'aquest treball ha estat la següent. Per començar, s'ha fet una selecció bibliogràfica sobre els diversos aspectes a tractar a través d'una recerca d'informació sobre el context històric de les avantguardes i sobre el concepte de surrealisme mateix. Aleshores, s'ha consultat bibliografia general sobre el surrealisme per a contextualitzar el temps en que esdevingué el moviment, i per donar els paràmetres teòrics bàsics per entendre en què es basaven els artistes surrealistes per a l'execució de les seves obres. Seguidament, s'han buscat i revisat bibliografia general sobre la història de la fotografia per comprendre quina era la seva situació en aquelles dècades i poder entendre la fotografia en el surrealisme. Per això s'han fet servir tant estudis com revistes especialitzades d'història de la fotografia i, després d'haver consultat allò més genèric, s'ha concretat amb manuals més específics. A continuació, s'ha acudit a diverses fonts relacionades amb els fotògrafs que historiogràficament s'han vinculat al moviment surrealista, per centrar-se en el tema en qüestió. Després de la lectura i l'anàlisi de la documentació col·lectada, s'ha confeccionat un guió mentre que s'ha anat elaborant un plantejament sobre l'estat de la qüestió. Més endavant, s'ha fet una tria de la informació que s'ha considerat més rellevant o substancial pel plantejament que se li ha volgut donar a aquest treball.

Aquest plantejament es desenvolupa a partir d'allò general a allò particular. D'aquesta manera, es tracten, en primer lloc, els trets bàsics del surrealisme com a moviment d'avantguarda, fent així una breu contextualització històrica i una definició simple del que s'entén per surrealisme. En segon lloc, i seguint la mateixa tònica, es contextualitza la fotografia d'avantguardes per després parlar del que significava la fotografia pel surrealisme. En tercer lloc, es desenvolupen aspectes iconogràfics i tècnics que la fotografia treballa i que es poden relacionar amb l'ideari surrealista. En quart lloc, s'exemplifica tant la teoria com els aspectes iconogràfics i tècnics amb obres concretes per comprovar si es pot trobar tals trets en fotografies que es consideren surrealistes. Per acabar, es fa una elaboració de conclusions.

Així mateix, és important remarcar que s'ha prioritzat la cronologia original de la font, sempre que en l'edició espanyola no hi hagi canvis substancials, si és així es partirà d'aquesta. També s'ha tingut en compte el lloc d'on procedeix aquesta font i la rellevància de l'autor que ha tractat el tema.

Els objectius que es pretenen després del procés esmentat són els que s'enumeraran a continuació. D'entrada, l'objectiu principal és obtenir un coneixement historicoartístic general sobre la fotografia relacionada amb el moviment surrealista, arribant així a comprendre què s'entén per fotografia surrealista. A partir d'això, el segon objectiu marcat és fer una abstracció d'allò més important i que essencialment defineix aquesta fotografia. El tercer objectiu és fer accessible i comprensible el tema objecte d'aquest estudi, motivat per la problemàtica ja explicada respecte a la complexitat de la bibliografia específica. I per acabar, el quart i últim objectiu és mostrar tant la visió de l'home fotògraf com el de la dona, tractant així ambdós per igual ja que, des dels inicis, el moviment surrealista va marginar a les dones artistes surrealistes⁸.

3. CONTEXTUALITZACIÓ I DEFINICIÓ DEL SURREALISME

«Il n'est plus possible de considérer le surréalisme sans le situer dans son temps.»
Louis Aragon⁹

El surrealisme, com quasi tots els *ismes* artístics, va néixer i es va consolidar a la primera meitat del segle XX. Els inicis del moviment s'han d'ubicar a Paris, després i progressivament es va anar desenvolupant per altres centres europeus. Europa vivia immersa en múltiples transformacions que afectaren, fins i tot, al mode de vida de la societat, en un escenari marcat per les causes, conseqüències i fets de conflictes bèl·lics com la Primera Guerra Mundial¹⁰.

El surrealisme començà precisament rere la Primer Guerra. És obvi que deixà petjada en la societat del moment, de fet, hi moriren o foren ferits molts d'herois de les avantguardes històriques¹¹. En aquest moment també apareixeran alguns d'aquells joves que després formaran l'anomenada generació d'entreguerres¹².

Aquests moments difícils no varen mutilar la creativitat artística, sinó més bé a la inversa, es va arribar a desenvolupar extraordinàriament. La vida intel·lectual va florir d'una manera poc comú¹³. El surrealisme fou un moviment que creia amb el concepte art-vida i volia, mitjançant la revolució, canviar la societat¹⁴. Per això, no només es preocuparen per allò artístic, sinó que també per la psicologia, la filosofia, l'etnologia l'antropologia i la sociologia¹⁵. Aquesta actitud esperançadora i aquesta empenta que donà el surrealisme cap un món millor es va veure truncada pel naixement, als anys 30, dels autoritarismes, una manera de fer política que implicava una animadversió enfront l'art d'avantguarda, per defensar un art de caire populista, de factura acadèmica i de missatges manipuladors¹⁶.

Els estudiosos es troben amb dificultats per definir què és el surrealisme. Rosalind Krauss parla de *l'heterogenia formal del moviment*. Això significa que hi ha un ampli ventall de maneres de fer i, per tant, de concebre'l¹⁷. Fins i tot especialistes en el tema com Gerard Durozoi i Bernard Lecherbonnier han afirmat que no es pot fer una definició limitada sinó que s'hauria de mantenir oberta per acollir qualsevol incògnita ulterior¹⁸.

Els surrealistes prengueren com a punt de partida les investigacions de Sigmund Freud sobre el psicoanàlisi, fet que no és d'estranyar ja que André Breton, un dels ideòlegs més importants del surrealisme, era psiquiatra¹⁹. Els artistes surrealistes

explotaren el subconscient i les idees d'atzar, bogeria, estats al·lucinatoris o fenòmens parapsicològics²⁰.

André Breton fou el primer en definir el surrealisme i ho va fer al *Primer Manifest* (1924) amb aquestes paraules:

Surrealismo, n.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito, o cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Encicl. Filos. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida²¹.

De la definició es pot destacar la importància dels procediments automàtics que intenten alliberar el subconscient de la raó, la moral o de les costums²².

L'automatisme podria estar motivat per l'atzar objectiu, que seria l'impuls no conscient de l'home per arribar a una certa necessitat de la qual tampoc n'és conscient. El mateix Breton el definí (1938):

El azar objetivo es aquella especie de azar a través del cual aún se manifiesta misteriosamente por el Hombre una necesidad que se le escapa, aunque la sienta vitalmente como necesaria. El orden, el fin de la naturaleza no se confunde objetivamente con los que están en el espíritu del Hombre, llegando mientras tanto la necesidad natural a estar de acuerdo con la necesidad humana de una forma lo suficientemente extraordinaria y agitadora como porque las dos determinaciones resulten indiscernibles. La región, hasta ahora casi inexplorada, del azar objetivo es el lugar de manifestaciones exaltantes por el espíritu, des de allí se filtra la luz que está tan cerca de pasar por la de la revelación que me he fijado el particular trabajo de situarla como exactitud y de confeccionar el primer mapa²³.

La conjugació de l'impuls inconscient per arribar a un requeriment específic per l'home i la plasmació d'aquesta representació de la realitat subjectiva d'una manera automàtica, donaria com a resultat la bellesa convulsiva, que es resumeix en una mena de percepció de la realitat transformada en representació, característica que Rosalind Krauss considera primordial en l'estètica del surrealisme²⁴.

Aquest ideal va ser difós a partir d'un medi de comunicació tan rellevant en aquells moments com fou la revista. Els surrealistes treballaren moltíssim les publicacions periòdiques –com *La Révolution Surréaliste*, *Surréalisme au service de la*

révolution, Minotaure i *Documents*, entre d'altres—, i hi publicaven tant els seus textos com les seves obres plàstiques i poemes²⁵.

4. ESTAT DE LA QÜESTIÓ BIBLIOGRÀFICA

Es pot dir que la bibliografia sobre el moviment surrealista pren força de manera generalitzada en el marc europeu i anglosaxó en la dècada de 1970 (encara que hi hagin estudis precedents) i que ho fa aliena a les referències sobre fotografia, i que és després, a la dècada dels 80, quan es treballa en l'àmbit específicament de història de la fotografia.

Per tal d'elaborar un estat de la qüestió del tema cal començar per la bibliografia general sobre el moviment surrealista, perquè permet ubicar-se en els paràmetres bàsics de l'ideari i esbrinar si s'ha donat valor a la fotografia com a portadora de significats surrealistes o només perquè alguns artistes del moviment, fotògrafs o no, la utilitzaven.

En aquest sentit es poden esmentar les obres d'autors francesos, com la *Historia del surrealismo* (1945)²⁶, de Maurice Nadeau, i les obres fonamentals dels anys 70, *El surrealismo*, dels autors Gerard Durozoi i Bernard Lecherbonier (1971)²⁷, que conté dades sobre el context històric del moviment i una explicació de la teoria surrealista, i *l'Enciclopedia del surrealismo* (1975)²⁸, de René Passeron, que mostra una relació entre surrealisme i literatura. Parla sobre allò eròtic de les obres surrealistes, amb una biografia d'artistes surrealistes i un glossari de termes com: automatisme, *collage*, eros, fotografia, empremtes, objectes, rayogrames o solarització. De dècades posteriors tenim obres d'autors espanyols, com *El surrealismo* (1983)²⁹, que coordinà Antonio Bonet Correa, on s'expliquen claus teòriques per entendre el moviment i parla dels temes més treballats pels artistes del moviment. De Lucía García de Carpi, *Las claves del arte surrealista. Cómo interpretarlo* (1990)³⁰, tenim una obra que, gràcies al seu llenguatge proper, és molt adient per entendre les claus del moviment. *El diccionario temático del surrealismo* (1996), d'Ángel Pariente³¹, recopila tant definicions de totes les paraules claus que engloba el moviment com cites importants dels seus artistes. A part d'aquestes obres, també és important remarcar que s'ha acudit a les fonts primeres, especialment els manifestos d'André Breton. És en un d'ells on defineix què és el surrealisme³², i òbviament no es pot entendre el moviment sense acudir a aquesta la seva definició.

Des de la perspectiva de la historiografia de la fotografia cal esmentar obres molt assenyalades com *Historia de la fotografía* (1937)³³, del nordamericà Beaumont Newhall, perquè el capítol "En busca de la forma" explica de forma cronològica les noves tècniques fotogràfiques. Naomi Roseblum *A World History of Photography*,

(1984)³⁴ fa una introducció a les avantguardes i després particularitza cada innovació depenent de la seva provenença topogràfica. Roseblum explica com entre la Primera i la Segona Guerra Mundial és l'època que més potencial ha tingut la fotografia i posa en relleu la importància de la publicitat i les revistes. Un altra dels aspectes que remarca és el tema del nu. Dels francesos Jean Claude Lemagny i André Rouillé s'ha fet servir *Historia de la fotografia* (1986)³⁵, on hi ha un capítol amb una detallada relació d'avantguardes a Europa i als Estats Units. A la *Nouvelle Histoire de la Photographie* (1994)³⁶, de Michel Frizot, es fa un nou apropament de la fotografia. L'autor parla del fotògraf com artista, de la major llibertat per fotografiar i de l'autonomia de la fotografia. Explica com a Europa el nou fotògraf es preocupa sobre la vida real, cercant perspectives diferents per mostrar una realitat diversa, degut al canvi de mentalitat, i de com la fotografia influirà en les altres arts plàstiques.

Amb tot, els vincles específics entre fotografia i surrealisme es deuen sobretot a la historiadora Rosalind Krauss. Cronològicament, el primer text que parla sobre la relació entre fotografia i surrealisme fou un catàleg d'exposició del Centre Pompidou (París) *Explosant-Fixe. Photographie & surréalisme*, de 1985³⁷. Conté informació de gran rellevància, ja que els textos venen de la mà d'historiadores i crítiques d'art estatunidenques, Rosalind Krauss, Jane Livingston i Dawn Ades.

Rosalind Krauss és l'estudiosa per antonomàsia del tema amb diversos textos fonamentals sobre la fotografia i el surrealisme, dels quals es parlarà posteriorment. Dawn Ades i Jane Livingston també tenen un paper principal en l'estudi del surrealisme i han comissariat, a més, exposicions rellevants del moviment i dels seus protagonistes. L'obra de Rosalind Krauss, *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos* de (1990)³⁸, esclareix l'assumpte de manera molt lúcida (i cal afegir que també molt complexa). Hi dedica dos capítols del llibre. Fa quelcom que fins en aquells moments no s'havia treballat: desxifrar la fotografia vinculada al moviment surrealista amb un discurs basat en la semiòtica. Set anys més tard, al 1997, Alain Fleig publicà *Photographie et surrealisme*, un text que es pot considerar el primer llibre específic sobre fotografia i surrealisme³⁹, però com ja s'ha avançat anteriorment ha estat molt criticat pel seu caire més quantitatiu que qualitatiu. Malgrat aporti molta informació, a judici de Charles Grivel a "Alain Fleig, Étant donné l'âge de la lumière I"⁴⁰—publicat a una de les revistes actuals més importants de la història de la fotografia, *Études photographiques*— no aconsegueix el seu objectiu, que és exposar el que significa la

fotografia vinculada al surrealisme. Es pot dir que després de la teoria de Rosalind Krauss és difícil crear un altre discurs convincent.

Pel que fa als aspectes iconogràfics, de les temàtiques surrealistes les que més sovint en parlen a la bibliografia consultada són tres: l'objecte, el cos i la ciutat. Amb tot cal dir que la informació sobre l'objecte vinculat a la fotografia surrealista és veritablement escassa. És per això que s'ha fet servir la bibliografia sobre surrealisme ja mencionada que s'ha trobat sobre l'objecte en relació al moviment en general, i s'ha extrapolat al camp de la fotografia, conjugant-ho, evidentment, amb allò que diu Rosalind Krauss. Ha estat fonamental el text *El amor loco*, d'André Breton⁴¹. No es podia obviar ja que fou un dels primers que parlà sobre l'objecte i la importància que tingué dins el surrealisme. S'ha consultat també el catàleg d'exposició *El objeto surrealista* (1997) de Emmanuel Guigon⁴², que tracta exclusivament sobre l'objecte surrealista. No obstant, no ha estat tan profitós com s'esperava ja que fa un estudi considerablement exhaustiu de l'objecte surrealista sobretot vist des del punt de vista del pintor i de l'escultor, sense posar èmfasi en la fotografia.

En relació al cos humà, són molts els autors que ho treballen i, a més, a partir de diferents plantejaments. El capítol de Rosalind Krauss "Corpus delicti" del catàleg de l'exposició del Centre Pompidou (1985), del que ja s'ha parlat anteriorment, és bàsic per entendre el per què de fotografiar el cos de la manera que ho feien. Uns anys més tard, es començà a fer un nou plantejament: el mode misogin a partir del qual els homes surrealistes veien el cos de la dona. Dins aquesta vessant, l'article "Idea y representación de la mujer en el surrealismo" (1989), de Paloma García Escudero⁴³, tracta el tema i fa una divisió sobre les diferents percepcions que sobre la dona tenien els homes surrealistes. El 1991 Caws, Kuenzli i Raaberg publiquen *Surrealism and Women*⁴⁴, un estudi acurat sobre la relació entre el surrealisme i la dona en el que es posà en valor la dona surrealista, tant l'artista com la model. Dins la mateixa línia, el 1995 Juncal Caballero Guiral escriu un article, "*Mujer y surrealismo*"⁴⁵, on reivindica el paper de la dona dintre del moviment surrealista. Caballero és original perquè tracta les temàtiques preferides per les dones artistes del surrealisme, fent esment així en la diferència entre els homes i les dones. La historiografia clàssica es basa principalment en les figures masculines i les seves obres, i l'estudi de Caballero deixa en relleu la desigualtat evident entre els homes i les dones, i afegeix també les temàtiques a les que les dones artistes normalment solien recórrer, marcant així diferències entre ambdós.

En l'àmbit de la temàtica de la ciutat en la fotografia surrealista no hi ha molta informació al respecte. Probablement sigui perquè s'ha focalitzat massa la importància d'aquesta fotografia en la innovació de les tècniques i les formes, però és adient parlar d'aquesta temàtica ja que dins la fotografia surrealista és un tema recurrent. Sigui com sigui, l'apartat s'ha desenvolupat gràcies a diverses fonts. S'ha de fer referència de bell nou a André Breton, aquesta vegada amb la seva obra *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*⁴⁶. Breton explica els impulsos que seguien a l'hora de sortir al carrer a la recerca de llocs que inspiressin als artistes. També ha estat d'ajuda l'obra esmentada de Michel Frizot. Igualment útil és l'article de Guillaume Le Gall "Atget, figure réfléchie du surréalisme"⁴⁷ (2000) publicat a *Études photographiques*, perquè parla del tema de la ciutat, encara que de forma breu i concisa.

En el marc dels aspectes tècnics i formals, s'ha recorregut a les històries de la fotografia i novament a Rosalind Krauss per l'explicació d'alguns procediments. Realment els pilars en aquest apartat han estat dos, per una banda Joan Fontcuberta⁴⁸ *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica* (1990), on defineix cada un dels procediments emprats pels fotògrafs, amb un enfocament molt més tècnic que les altres fonts. D'altra, Dawn Ades amb *Fotomontaje*; cal especificar que s'ha fet servir l'edició de 2002 perquè és una ampliació de la primera (1976)⁴⁹. De l'obra s'ha extret informació de diverses tècniques, sobretot del fotomuntatge i del fotograma.

Es pot concloure aquest estat de la qüestió tot precisant que no s'ha volgut fer una enumeració acurada de cada un dels llibres consultats, sinó que només d'aquells que han estat al meu parer fonamentals per a l'acompliment de la tasca, i que la informació es troba disseminada en relació d'obres que conformen bibliografia d'aquest treball.

5. LA RELACIÓ ENTRE LA FOTOGRAFIA I EL SURREALISME

La fotografia d'avantguardes esdevingué just després de la Primera Guerra Mundial⁵⁰, en una època en què aquest mitjà es trobava en un dels seus millors moments històrics⁵¹. Fins i tot es parla de que fou el període en que es democratitzà la fotografia⁵². Fos com fos, és cert que els artistes de l'època s'interessaren per l'aparell fotogràfic, considerant la càmera com el medi modern⁵³ amb el que poder guanyar-se la vida⁵⁴. Aquest fet probablement fos motivat per diversos factors. Per exemple, en aquests moments augmentaren el nombre de fotografies en les edicions il·lustrades gràcies al naixement de nous processos de reproducció mecànica⁵⁵, afavorint així a l'enteniment de la fotografia com a document d'actualitat⁵⁶. Ara que no només es combinà la fotografia amb l'editorial, sinó que també esdevingueren projectes on la fotografia es conjugà amb altres modalitats, com per exemple l'escenografia⁵⁷. Però un dels fets més significatius és que la fotografia va ser la protagonista d'exposicions monogràfiques, tot equiparant-se institucionalment a la pintura i l'escultura⁵⁸.

Tot plegat, afavorí a que els fotògrafs obrissin camins cap a noves idees. Foren canvis tant conceptuals com formals, i pràcticament totes les avantguardes concorregueren. Deixaren de banda molts convencionalismes malgrat la seva formació i aprenentatge s'hagués basat en la tradició. L'objectiu del fotògrafs d'avantguardes canvià, ara no es cerca mimetitzar la realitat, sinó crear-ne una altra⁵⁹, i qualsevol tipus d'intervenció en la imatge era vàlida⁶⁰. Per això, es basaren en la manipulació, ja sigui *a priori* o *a posteriori* de l'instant d'obturació. És cert que als inicis de la fotografia ja es manipulaven, però molts ho consideraven com una pràctica il·legítima⁶¹. En les avantguardes, en canvi, era símbol de modernitat.

Algunes de les diferents tècniques eren considerablement novadores perquè no empraven la càmera⁶² per crear la imatge, sinó simplement materials amb components fotosensibles⁶³. El resultat fou, a tall d'exemple, l'anomenat rayograma. Mitjançant aquests recursos innovadors, les composicions arribaven a l'abstracció⁶⁴. Per tant, podríem dir que és òbvia la relació que existeix entre la fotografia i altres llenguatges, sobretot en el cas de les arts plàstiques⁶⁵.

En definitiva, la fotografia fou revalorada en època d'avantguardes, considerant-la així com objecte d'estudi i teorització⁶⁶.

A principis de la dècada dels anys 20, els surrealistes debateren sobre el rol de les arts plàstiques en relació al moviment. Un dels debats es centrava en el paper de la pintura i la fotografia⁶⁷. Es demanen si la pintura és o no adient per plasmar la seva manera de pensar. Als inicis eren reticents enfront la pintura ja que era una tècnica considerablement complexa i que comportava un ampli coneixement previ. Finalment és Naville el que romp el gel i renega del dibuix i la pintura a favor de la fotografia. Així, en un text titulat irònicament *Beaux Arts*, proposa modes “d’experiència visual” més que “expressions visuals”⁶⁸.

Al mateix moment, André Breton defensà una idea totalment contrària a Naville en afirmar que “l’invention de la photographie a porté un coup mortel aux mieux modes d’expression, tant en peinture qu’en poésie”⁶⁹. Segons Breton, la fotografia era una amenaça tant per la pintura com per la poesia⁷⁰. Fins i tot, en un intent de restar protagonisme a la càmera fotogràfica, va referir-se a ella com a un instrument cec⁷¹. És d’estranyar que André Breton rebutgés la fotografia si fins i tot Sigmund Freud, el pare de moltes de les teories psicoanalítiques que s’aplicaren al surrealisme gràcies a Breton, reconeixia que el funcionament de l’aparell fotogràfic era com un *analogon* de la creativitat del subconscient⁷². Però si després es té en compte que ell mateix va utilitzar la fotografia per il·lustrar algunes de les seves obres literàries més conegudes com *Nadja* (1928) o *l’Amour Fou* (1937), podem arribar a pensar que feia aquests tipus d’afirmacions perquè habitualment estava envoltat d’artistes que es dedicaven, en la major part del seu temps, a la pintura.

Tot seguit, la fotografia començà a introduir-se tímidament dintre de l’ambient surrealista a partir de la literatura. És a les revistes publicades pel mateix moviment on s’aprecia aquest regust per la modalitat, ja que freqüentment l’escolliren per definir i il·lustrar el que era el surrealisme. En el primer número d’edició de la *Révolution Surréaliste* ja s’hi publicaren sis fotografies de Man Ray⁷³. Això comportà, no només difondre el significat de surrealisme, sinó que la fotografia prengué de cada cop més força en detriment de les altres arts plàstiques.

En realitat, allò que més valoraven els artistes surrealistes era la condició automàtica de la càmera fotogràfica. La fotografia aconseguia una imatge de la realitat, de forma que aquesta imatge vehiculada a través d’un objecte (la fotografia) era l’escriptura automàtica de la imatge. Seguint aquests paràmetres, Rosalind Krauss també ho explica: “Sostengo que una de las aportaciones específicas de los surrealistas

ha sido considerar la propia realidad como representación o signo. La realidad se vio, de este modo, ampliada y reemplazada o suplantada por el *suplemento* supremo que es la escritura: la escritura paradójica de la imagen fotográfica”⁷⁴. Així, per Krauss, la fotografia és el resultat de l’automatisme surrealista. Segons André Bazin, l’automatisme fotogràfic modifica la psicologia de la imatge, i la seva objectivitat és el que potencia la seva credibilitat. “La fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo”. D’aquesta manera, André Bazin afirma que aquesta serà la petjada d’allò representat. Això ja ho havia intuït el surrealisme quan emprà la gelatina de la placa sensible per crear els seus experiments fotogràfics. Pel surrealisme, tota la imatge ha de ser sentida com objecte i tot objecte com imatge. La fotografia era, per tant, una tècnica privilegiada de la creació surrealista, ja que creava una imatge que participava de la natura, engendrant, així, una al·lucinació vertadera⁷⁵.

En aquest sentit, Salvador Dalí fou un exponent clar d’aquests artistes surrealistes que defensà el dispositiu fotogràfic com el millor recurs per aconseguir l’automatisme.

[Le témoignage photographique est] le processus le plus agile pour percevoir les plus délicates osmosis qui s’établissent entre la réalité et la surréalité. Le seul fait de la transposition photographique implique déjà une invention totale : l’enregistrement d’une *réalité inédite*. Rien n’est venu donner autant raison au surréalisme que la photographie. Facultés inusitées de surprise de l’objectif Zeiss !⁷⁶.

Dalí es considerava pintor-fotògraf. Teoritzà el procediment que ell mateix emprà per fotografiar, denominant-lo com el mètode paranoic-crític, raonant quin era el seu sistema per fotografiar el pensament irracional. Dalí diu que en el moment d’enregistrament automàtic, els contorns de l’objecte exterior es converteixen en pensament irracional⁷⁷. Això es podria equiparar a la concepció, ja esmentada anteriorment, que tenia Sigmund Freud de la càmera.

En definitiva, allò més important i que cal valorar és com els surrealistes fan de la fotografia el mitjà idoni per aconseguir els seus objectius. La rapidesa de captura és allò que els permet plasmar quelcom amb la intenció de donar-li un nou significat relacionat amb l’inconscient.

6. LA FOTOGRAFIA SURREALISTA. ASPECTES ICONOGRÀFICS

A la fotografia surrealista el tema per excel·lència és l'objecte, però no només relacionat amb la idea surrealista de l'*objet trouvé*, sinó també com a cabdal en sí mateix, com a concepte. De l'objecte com a idea central poden derivar diferents branques que es consideren les més recurrents: el tractament del cos i la ciutat. Pel que fa al cos, sobretot de la dona en tota la seva nuesa, és vist per ells com un simple objecte, degut al tractament que fan de la dona els surrealistes. També la visió de les ciutats mostra aquesta tendència de recerca irracional de l'objecte.

Per aquest motiu, es considera adient començar l'apartat parlant de l'objecte, en tota la seva amplitud i diversitat. No és una temàtica pròpia ni innovadora dels surrealistes, perquè els artistes dadà ja l'utilitzaren tot i que amb una finalitat diferent. De fet, Marcel Duchamp a partir de 1914 fa ús dels objectes mitjançant els *ready-mades*, amb una intenció clarament provocadora i crítica, i en un entorn primordial per l'art com és el museu o la sala d'exposicions⁷⁸. Sobre l'objecte, André Breton a *Qu'est-ce que c'est le surréalisme?* diu:

Esencialmente, es sobre el objeto donde se han mantenido abiertos estos últimos años los ojos cada vez más lúcidos del surrealismo. Es el examen muy atento de las numerosas especulaciones recientes a las que ha dado lugar públicamente ese objeto (objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto interpretado, objeto incorporado, ser-objeto), es únicamente ese examen lo que puede permitir comprender en todo su alcance la tentación actual del surrealismo. Es indispensable, para continuar comprendiendo, centrarse en ese punto de interés⁷⁹.

Va ser a partir de 1930 quan es desenvolupà una intensa activitat al voltant de l'objecte. Aquests objectes, lliures de la seva funció originària, crearan noves relacions entre l'home i el seu entorn, per això Roland Barthes diu de l'objecte que és “la firma humana del mundo”⁸⁰.

L'objecte surrealista se'ns presenta inútil, antiutilitari⁸¹, carregat de misteri i mites. L'objecte no és art o és art marginal. Són objectes trobats en les platges, restes de maquinàries, tot tipus de material de rebuig, i d'altres objectes quotidians fins al punt d'arribar al *poema-objecte*, on es justifica de manera escrita la validesa d'aquest objecte com a art⁸².

Així, els artistes surrealistes duts pels seus instints i impulsos irrefrenables, es llancen a la recerca d'aquest *objet trouvé* trobat de forma atzarosa. Aquesta experiència,

no exempta de certa irracionalitat, es veu reflectida per André Breton a la seva obra *Amour Fou* (1937) amb aquestes paraules:

El 20 de junio de 1936 hacia las tres de la tarde, el autocar nos había dejado a ambos cerca de una pequeña playa de los alrededores de Lorient: Le Fort-Bloqué. No habíamos dirigido allí precisamente: habíamos tomado el primer autobús que partía. El tiempo seguía siendo “amenazante”, como desde nuestra llegada a Bretaña, con días de tormenta y lluvias. Hacía menos de una semana que ya nos habíamos dejado llevar hacia ese lugar de la costa en el que parecía que nadie, salvo nosotros, quisiese aventurarse en tales condiciones. Aquella primera vez, aburridos muy pronto de contemplar una triste extensión de arena y guijarros, no habíamos tenido otro recurso imaginativo que salir en busca de los pequeños y poco numerosos restos que la tapizaban. Reunidos, no estaban desprovistos de encanto: varias bombillas de un modelo muy pequeño, corchos azules, un tapón de champán, los dos últimos centímetros de una vela rosa, un hueso de jibia no menos rosa que la vela, una pequeña caja metálica, redonda, de bombones, con la palabra “violeta” grabada, un minúsculo esqueleto de cangrejo, maravillosamente intacto y de una blancura de yeso que me dio la impresión de ser el muguete del sol, invisible aquel día, en Cáncer. Todos estos elementos podían concurrir para formar uno de esos objetos-talismanes de los que sigue prendado el surrealismo. Pero aquel 20 de julio no era cuestión de recuperar ese pasatiempo, porque la marea, que no estaba tan baja, no había dejado nada realmente sorprendente a su paso. Era la repetición abrumadora, a pocos días de distancia, de un lugar banal donde los haya y hostil debido a esta banalidad, como todos los que dejan totalmente bacante la facultad de atención. No había más remedio que abandonarlo rápidamente y seguir por la costa, ya que no había ningún medio de comunicación.⁸³

Les fotografies surrealistes més comunes vinculades a l'objecte són els rayogrames de Man Ray, i les *Escultures involuntàries* de Brassai, publicades a la revista *Minotaure* el 1933 (*Vegeu figura 1*). Malgrat la rellevància de l'objecte pels artistes del moviment, no és un dels elements més representats. Això sembla contradictori si tenim en compte la clara relació amb l'atzar i l'automatisme de la càmera, propis del surrealisme, ja que els objectes semblen més accessibles de plasmar de manera automàtica que fotografiar un nu femení, que suposa una planificació prèvia en un estudi fotogràfic, cosa que no deixa res a l'atzar.

Però pels fotògrafs surrealistes, no només l'objecte en sí significava un objecte, sinó que també ho eren la mateixa fotografia i la càmera. És a dir, ells representen a partir d'un objecte com és la càmera, un nou objecte que és la fotografia on es plasma l'objecte en sí. Tot en conjunt significaria una nova realitat, la seva pròpia.

Tornant a Bazin, tota la imatge ha de ser sentida com objecte i tot objecte com imatge, i que participant de la natura, origina una al·lucinació vertadera⁸⁴

Sigui com sigui, probablement el tema més rellevant pels fotògrafs surrealistes serà el cos humà⁸⁵, preferiblement despullat. La representació del nu no sorgí al segle XX, sinó que en èpoques anteriors artistes i artesans ja l'havien estudiat, però sempre representant un ideal concret de bellesa⁸⁶. Amb les avantguardes la significació del nu canvià per complet. Els valors tradicionals es veren eclipsats per una mentalitat renovadora⁸⁷. Per tant, el nu es despullà de pretextos⁸⁸ com per exemple mitològics o al·legòrics, i es representà ell mateix aliè de qualsevol justificació⁸⁹.

El nu tractat en la fotografia surrealista segueix aquest camí. Ni tenen por a la seva representació ni empren cap excusa per fer-ho. Ara bé, no seria un tema surrealista si no comportés una significació diferent a l'originària. Així, els fotògrafs surrealistes el que fan és presentar-lo com a un objecte desposseït del seu propi significat per adjudicar-n'hi un altre⁹⁰. És per aquest motiu que Alain Fleig defineix el cos surrealista com a subversiu⁹¹. Malgrat l'*heterogenia formal* que caracteritzà el moviment, Rosalind Krauss fa una diferenciació encertada dels diferents significats que adopta el nu surrealista.

En primer lloc, Krauss ens parla de cossos que esdevenen forma d'òrgans sexuals, tant masculins com femenins, florint així l'erotisme, un dels fonaments de la fotografia surrealista⁹². Els fotògrafs es basarien en una de les teories freudianes que fa referència a la sexualitat⁹³. Dos dels exponents més clars en aquesta vessant, serien l'obra *Anatomies* (1929) del fotògraf estatunidenc Man Ray (*Vegeu figura 2*) i la fotografia *Nu* (1933) de Gyula Halasz, àlies Brassai (*Vegeu figura 3*).

En segon lloc, Krauss fa referència a un dels assajos amb més influència sobre la fotografia surrealista, "Mimétisme et psychasthénie légendaire", del filòsof Roger Caillois, text publicat el 1935 a la revista *Minotaure*. Caillois afirmava que els insectes i els humans participen de la mateixa natura sense existir cap barrera entre l'un i l'altre⁹⁴. És degut a aquesta convicció que els fotògrafs surrealistes converteixen el cos humà en aparença animal, mimetitzant ambdós cossos⁹⁵. Un dels exemples podria ser *Le combat de Penthesilée* (1938), de l'alemany Raoul Ubac.

En tercer lloc, l'autora explica que un dels conceptes de Bataille amb més força dintre de la fotografia surrealista, és el d'*informe*. Amb aquesta paraula Bataille es referia a que no cada cosa té la seva pròpia forma⁹⁶. És per això que els fotògrafs

surrealistes sovint representen els cossos desfigurats. Aquest mot és aplicable en molts altres casos, ja que defineix molt bé gran part de l'obra surrealista, però els exemples més clarificadors són les *Distorsions* (1933) d'André Kerstész i les *poupées*⁹⁷, de la mateixa dècada, de Hans Bellmer. En aquest cas i en l'anterior, el que transmeten no és l'erotisme del primer exemple, sinó que et produeixen sensació d'estranyesa relacionat amb l'estat del somni⁹⁸.

Sigui quin sigui el seu significat, el que està clar és que el gran protagonista és el cos de la dona, però sempre projectat des de la visió masculina del fotògraf surrealista⁹⁹. Aquests veuen la dona com quelcom enigmàtic que ells mateixos han de resoldre a partir d'un joc d'atzar, que són els retrobaments casuals¹⁰⁰. A partir d'aquí, són ells que reinventen el seu cos i el converteixen en un objecte¹⁰¹ fetitxe que, la major part de les vegades, revela les seves pors enlloc de plaer¹⁰². Aquest fet no és d'estranyar ja que, malgrat l'actitud renovadora i revolucionària que els caracteritzà, és coneguda l'animadversió de tots els moviments d'avantguarda cap a la dona¹⁰³.

Paloma Rodríguez-Escudero fa una classificació sobre els diferents prototipus de dona que representaren els surrealistes i que també és aplicable en fotografia¹⁰⁴. Per començar, esmenta la *dona com a musa*. En aquest cas podríem exemplificar-ho amb la figura de Lee Miller, que inspirà moltes de les fotografies de Man Ray. També menciona la *dona ídol de la passió i objecte eròtic* que podria ser el cas de Méret Oppenheim a *Erotique voilée* (1933) també de Man Ray. Seguidament parla de la *Dona imatge del Mal*, exemplificada en les *poupées* de Bellmer o la *Marquise Casati* (1922) de Man Ray, i per acabar ho fa amb la *Dona i natura*.

L'home-artista no fou l'únic que fotografià el cos de la dona, sinó que també la dona artista ho va fer, però és obvi que no ho plasmà de la mateixa manera. Degut a la misogínia que es respirava dintre del moviment, moltes es varen negar a formar part d'aquest, i d'altres mai varen arribar a ser completament acceptades pel cercle. Totes elles es varen veure obligades a defensar durament tant les seves ambicions com els seus treballs, i el que és pitjor, la seva condició de dona¹⁰⁵. Així Meret Oppenheim escriu en 1947:

“Los artistas –hablo de los hombres– llevan la vida que quieren y los burgueses del poder cierran los ojos. Que una mujer haga lo mismo y los ojos se abren como platos. Se transige con esto de buen o de mal grado. Queda que la mujer tiene hoy la obligación de demostrar que su comportamiento cotidiano que ya no considera aceptables los tabúes que desde hace

milenios mantienen a las mujeres en estado de servidumbre. La libertad no se regala a nadie, es preciso cogerla”¹⁰⁶.

És per això que empen les seves fotografies per mostrar la seva pròpia imatge sense estar deformada per la mirada masculina¹⁰⁷, d'aquesta manera les fotògrafes demostraven que eren subjectes i no objectes¹⁰⁸. La via a la que més recorregueren per dur-ho a terme fou l'autoretrat¹⁰⁹. Però no fou la única. Els temes als que solien acudir eren varis: la família, el dolor, l'arrelament, l'abandó i la sexualitat. La sexualitat de la dona mateixa com a seductora, però també la de l'home. Dora Maar, una de les fotògrafes més transgressores i de les més reconegudes de la seva època, demostrà com retratar l'erotisme d'un home sense degradar-lo, sense denigrar-lo igualant la seva figura a un objecte, sinó equiparant-lo a allò que era, un Ser¹¹⁰.

El darrer tema que es tractarà és la ciutat, concretament París, la ciutat surrealista per excel·lència¹¹¹. És una característica que abasta a tots els artistes de les avantguardes del segle XX, assistir d'una manera activa als canvis que es realitzen al seu entorn. La topografia de la ciutat canviava de forma vertiginosa i l'artista era a la ciutat per admirar les seves transformacions, ja que és la fisiologia del propi fotògraf la que també estava canviant¹¹². Els anuncis dels carrers, els maniquins dels mostradors o els grafitis de les parets són testimoni d'aquesta ciutat, on allò efímer i subjectiu cobren una especial significació¹¹³. Una característica essencial del pensament surrealista, com ja s'ha dit, és l'atzar, atzar reflectit en el retrobament casual i que és el major exponent del clima mental que es vivia a l'època en les files del moviment surrealista. Els homes artistes sortiren al carrer a explorar i fer seus tots aquests retrobaments, en aquest “anar més enllà”, en definitiva, en l'esgotador reconeixement de tot allò relacionat amb l'atzar: “Obras como *Le Paysan de Paris* o *Nadja* explican bastante bien ese clima mental, en el que el afán de vagar se llevaba hasta sus límites extremos. Y se dio libre curso a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de poner en relieve, lo que se ocultaba tras las apariencias”¹¹⁴. No és d'estranyar que dins aquest clima de canvis els artistes surrealistes dirigissin la seva mirada cap a la figura d'Eugène Atget. Aquest fotògraf del documentalisme urbà i reconegut per les seves imatges de la ciutat de París, plasmà amb la seva càmera de forma notòria recons del nou París que emergia a passes agegantades cap a la modernitat, i del París condemnat a ser oblidat¹¹⁵. Aquesta vessant d'Atget, que no volia ser adscrit a cap moviment d'avantguarda, és el que provoca en els surrealistes l'interès cap a la seva obra, malgrat que la intenció d'Atget no comparteix cap vincle

amb el surrealisme. Aquest moviment no veu en les seves fotografies la preservació objectiva de la transmissió dels recons d'una ciutat que tendeixen a desaparèixer, més bé perceben en aquestes fotografies un àpex d'allò aliè, estrany i inquietant. Encara que no hem d'oblidar que existeix una gran diferència entre ells, ja que la intenció d'Atget era la de documentar mostrant així la ciutat de manera objectiva, mentre que els fotògrafs surrealistes volien aconseguir una mirada de la ciutat que fes florir una part més inquietant i estranya, més subjectiva¹¹⁶. Dels fotògrafs que més plasmen la ciutat, és Man Ray el que prefereix els llocs més degradats i de dubtosa reputació. Al cas de Boiffard, reflecteix una atmosfera de misteri i meravella que va servir per il·lustrar el *Nadja* de Breton, o el París més cruel de Brassai, retractant a prostitutes i captaires a ambients dubtosos¹¹⁷

7. LA FOTOGRAFIA SURREALISTA. RECURSOS TÈCNICS I FORMALS

Com ja s'ha avançat, els recursos tècnics que emprà la fotografia surrealista no foren inventats per ells mateixos, sinó que adoptaren tant les maneres de fer tradicionals com les que havien creat altres avantguardes com el cubisme, el futurisme o el dadaisme. Ara bé, en la fotografia manipulada pels artistes, els fotògrafs surrealistes les emmotllen per aconseguir el seu propi significat¹¹⁸. De fet, acostumaven a buscar el mitjà que millor assolís l'escriptura automàtica¹¹⁹. Així, Alain Fleig distingeix dos temps en la creació de la fotografia, el “moment de la presa” i “el moment del laboratori”¹²⁰. Aquesta distinció ha creat la diferenciació entre “fotografia pura o objectiva” i la “fotografia manipulada o experimental”.

Dins les fotografies manipulades o experimentals, s'ha de fer menció a les diferents tècniques emprades per aquests artistes surrealistes. Del conjunt, s'han seleccionat les que es consideren més destacables, com el fotomuntatge, el fotograma, la manipulació amb miralls, el *brûlage*, les sobreimpressions i les solaritzacions.

Per començar parlarem del fotomuntatge. El dadà fou pioner respecte a la seva utilització i foren els dadà berlinesos els que encunyaren el terme per designar la introducció de fotografies a les seves obres¹²¹. El fotomuntatge s'entén tant com a procediment tècnic de positivar dos o més negatius a la vegada, treball pròpiament dintre del laboratori, com la definició dadà, és a dir, retallar fotografies i acoblar-les¹²².

Joan Fontcuberta al seu llibre *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, fa una definició concreta: “El fotomontaje es la técnica especial que, mediante manipulaciones de diversa índole, permite la obtención de imágenes fabricadas que no corresponden a la realidad”¹²³. L'elecció d'aquesta definició no és atzarosa, sinó que en gran part defineix el que era el fotomuntatge pels fotògrafs surrealistes, una tècnica que, a partir de varies manipulacions, els permetia crear imatges que no plasmaven la realitat mateixa. Així, juxtaposaven diferents elements entre sí de natura diversa, normalment objectes quotidians, que descontextualitzats esdevenien enigmàtics, per crear la seva pròpia realitat¹²⁴. El que això produïa en l'espectador, com deia Rimbaud, era “la perturbación sistemática de los sentidos”¹²⁵, aquesta confusió denominada com “allò meravellós” pels surrealistes¹²⁶, era un dels fonaments del per què usaven el fotomuntatge. Aquests fotomuntatges surrealistes podien combinar tant fotografies amb dibuix, fotografies amb text, o simplement diverses fotografies¹²⁷.

Per acabar, podem dir que el fotomuntatge no va ser una de les tècniques més concorregudes pels fotògrafs surrealistes¹²⁸, tot i així podem esmentar com exemple *La centrale surréaliste* (1924) de Man Ray.

Una altra de les tècniques emprades és el fotograma. La historiografia de la fotografia s'ha considerat com una de les tècniques més rellevants de la fotografia surrealista. Fou Man Ray qui encunyà el terme amb el llinatge i l'anomenà "rayograma". Segons Joan Fontcuberta, és la imatge obtinguda a partir de l'exposició d'un material sensible damunt el qual s'han col·locat diferents objectes, que deixaran la seva empremta¹²⁹. En contraposició a aquesta definició tècnica, Man Ray li dóna un sentit més emocional, afirmant que el rayograma és una "fotografía obtenida por la simple interposición de un objeto entre el papel sensible y la fuente luminosa. Tomadas en los momentos de desapego visual, durante períodos de contacto emocional, estas imágenes son las oxidaciones de residuos, fijados por la luz y por la química, de organismos vivos"¹³⁰. Amb aquesta tècnica, Man Ray farà el seu àlbum *Champs Délicieux* (1922). En definitiva, es tracta de que els objectes col·locats sobre la superfície fotosensible deixin les seves petjades blanques sobre el fons fosc com si fos una radiografia¹³¹. Aquest procediment no necessitava d'una càmera per a la seva elaboració, i seguint les premisses de la teoria surrealista, hi representava objectes en l'àmbit de la memòria, ja que "recuerdan más o menos claramente los acontecimientos, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas"¹³². Aquesta tècnica ja fou utilitzada per Christian Schad el 1918, i el 1920 apareixen els seus resultats a la revista que publica el moviment dadà *Dadaphone*, on el seu líder Tristan Tzara l'anomenà *schadografía*¹³³. Malgrat tot, aquest procediment prové dels dibuixos fotogrènics de Henry Fox Talbot que, a la dècada de 1830, feia impressions per contacte directe de fulles, flors, dibuixos i randes¹³⁴.

La fotografia aconseguida mitjançant manipulació amb ajuda de miralls fou una tècnica emprada per l'artista hongarès André Kertész, i que també es relaciona amb la teoria de Bataille sobre el concepte d'*informe*, anteriorment explicada. En la seva estada a França el 1933, André Kertész va fer la seva sèrie de fotografies anomenades *Distortions*, que manipulaven l'enregistrament del cos femení emprant un mirall corb. Sobre el tema, John Pultz assenyala:

Su uso del espejo producía imágenes donde el doble pudo haber sido un elemento intencional y no tanto accidental en el proceso automático que explotaron otros surrealistas.

El espejo curvo suprimía cualquier espacio y perspectiva que separara al fotógrafo y al espectador de la modelo. El cuerpo no solo parece elástico, de goma, sino que inestable, a punto de moverse, negando al espectador un punto de mira único y determinado¹³⁵.

Una altra tècnica pròpia del surrealisme és la del *brûlage*, que vol dir cremat, i que fou inventada per Raoul Ubac. El procediment consistia en fondre l'emulsió, “la realización literal de la descripción evocadora que Man Ray hacía del rayograma”¹³⁶. El que es feia era cremar en negatiu amb una flama d'alcohol etílic. Així l'artista només podia controlar una part molt petita del resultat final, cosa que enllaça directament amb la idea d'atzar de la producció artística del moviment surrealista¹³⁷. En són exemples d'aquesta tècnica les obres *Retrato en un espejo* (1938) i *La Nébuleuse* (1939), ambdues de Raoul Ubac.

Altre recurs fou la sobreimpressió. Joan Fontcuberta el defineix com una imatge múltiple resultat d'impressionar dues o més vegades una mateixa placa. També es pot fer mitjançant la impressió de varis negatius en un mateix paper¹³⁸. N'és exemple *Io+gatto* (1932) de Wanda Wulz, de la que es parlarà més endavant. La tècnica tampoc és invenció surrealista, perquè ja la va utilitzar al segle XIX Oscar Rejlander¹³⁹ a fotografies com *Tiempos difíciles* (1860), on superposa diferents negatius.

La solarització també tingué un paper important en la fotografia surrealista. Aquest procediment de revelat, habitualment anomenat *efecte sabatier*, consisteix en una emulsió sensitiva no fixada, exposada a la llum i revelada de nou¹⁴⁰. D'aquesta manera els contorns dels motius enregistrats adopten un efecte corroït i destaquen per adquirir una tonalitat més obscura que la resta de la imatge. Si es repeteix el procediment emprant el positiu s'obté l'efecte contrari¹⁴¹. La tècnica podria estar al servei de la teoria de l'*informe* de Bataille ja que segons Krauss “la solarización se lee casi siempre como la reorganización óptica del contorno de los objetos”¹⁴², és a dir que s'aconsegueix una transposició de la relació visual creant en l'espectador un efecte d'irrealitat¹⁴³ que coincidia amb els objectius d'aquests fotògrafs surrealistes. Potser és per aquest motiu que s'entén millor la crítica de Man Ray a la utilització indiscriminada de la solarització, perquè els aficionats l'empraven sense tenir en compte si convenia o no a l'assumpte¹⁴⁴. N'és exemple *Retrato de Dora Maar* (1936), de Man Ray, una solarització en negatiu, on es pot apreciar al perfil de Lee Miller el contorn fosc. Un altre exemple, ara de solarització en positiu o pseudosolarització és *Lee Miller durmiendo*, (1931), també de Man Ray, on es pot observar l'efecte contrari, doncs els

contorns del cos de la dona estan ara delimitats per una ampla línia clara. Precisament fou Lee Miller la que inventà, de manera atzarosa o casual, el recurs Sabatier un dia que entrà sense avisar al laboratori mentre Man Ray revelava; el resultat fou una imatge velada contaminada per la llum solar.

Pel que fa a les fotografies no manipulades, o més bé “pura o objectiva”, són sobretot les imatges de les ciutats les que millor responen als paràmetres, ja que les vistes dels carrers estan realitzades pels fotògrafs en moments de pura coincidència, propis de l'automatisme i l'atzar. Eli Lotar podria ser un d'aquests exponents amb obres com *Abattoir* (1929) publicada a la revista *Documents*.

Les fotografies sense manipulació, malgrat no siguin topografies urbanes, podem adquirir igualment un recurs formal propi del surrealisme: l'enquadrament, un procediment que en l'època pren un gran protagonisme en la fotografia d'avantguarda. El que feien molts de fotògrafs relacionats amb el surrealisme era retallar l'enquadrament fins a fer de la limitació de la imatge una pràctica determinant respecte a la composició, arribant a tallar elements considerats habitualment com essencials¹⁴⁵. És a dir, retallaven o requadraven una fotografia per donar-li uns nous límits per a que l'espectador intueixi la resta de la realitat i li doni un nou significat. Per tant, i segons Rosalind Krauss, l'enquadrament ens mostra una diferència entre la realitat suprimida i la inclosa, i és que l'enquadrament que marca la realitat suprimida és un exemple de fotografia que imita la realitat, en canvi, el fragment que enquadra la inclosa és un exemple de significat, el nou significat que li volen atorgar els artistes surrealistes¹⁴⁶. Un dels exemples més clars en aquest sentit és la fotografia d'André Kertész, *Elisabeth y yo* (1931), que resulta inquietant per allò que no veiem, aconseguint així la sensació d'estranyesa tant pròpia del surrealisme. No en va Gisèle Freund dir: “un detalle desmesuradamente aumentado, falsea la imagen que podemos hacernos del conjunto”¹⁴⁷. L'enquadrament porta també una desorientació intencional de l'espectador, que en certes obres i amb un primer cop d'ull, pot pensar que mira allò que realment no és. És exemple *Anatomies* (1930), de Man Ray, la primera impressió que ens transmet aquesta fotografia és la d'un aparell sexual masculí, però si observa atentament es pot arribar a concebre que allò que en realitat s'ha representat és el coll alçat d'una dona. El fotògraf retalla i li dona a la imatge uns nous límits establint fora de l'enquadrament allò essencial per entendre la imatge.

8. ESTUDI DE CASOS: SIMBIOSI ENTRE FOTOGRAFIA I SURREALISME

L'apartat vol exemplificar amb obres diferents el punt de trobada entre la fotografia surrealista i el pensament del moviment, per tal de mostrar que obeeixen a varies de les característiques del surrealisme i, per tant, compleixen els seus paràmetres. S'han elegit obres no massa conegudes amb la intenció de fugir de la tònica habitual i fer més interessant aquesta recerca. A més a més, algunes varen ser realitzades per dones fotògrafes, així es mostrarà la perspectiva femenina surrealista que tant s'ha abandonat a la major part d'estudis sobre el tema.

La primera obra és *Io + gatto*, de 1932 (*Vegeu figura 4*), de la de la fotògrafa italiana Wanda Wulz. És una fotografia manipulada al laboratori mitjançant sobreimpressions. Es tracta de diferents negatius dels retrats de la pròpia artista i el retrat d'un moix que després seran superposats d'autoretrats i d'un moix, donant com a resultat aquesta sobreimpressió. No tan sols la tècnica és treballada pels surrealistes, sinó que la sensació que transmet és també afí a l'ideari del moviment. L'estranyesa que es té quan es percep es deu a que es desconeix si el que s'observa a la imatge d'una dona o d'un animal. Si la fotografia s'interpretés a partir de la historiografia clàssica, es podria enllaçar amb la teoria de Callois, que parla sobre la metamorfosis persona-animal, però es pot anar més lluny si a més es posa en valor el fet que la imatge està presa per una dona ja que, d'acord amb Juncal Caballero Guiral, la dona-artista valora sobretot el factor psicològic i la personalitat de la persona representada, cosa que volen reflectir a les seves obres¹⁴⁸. Wanda Wulz no ha triat ni un animal ni una model qualsevol, sinó que ha utilitzat un retrat propi i el d'un moix amb la intenció de reafirmar-se, de mostrar part del seu caràcter i la seva essència.

La segona obra és *La Nébuleuse* (1939) del fotògraf belga Raoul Ubac (*Vegeu figura 5*). És la representació d'una dona nua dempeus sobre un fons neutre de color obscur. No és una imatge clara, en realitat només es pot intuir. Això és degut a que la fotografia ha sigut manipulada a partir de la tècnica del *brûlage*, que es relaciona amb l'automatisme, ja que el procés era immediat i l'artista no podia controlar el resultat, que es veia sotmès a l'atzar. Així, Raoul Ubac aconsegueix, mitjançant l'agressió a l'emulsió del negatiu, que el cos es desdibuixi, que sigui confús. El resultat de la silueta d'una dona desfigurada es pot relacionar amb la teoria de *l'informe* de Bataille, a la que el belga recorregué freqüentment. Aquest cos perd la seva pròpia forma per esdevenir quelcom amorf, i tenint en compte que es tracta d'un home-fotògraf, aquesta és una de

les formes que utilitzà Raoul Ubac per atacar el cos de la dona. Tot en conjunt ens provoca una sensació fantasmagòrica, d'estranyesa, que podria equiparar-se a la mateixa sensació que produeix l'estat del somni.

La següent obra és *Jean Louis Barrault* (1935) confeccionada per la francesa Dora Maar (*Veure imatge 6*). El que es veu és el cos nu masculí d'un model, el comediant francès Jean Louis Barrault, que ressalta sobre un fons neutre. Tècnicament no sembla una imatge ni manipulada ni retocada, un fet que no té perquè ser rellevant, perquè el que s'ha de destacar és que fou una fotografia polèmica: es tractava d'una dona-fotògrafa retratant a un home, i a més, semi nu, simplement vestit amb un *slip*¹⁴⁹. En aquest sentit, Dora Maar fou una fotògrafa novadora, perquè el cos masculí s'interpretà com a un exemple d'erotisme en estat pur; un erotisme, a més, plasmat des del punt de vista de la dona-fotògrafa. La seva intenció no és ser agressiva respecte a la figura masculina, no és un intent de cosificar el cos, sinó d'emfatitzar la seva sensualitat, fent florir el seu erotisme i la seva personalitat, respectant-lo en tot moment. Es podria parlar de manipulació, no respecte al procediment tècnic, sinó perquè vol fer explotar la sensualitat del model. És per això que el compona estratègicament. En definitiva, és un exemple de la visió de l'home per la dona-fotògrafa surrealista.

La pròxima obra a comentar és un dels exemples de fotografia surrealista que acompanya un text literari. Es tracta d'una de les fotografies que il·lustraren *Nadja* (1928), d'André Breton, i que fou presa per Jacques-André Boiffard (*Vegeu figura 7*). No té títol perquè únicament acompanyava el text. En la fotografia es percep una façana, no una qualsevol, té quelcom d'especial. Aquesta no està representada al complet, sinó que el fotògraf, gràcies a l'enquadrament, ofereix simplement el que intencionalment vol que es distingeixi. D'aquesta manera, Boiffard ens presenta una visió subjectiva de la façana. Però no només és una fotografia surrealista per aquest motiu, també ho és perquè és fruit d'un dels encontres atzarosos del fotògraf amb la ciutat, en què, a partir d'allò representat, s'intenta anar més enllà i transmetre una sensació d'estranyesa, d'un cert misteri meravellós que es veu accentuat gràcies al text de Breton¹⁵⁰.

9. CONCLUSIONS

La conclusió més evident és que els especialistes en el moviment surrealista no han apreuat gaire la fotografia i han desviat l'atenció vers la pintura. Sembla que la historiografia ha passat per alt les reflexions que feren sobre la fotografia alguns dels ideòlegs i artistes del moviment, i que la defensaren com el mitjà d'expressió idoni per aconseguir els seus propòsits. Segons aquests ideòlegs i artistes, era la modalitat per excel·lència perquè aconseguia, gràcies a la ràpida obturació de la càmera, manipular la realitat per crear-ne una altra, la seva pròpia. Aquesta rapidesa comportava l'automatisme i l'atzar, característiques bàsiques que, de fet, trobem en la definició que creà André Breton del surrealisme.

Un altre aspecte que em sembla la bibliografia ha treballat poc és la relació de l'artista fotògraf surrealista amb la ciutat. Potser pel caire topogràfic o documental que sovint es confereix a l'enregistrament urbà. Dóna la impressió que les imatges de la ciutat fetes pels artistes surrealistes no es valoren perquè la tendència és emfatitzar la fotografia amb procediments tècnics novadors, tot marginant les imatges gens manipulades. Que no s'haguessin manipulat al laboratori, no significa que no siguin expressió de l'ideari surrealista. És més, el propis artistes expliquen, com ja s'ha apuntat, que en cada una de les imatges volen crear la seva pròpia realitat, perquè una fotografia equival a un objecte que conté un tros del seu propi món.

Finalment, després d'haver desenvolupat aquest tema, es pot concloure modestament que s'han aconseguit alguns objectius plantejats a l'inici d'aquesta tasca. Per començar, s'ha intentat aprofundir en els lligams entre fotografia i surrealisme, i també s'han intentat fer abstraccions de les qüestions fonamentals que defineixen la fotografia surrealista, malgrat la seva dificultat.

10. ANNEX D'IMATGES

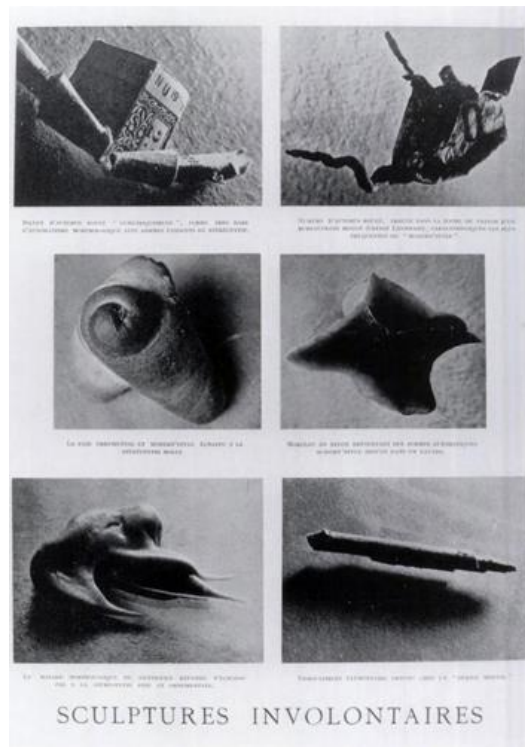


Figura 1. Brassai. *Sculptures involontaires* (1932). Gelatina de plata, 23,2 x 16 cm, Centre George Pompidou, Paris¹⁵¹.

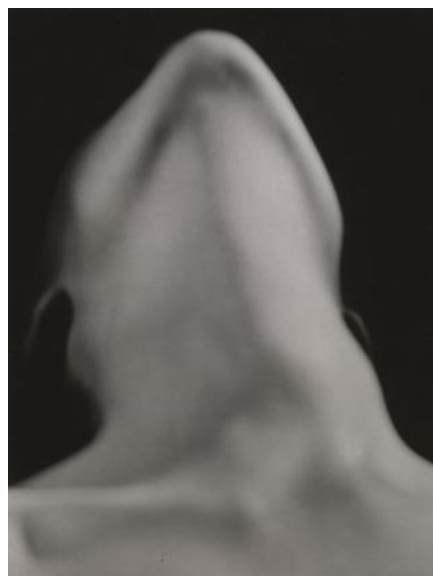


Figura 2. Man Ray. *Anatomies* (1929). Gelatina de plata, 22,6 x 17,2 cm, Museum of Modern Art, Nova York¹⁵².

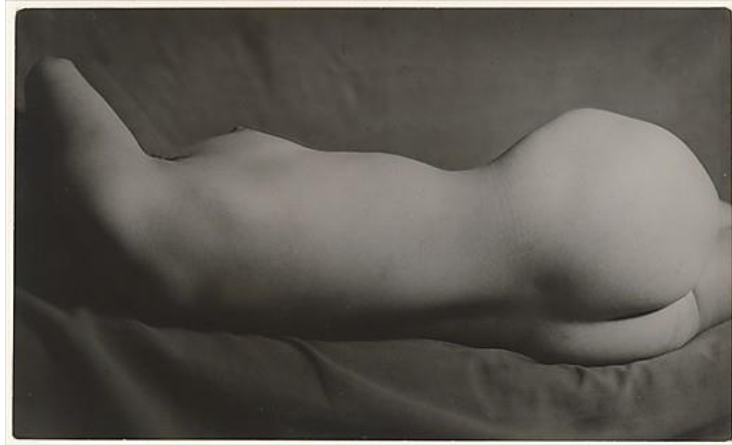


Figura 3. Brassai. *Nu* (1933). Gelatina de plata, 14.1 x 23.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York¹⁵³.



Figura 4. Wanda Wulz. *Io + gatto* (1932). Sobreimpressió, gelatina de plata. 62.9 x 55.6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York¹⁵⁴.



Figura 5. Raoul Ubac. *La Nébuleuse* (1939). Brûlage, gelatina de plata, 40 x 28,3cm, tiratge d'època, Centre Georges Pompidou, Paris¹⁵⁵.



Figura 6. Dora Maar. *Jean Louis Barrault* (1935). [Sense dades sobre format, mides ni tècnica].



Figura 7. Jacques André Boiffard. *Sense títol* (1928), Gelatina de plata, 17 x 11,9 cm, Colecció Lucien Treillard, Paris¹⁵⁶.

11. BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn; KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *Explosant-Fixe. Photographie & surréalisme*, Centre George Pompidou et éditions Hazan, Paris, 1985.
- ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (1976).
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1991 (1988).
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2008 (1958).
- BONET CORREA, Antonio. (Coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983.
- BRETON, André. *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2000 (1937).
- BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*, Editorial Labor, 1985 (1969).
- BRETON, André. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1977 (1972).
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003 (1991).
- CABALLERO GUIRAL, Juncal. “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, a *Dossiers feministes* N° 5, 2001.
- CABRERA, Asunción; MORA, Casilda (coord.). *Los cuerpos perdidos: Fotografía y surrealistas*, Edició Fundació La Caixa, Barcelona, 1995.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2006.
- CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf E; RAABERG, Gwen. *Surrealism and Women*, MIT Press, Cambridge, 1991.
- DAIX, Pierre; PRAT, Jean-Louis. *Le nu au XXe siècle*, Fondation Maeght, 2000.
- DUROZOI, Gerard; LECHERBONIER, Bernard. *El surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974 (1971).
- FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. (coord.). *Ver y leer Magritte*, Colección Humanidades. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- FLEIG, Alain. *Photographie et surrealisme*, Editions Ides&Calendes, Neuchâtel, 1997.
- FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Gustavo Gili, 1990.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011 (1974).

- FRIZOT, Michel (Coord.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1994.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Las claves del arte surrealista. Cómo interpretarlo*, Planeta, Barcelona, 1990.
- GUBERN, Román. *Historia del Cine*, editorial Lumen, Barcelona, 2006 (1989).
- GUIGON, Emmanuel. *El objeto surrealista*, IVAM, Valencia, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (1990).
- LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988 (1986).
- MULET GUTIÉRREZ, María José.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. “Fotografía y vanguardias históricas” a *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* Nº 5, 2. 1993.
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1972 (1945).
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, 2006 (1937).
- PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- PASSERON, René. *Enciclopedia del surrealismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982 (1975).
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*, Akal, Madrid, 2003.
- ROSEMBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. Abbeville, Michigan, 1989 (1984).
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coord.). *Summa Artis. Historia General del Arte. La Fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Vol. XLVII, Espasa-Calpe, Madrid, 2001.

12. WEBGRAFIA

AA.VV. *Eugène Atget: Le vieux Paris*. Catàleg en línea de l'exposició organitzada per la BNF. www.expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/index.htm [Data de consulta: 1/08/2014].

Assotiation Atelier André Breton, 2014, «<http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100259170>» [Data de consulta: 07/08/2014].

CABALLERO GUIRAL, Juncal. “Mujer y surrealismo” a *Asparkia: Investigación feminista*. Núm 5. 1995, «<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041/948>» [Data de consulta: 30/06/2014]

Centre Georges Pompidou, 2014, «<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cyjjepd/raa8a8>» [Data de consulta : 07/08/2014]

GRIVEL, Charles. “Alain Fleig, Étant donné l'âge de la lumière I. Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, 236 p, 120 F. » *Études photographiques*, n° 7, maig 2000. <http://etudesphotographiques.revues.org/214> [Data de consulta: 8/07/2014]

LE GALL, Guillaume. “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *Études photographiques*, n° 7, Maig 2000. <http://etudesphotographiques.revues.org/208>. [Data de consulta: 27/06/2014.]

MoMA, Museum of Modern Art, 2014, «www.moma.org/collection/object.php?object_id=46921», [Data de consulta: 07/08/2014]

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma. “Idea y representación de la mujer en el surrealismo” a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1989, «<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0457.html>» [Data de consulta: 19/03/2014]

RUFFA, Astrid. “Dalí, photographe de la pensée irrationnelle”, *Études photographiques*, n° 22, setembre 2008. «<http://etudesphotographiques.revues.org/951>.» [Data de consulta: 21/07/2014]

The Metropolitan Museum of Art, 2014, «<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265159>» [Data de consulta 07/08/2014]

The Metropolitan Museum of Art, 2014. «<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/288031>» [Data de consulta: 07/08/2014].

13. NOTES

-
- ¹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (1990).
- ² FLEIG, Alain. *Photographie et surrealisme*, Editions Ides&Calendes, Neuchâtel, 1997.
- ³ GRIVEL, Charles. “Alain Fleig, Étant donné l’âge de la Lumière I. Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1997, 236 p, 120 F.” *Études photographiques*, nº 7, Maig 2000. [S.P] «<http://etudesphotographiques.revues.org/214>» [Data de consulta: 8/07/2014]
- ⁴ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. “Fotografía y vanguardias históricas” a *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Nº 5,2. 1993, pàg. 280.
- ⁵ GUBERN, Román, *Historia del Cine*, editorial Lumen, Barcelona, 2006 (1989), pàg. 104.
- ⁶ FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011 (1974), pàg. 80.
- ⁷ El Document de Metodologia de la Facultat de Filosofia i Lletres no és precís. És per això que en ocasions s’ha aplicat la normativa internacional de l’*American Psychological Association* (APA).
- ⁸ RAABERG, Gwen. “The problematics of Women and Surrealism” a *Surrealism and Women*. MIT Press, Cambridge, 1991. Pàg. 1.
- ⁹ NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1972 (1945), pàg. 13.
- ¹⁰ FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. (Coord.). *Ver y leer Magritte*, Colección Humanidades Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pàg. 23.
- ¹¹ CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2006, pàg. 257.
- ¹² BONET CORREA, Antonio. (Coord.). *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, pàg. 27.
- ¹³ FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. (Coord.). *op. cit.*, pàg. 25.
- ¹⁴ BONET CORREA, Antonio. (Coord.). *op. cit.*, pàg. 17.
- ¹⁵ ADES, Dawn. “La photographie et le texte surréaliste” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou Éditions Hazan, Paris, 1985, pàg. 155.
- ¹⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. *op.cit.*, pàgs. 258-260.
- ¹⁷ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.* pàg. 109.
- ¹⁸ DUROZOI, Gerard; LECHERBONIER, Bernard. *El surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974 (1971), pàg. 80-81.
- ¹⁹ GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Las claves del arte surrealista. Cómo interpretarlo*, Planeta, Barcelona, 1990, pàg. 8.
- ²⁰ GARCÍA DE CARPI. Lucía. *op.cit.*, pàg. 9.
- ²¹ BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*, Editorial Labor, 1985 (1969), pàgs. 44-45.
- ²² GARCÍA DE CARPI. Lucía. *op.cit.*, pàg. 8.
- ²³ PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pàgs. 51-52.
- ²⁴ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 122.

-
- ²⁵ ADES, Dawn. “La photographie et le texte surréaliste” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme*, *op.cit.*, pàg. 155.
- ²⁶ NADEAU, Maurice. *op.cit.*
- ²⁷ DUROZOI, Gerard; LECHERBONIER, Bernard. *op.cit.*
- ²⁸ PASSERON, René. *Enciclopedia del surrealismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982 (1975).
- ²⁹ BONET CORREA, Antonio (Coord.). *op.cit.*
- ³⁰ GARCÍA DE CARPI, Lucía. *op.cit.*
- ³¹ PARIENTE, Ángel. *op.cit.*
- ³² BRETON, André. *Manifiestos del Surrealismo*. *op.cit.*
- ³³ NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, 2006 (1937).
- ³⁴ ROSEMBLUM, Naomi. *A World History of Photography*, Abbeville, Michigan, 1989 (1984).
- ³⁵ LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988 (1986).
- ³⁶ FRIZOT, Michel. *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1994.
- ³⁷ ADES, Dawn; KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *Explosant-Fixe. Photographie & surréalisme*. Centre George Pompidou et éditions Hazan, Paris, 1985.
- ³⁸ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. *op.cit.*
- ³⁹ FLEIG, Alain. *op.cit.*
- ⁴⁰ GRIVEL, Charles, *op. cit.*
- ⁴¹ BRETON, André, *El amor loco*, Alianza, Madrid, 2000 (1937).
- ⁴² GUIGON, Emmanuel, *El objeto surrealista*, IVAM, Valencia, 1997.
- ⁴³ RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma. “Idea y representación de la mujer en el surrealismo” a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1989, <<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0457.html>> [Data de consulta: 19/03/2014]
- ⁴⁴ CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf E; RAABERG, Gwen. *Surrealism and Women*. MIT Press, Cambridge, 1991.
- ⁴⁵ CABALLERO GUIRAL, Juncal. “Mujer y surrealismo” a *Asparkia: Investigación feminista*. Núm 5. 1995, pàg : 71-81. <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041/948>> [Data de consulta: 30/06/2014]
- ⁴⁶ BRETON, André. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1977. (1972).
- ⁴⁷ LE GALL, Guillaume. “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *Études photographiques*, 7 | Mai 2000. [S.P] <<http://etudesphotographiques.revues.org/208>>. [Data de consulta: 27/06/2014.]
- ⁴⁸ FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Ed. Gustavo Gili, 1990.
- ⁴⁹ ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (1976).
- ⁵⁰ NESBIT, Molly. “Fotografía, arte y modernidad (1910-1930)”, a *Historia de la fotografía*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988 (1986), pàg. 252.

-
- ⁵¹ ROSEMBLUM, Naomi. *op.cit.*, pàg. 393.
- ⁵² SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. “De la Restauración a la Guerra Civil” a *Summa Artis. Historia General del Arte. La Fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Vol. XLVII, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, pàg. 252.
- ⁵³ NESBIT, Molly. *op.cit.*, pàg. 252.
- ⁵⁴ FLEIG, Alain. *op.cit.*, pàg. 32
- ⁵⁵ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. *op.cit.*, pàg. 282.
- ⁵⁶ NESBIT, Molly. *op.cit.*, pàg. 104.
- ⁵⁷ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. *op.cit.*, pàg. 282.
- ⁵⁸ *Loc cit.*
- ⁵⁹ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. *op.cit.*, pàg. 281.
- ⁶⁰ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. *op.cit.*, pàg. 283.
- ⁶¹ ADES, Dawn. *Fotomontaje. op.cit.*, pàg. 9.
- ⁶² NEWHALL, Beaumont. *op. cit.*, pàg. 199.
- ⁶³ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. op.cit.*, pàg. 180.
- ⁶⁴ NEWHALL, Beaumont. *op. cit.*, pàg. 199.
- ⁶⁵ FRIZOT, Michel. *op.cit.*, pàg. 394.
- ⁶⁶ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. *op.cit.*, pàg. 283.
- ⁶⁷ ADES, Dawn. “La photographie et le texte surréaliste” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme, op.cit.*, pàg. 159.
- ⁶⁸ ADES, Dawn. “La photographie et le texte surréaliste” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme, op.cit.*, pàg. 160.
- ⁶⁹ BRETON, André. “Max Ernst” a *Les Pas perdus*, Gallimard, 1949, pàg. 101.
- ⁷⁰ ADES, Dawn. “La photographie et le texte surréaliste” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme, op.cit.*, pàg. 160.
- ⁷¹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. op.cit.*, pàg. 116.
- ⁷² RUFFA, Astrid. “Dalí, photographe de la pensée irrationnelle”, *Études photographiques*, nº 22, setembre 2008. [S.P] «<http://etudesphotographiques.revues.org/951>. » [Data d'accés: 21/07/2014]
- ⁷³ KRAUSS, Rosalind. “La photographie au Service du Surréalisme” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme, op.cit.*, pàg. 15.
- ⁷⁴ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, op.cit.*, pàg. 128.
- ⁷⁵ BAZIN, André, “Ontología de las imagen fotográfica” a *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2008 (1958), pàgs. 29-30.
- ⁷⁶ DALÍ, Salvador. “Le témoignage photographique” 1929, *InOui*, Paris, Denoël, 1971, pàg. 97, cita pressa de RUFFA, Astrid. “Dalí, photographe de la pensée irrationnelle”, *Études photographiques*, nº 22, setembre 2008. [S.P] «<http://etudesphotographiques.revues.org/951>. » [Data d'accés: 21/07/2014].
- ⁷⁷ RUFFA, Astrid. “Dalí, photographe de la pensée irrationnelle”, *op.cit.*
- ⁷⁸ PASSERON, René., *op. cit.*, pàg. 270.

-
- ⁷⁹ GUIGON, Emmanuel, *op.cit.*, pàg. 9.
- ⁸⁰ GARCÍA DE CARPI, Lucía, *op.cit.*, pàg. 63.
- ⁸¹ LIVINGSTON, Jane. “Man Ray et la photographie surréaliste” a *Explosante-Fixe : Photographie et surréalisme*, *op.cit.*, pàg. 128.
- ⁸² WESTERDAHL, Eduardo. “Panorama vital del surrealismo” a *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, pàgs. 18-19.
- ⁸³ BRETON, André, *El amor loco*, *op.cit.*, pàgs. 114-115.
- ⁸⁴ BAZIN, André, *op.cit.*, pàgs. 29-30.
- ⁸⁵ DE DIEGO, Estrella “Los cuerpos perdidos” a *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Edició Fundació La Caixa, Barcelona, 1995, pàg. 21.
- ⁸⁶ PRAT, Jean-Louis. “Le nu au XXe siècle” a *Le nu au XXe siècle*, Fondation Maeght, 2000, pàg. 7.
- ⁸⁷ FLEIG, Alain. *op. cit.*, pàg. 53.
- ⁸⁸ FLEIG, Alain. *op. cit.*, pàg. 57.
- ⁸⁹ PRAT, Jean-Louis. *op. cit.*, pàg. 9.
- ⁹⁰ LIVINGSTON, Jane. “Man Ray et la photographie surréaliste”, *op.cit.*, pàg. 145.
- ⁹¹ FLEIG, Alain. *op. cit.* Pàg. 56
- ⁹² FLEIG, Alain. *op. cit.* Pàg. 60.
- ⁹³ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 200.
- ⁹⁴ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 181.
- ⁹⁵ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 178.
- ⁹⁶ *Loc cit.*
- ⁹⁷ Des dels inicis, les *poupées* s’han equiparat a maniquins, objecte que freqüentment era fotografiat per nombrosos artistes surrealistes. En realitat, aquestes figures creades per Hans Bellmer en la dècada dels anys 30 són una mateixa figura, però cada vegada composta d’una manera diferent. Normalment desmembrada o amb els membres fragmentats, pintada a mà amb colors cridaners, i cada vegada col·locades en llocs corrents o si més no familiars. « KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 196.»
- ⁹⁸ *Loc cit.*
- ⁹⁹ PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*, Akal, Madrid, 2003, pàg. 76.
- ¹⁰⁰ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, a *Dossiers feministes* N° 5, 2001, pàg.87.
- ¹⁰¹ CABALLERO GUIRAL, Juncal. “Mujer y surrealismo” *op.cit.*, pàg. 73.
- ¹⁰² DE DIEGO. *op. cit.* Pàg. 20.
- ¹⁰³ KUENZLI, Rudolf E. “Surrealism and Misogyny” a *Surrealism and Women*. *op.cit.*, pàg. 18.
- ¹⁰⁴ RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma. *op.cit.*, pàgs. 417-427.
- ¹⁰⁵ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg.85.
- ¹⁰⁶ PARIENTE, Ángel. *op.cit.*, pàgs 149-150.
- ¹⁰⁷ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg.85.
- ¹⁰⁸ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg.88.

-
- ¹⁰⁹ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg.90.
- ¹¹⁰ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg.89.
- ¹¹¹ RAMÍREZ, Juan Antonio, “La ciudad surrealista” a *El Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, pàg. 76.
- ¹¹² FRIZOT, Michel. *op.cit.*, pàgs. 387-388.
- ¹¹³ RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pàg. 76.
- ¹¹⁴ BRETON, André. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, *op.cit.*, pàg. 139.
- ¹¹⁵ LE GALL, Guillaume. “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *op.cit.* [S.P]
- ¹¹⁶ AA.VV. *Eugène Atget: Le vieux Paris*. Catàleg en línea de l’exposició organitzada per la BNF. [S.P] [«www.expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/index.htm»](http://www.expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/index.htm) [Data de consulta: 1/08/2014].
- ¹¹⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pàg. 77.
- ¹¹⁸ MULET GUTIÉRREZ, M.J.; SEGUÍ AZNAR, Miquel. *op.cit.*, pàg. 302.
- ¹¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal, Madrid, 1991 (1988), pàg. 330.
- ¹²⁰ FLEIG, Alain. *op. cit.*, pàg. 23.
- ¹²¹ ADES, Dawn. *El fotomuntatge*, *op. cit.*, pàg. 12.
- ¹²² ADES, Dawn. *El fotomuntatge*, *op. cit.*, pàg. 15.
- ¹²³ FONTCUBERTA, Joan. *op.cit.*, pàg. 197.
- ¹²⁴ ADES, Dawn. *Fotomontaje*. *op.cit.*, pàg. 107.
- ¹²⁵ *Loc cit.*
- ¹²⁶ ADES, Dawn. *Fotomontaje*. *op.cit.*, pàg. 116.
- ¹²⁷ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 116.
- ¹²⁸ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 119.
- ¹²⁹ FONTCUBERTA. *op.cit.*, pàg. 196-197.
- ¹³⁰ BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003, (1991), pàg. 85.
- ¹³¹ PASSERON, René, *op.cit.*, pàg. 271.
- ¹³² KRAUSS, Rosalind. *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 115.
- ¹³³ ROSEMBLUM, Naomi. *op. cit.* pàg. 393.
- ¹³⁴ ADES, Dawn. *El fotomontaje*, *op.cit.*, pàg. 7.
- ¹³⁵ PULTZ, John. *op.cit.*, pàg.73.
- ¹³⁶ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 115.
- ¹³⁷ *Loc cit.*
- ¹³⁸ FONTCUBERTA. *op.cit.*, pàg. 198.
- ¹³⁹ ADES, Dawn. *El fotomontaje*, *op. cit.*, pàg. 7.
- ¹⁴⁰ NEWHALL, Beaumont. *op. cit.*, pàg. 206.
- ¹⁴¹ PARIENTE, *op.cit.*, pàg. 335.
- ¹⁴² KRAUSS, Rosalind. *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos*, *op.cit.*, pàg. 180.
- ¹⁴³ NEWHALL, Beaumont. *op. cit.*, pàg. 206.

-
- ¹⁴⁴ PARIENTE, *op.cit.*, pàg. 335.
- ¹⁴⁵ FLEIG, Alain. *op. cit.*, pàg 22.
- ¹⁴⁶ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotogràfico. Por una teoría de los desplazamientos, op.cit.*, pàg. 124.
- ¹⁴⁷ FREUND, Gisèle. *op.cit.*, pàg. 87.
- ¹⁴⁸ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg. 90.
- ¹⁴⁹ CABALLERO GUIRAL, Juncal, “Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo”, *op.cit.*, pàg. 89.
- ¹⁵⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, pàg. 77.
- ¹⁵¹ Información extreta de: Centre Georges Pompidou, 2014.
«www.centrepompidou.fr/cpv/recourse/ckXd7B/rgj8dbB», [Data de consulta: 07/08/2014]
- ¹⁵² Imatge extreta de: MoMA, Museum of Modern Art, 2014.
«www.moma.org/collection/object.php?object_id=46921», [Data de consulta: 07/08/2014].
- ¹⁵³ Imatge extreta de: The Metropolitan Museum of Art, 2014,
«<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/288031>», [Data de consulta: 07/08/2014].
- ¹⁵⁴ Imatge extreta de: The Metropolitan Museum of Art, 2014,
«<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265159>», [Data de consulta: 07/08/2014].
- ¹⁵⁵ Imatge extreta de: Centre Georges Pompidou, 2014
«<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cyjjepd/raa8a8>», [Data de consulta : 07/08/2014].
- ¹⁵⁶ Imatge extreta de: Assotiation Atelier André Breton, 2014,
«<http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100259170>» [Data de consulta: 07/08/2014].