



UNIVERSIDAD DEL ARTE  
GANEXA

Resolución 573 de 21 de junio de 2004



CÁTEDRA ABIERTA

---

# CÁTEDRA ABIERTA

## ¡Hablemos !

Luz Eliana Tabares  
Vicerrectora Académica

“Educar es educarse”

H.G. Gadamer

Para quienes nos hemos abocado a la vocación de educar, es una necesidad permanente entender que en el ejercicio pedagógico la dimensión humana es el marco de referencia para cimentar y legitimar cualquier tipo de conocimiento y saber; las relaciones entre el docente y el estudiante están mediadas por el proceso de enseñanza, y en este proceso el diálogo juega un papel fundamental en la transmisión y asimilación del conocimiento. Si tomamos como referencia el enfoque tradicional en la relación profesor / alumno, es el profesor quien domina ciertos contenidos propios de una disciplina: diseño, comunicación, técnicas artísticas entre otras muchas; y su misión es transmitir con efectividad este conocimiento al alumno de manera tal que pueda ser comprendido, asimilado e incorporado en la vida profesional futura; pero en el ejercicio pedagógico la transmisión de conocimientos puede darse bilateralmente, entre el profesor y el alumno media la construcción de un diálogo donde cada persona aporta y recibe simultáneamente, en una interacción social continua que permite la revaloración del conocimiento ya adquirido frente a los nuevos retos que enfrenta.

Todo ser humano posee una memoria cultural, un tesoro personal cimentado en su experiencia de vida, el acceso a la educación nos permite además de adquirir nuevas habilidades y destrezas; afirmar el conocimiento ya adquirido, pero que en la interacción con otras personas se expande, se nutre de otras perspectivas, se multiplica, se actualiza, se re-crea nuevamente gracias a ese ejercicio abierto del diálogo que nos sitúa en un horizonte de igualdad como seres humanos pensantes y, que en su buena praxis, entendemos al otro en su realidad y nos entendemos con el otro en un contexto común.

“Cátedra abierta” es un proyecto para el fomento y desarrollo de ese diálogo abierto, democrático, plural en sus voces y enfoques, que es vital como espacio de discusión en una comunidad universitaria, que brinda un lugar para el intercambio de conocimientos, intereses, reflexiones, creaciones y discursos relativos al arte, la imagen, el diseño, la comunicación y la cultura; que permite la interrelación libre entre saberes y opiniones de distintas procedencia, cohesionando la visión de una comunidad identificada como GANEXA; nos compromete incluso a re-pensarnos como proyecto humano, en un siglo que le exige al hombre re-pensar el mundo que ha creado, en este caso, re-pensar el mundo desde la docencia en el arte y su legado como patrimonio intangible para la humanidad.

## CONTENIDO

---

- 5** ARTÍCULO 1  
La cultura en Panamá / Panamá Colorida
- 11** ARTÍCULO 2  
Max Ernst / Alquimia de un lenguaje Poético

## La Cultura en Panamá

### *Panamá Colorida*

---

## Panamá Colorida

La cultura en Panamá está precedida por miles de años de... pues, de todo un poco. Con el paso de muchos pueblos indígenas de todo América en la época pre-colonial y colonial, la conquista española, la arribada de esclavos del África subsahariana, la independencia de España, la unión a la Gran Colombia de Simón Bolívar, la separación de Panamá de Colombia (después de 17 intentos y 4 previas separaciones), la vida republicana, la llegada de los trabajadores antillanos y chinos al Canal de Panamá, la dictadura militar, la invasión estadounidense, la actual democracia, la inmigración judía, árabe, hindú...y un largo y pintoresco etcétera, es normal que el Istmo haya sido llamado tantas veces “Puente del Mundo” y “Crisol de Razas”.

Somos realmente el puente entre Norte y Sur, la puerta entre Pacífico y Atlántico, contamos con 7 pueblos indígenas, con descendencia africana, afroantillana y europea, con inmigración de todas partes de América y el mundo y siendo el canal comercial de todo el globo. No es de extrañar que a veces se cree una amalgama de costumbres.

Los panameños practicamos costumbres de aquí, allá... y más allá. Celebramos los carnavales originarios de quién sabe dónde -será Egipto, Roma, Grecia o España. Adornamos pinos de Canadá en Navidad y los edificios de San Felipe son de influencia francesa. Muchos lugares llevan nombres indígenas, y otros llevan variaciones del inglés mal pronunciado. Tenemos primer nombre de origen latino, segundo nombre de origen africano, primer apellido asiático y segundo apellido anglosajón. Uno de los deportes más queridos es el béisbol de herencia estadounidense, pero bailamos al son de la salsa de Willie Colón. Nuestra pollera es una variación del traje andaluz y también disfrutamos de los ritmos africanos de la danza conga de Colón.

Según Raúl Leis, sociólogo panameño, con ascendencia colombiana y española -y así digo: para muestra un botón- “la identidad panameña es una suma de identidades que conviven entre sí, se comunican, interactúan y se retroalimentan”<sup>1</sup>, y todo en el istmo es una muestra de ello.

Panamá ha sido un país de comerciantes, de paso y de quedada. Y es fácil escuchar a un panameño decir cómo los extranjeros están tomando el país con negocios o servicios, pero esto ha sido parte del desarrollo de la identidad del país. Desde tiempos remotos la mayor parte de los comercios fue tomada por chinos, y luego por árabes e hindúes; y los servicios por norteamericanos y antillanos que originalmente venían a trabajar en el Canal. Los trabajos que tomaban los panameños eran aquellos para los que era necesario ser panameño, por ejemplo, los gubernamentales, de abogacía, medicina y correos; y algunos otros como los de bienes raíces y educación.

Es posible que la falta de incentivo a los comerciantes nacionales en el siglo XIX haya afectado la postura comercial de los panameños, como menciona Olmedo Beluche, sociólogo y educador panameño<sup>3</sup>. También la influencia española ejercida sobre Panamá, no daba mucha importancia a las profesiones de negocios, sino a las de letras, como mencionó Georgina Jiménez López en su tesis doctoral “Panamá en transición” en 1953.

A pesar de todo, hace no mucho escuché a un extranjero decir cómo en Panamá son muy sociables, no hay un lugar al que alguien llegue y no busquen conversación. Caminando por cualquier sitio en Panamá, es fácil llenarse de esa sensación alegre. Entre las risas, los chistes y por supuesto que no puede hacer falta, algo de baile, en cada sector del país se vive de una manera diferente: con el astuto estilo afroantillano, el interiorano y el indígena ¡y mejor cuando se juntan!

Además, los panameños son patrióticos, y el orgullo del país va primero que todo. Hasta con las costumbres que no son propias de la región de la persona se es orgulloso. Celebramos la belleza de las polleras santeñas aunque seamos de Colón, y nos encanta un buen chicheme aunque seamos kunas. No hay tanta emigración panameña, pienso que la mayoría desea volver. Nos da “panameñitis” crónica cuando estamos lejos y enseguida extrañamos todo de Panamá.

Muchos opinan que el patriotismo se está perdiendo, pero yo considero que es algo que eventualmente sucede en un mundo tan cambiante, y en comparación a muchos países, los panameños todavía tienen el orgullo para luchar, no por todo lo que se debería pero sí por otras cosas. Quizás se ha perdido algo de formalismo con las costumbres en fiestas patrias o con los símbolos patrios en sí, y a pesar de que es algo que se debe rescatar, no se debe olvidar que los símbolos no son más que una representación de un sentimiento, y el sentimiento real se vive con los hechos diarios.

Eso sí, tenemos la herencia consumista. En Panamá “no hay plata”, nunca. Y aún así los centros comerciales están repletos, incluso la Central y Calidonia están repletos todos los días. También hay dinero para las cervezas y para una televisión nueva, pero sí nos damos cuenta de que el arroz subió. A veces no priorizamos en el consumo, somos -a falta de palabra menos panameña- pifiosos. Nos encanta vernos bien, aquí las apariencias importan, para conseguir un trabajo o para ser atendido con amabilidad.

Y es que comprar es sinónimo de éxito y poder en nuestra sociedad, como menciona el psicólogo Paul Andere en La Prensa. Y si un estudio indica que los adultos jóvenes de una clase socioeconómica alta son los que más compran en centros comerciales, es seguro que la otra parte de la población lo identifica con poder económico<sup>5</sup>.

Somos bombardeados por publicidad de cosas que realmente no necesitamos, pero que según ellos nos harán mejores (esto sí es global). Los panameños nos creemos todo y comenzamos a acumular cosas y más cosas. Y esto repercute en miles de cosas, empezando por la economía y ecología nacional, preferimos comprar un objeto masificado del lejano oriente a uno hecho en Panamá. Nos avergüenza usar cosas de segunda mano, preferimos el orgullo de comprar algo nuevo por nosotros mismos, que comprarlo usado e intacto a menor precio o regalado. Y esto me lleva al siguiente punto.

En Panamá no se valoran los recursos naturales ni las prácticas ambientales. Ha aumentado algo la conciencia ambiental en grupos muy reducidos de la población panameña, y esto ha sido debido a que mundialmente hay un trend ambiental -que esperemos no se quede en una moda efímera.

No se acostumbra a reducir debido a nuestra cultura consumista, ni a reparar, si no a comprar y reemplazar. Reutilizar es difícil, en parte porque cada vez los productos son más desechables que nunca, y en otra porque simplemente preferimos comprar algo nuevo. El reciclaje es mínimo, y no es parte del sistema de recolección de desechos de Panamá. Reciclar en Panamá es algo como “bajo tu propio riesgo”, y aplaudo el éxito que ha tenido la Feria “Yo Reciclo”.

Es importante notar que el crecimiento económico no es necesariamente el progreso del país. Y además de no invertir en la cultura, no lo hacen en ambiente tampoco, que es tan importante para la salud en general de la población, y del mundo. Cuando el cemento avanza, la naturaleza retrocede. Y sólo una pequeña parte de la población pide responsabilidad y sustentabilidad en las acciones diarias del panameño y en la planificación de la ciudad: necesitamos ser más.

Bueno, y es cierto, a veces como algo pesimistas. La mayor parte de los panameños no tiene tan alta valoración del país y siempre suele ver la parte negativa de todo lo que acontece. Si bien es cierto que siempre hay cosas que mejorar, Panamá es un país lleno de vida y de oportunidades, y si no es así cómo explicaríamos la cantidad de extranjeros enamorados de Panamá que deciden dejar su amada tierra y asentarse en esta pequeña franja.

Tenemos un país con un alto crecimiento económico, pero con falta de crecimiento espiritual. Cuando se alimenta la imaginación, la creatividad, el intelecto y la cultura en general, se alimenta la autoestima de un país. Se alimenta la capacidad de no sólo ver los problemas, sino las soluciones, y de aplaudir los logros y mejoras, no sólo verlos como algo malo o pasajero.

Hay inseguridad, desequilibrio de riquezas y nadie que las resuelva. Y nada de esto puede mejorar porque Panamá es un país deprimido. Uno de los problemas de la depresión es el no poder ver la capacidad de mejora, es no ver más allá -y qué es Panamá sino Ban na ba: “más allá, a lo lejos” en idioma kuna. En Panamá hay miles de abogados, ingenieros, doctores, políticos...pero también hay miles de artistas, escritores, deportistas y soñadores. Estos cuatro últimos son los que levantan el país, los que levantan el ánimo y la alegría del hermoso Panamá que está enterrado en capas de quejas y amarguras. Y hasta que no se tome en cuenta estos importantísimos “pasatiempos” del país, no nacerán más jóvenes alejados de las pandillas ni jóvenes firmes, lejos de complejos sociales.

Además, pedimos cambios a gritos pero cuando llega el momento no es fácil aceptarlos. Un reciente ejemplo es cuando pedimos un nuevo sistema de transporte público, y cuando llegó, las sillas son resbaladizas, y además las puertas demoran mucho en abrirse, y así no se puede viajar aparentemente.

Por otro lado, y aunque suene contradictorio, lo que sobra en Panamá es el relajado. No importa que no sean fiestas de carnaval, el panameño está listo para festejar, y con mucha alegría. Tienen una rapidez para crear chistes, sobrenombres y objetos segundos después de que ha sucedido algo, que es comparable a los de un actor de improvisación. Y es esa rapidez la que también les sirve para romper el hielo en una situación embarazosa.

Junto con esa astucia está la creatividad, que los artistas pintores del patio ponen a prueba en sus “lienzos”, los conocidos Diablos Rojos, que con una mezcla de emociones pronto llegarán a su fin. Y no nos podemos olvidar de esas artistas de las polleras, y mucho menos del milenar arte de las molas; tampoco de las elaboradas cestas que hacen los Emberá y Wounaan.

En las fechas especiales, casi que de festejo obligatorio, todas estas características se desbordan. En Carnavales no sólo se admiran mucho los trajes de las reinas y sus carrozas, sino todos los bailes y cantos que giran en torno a ella. La espontaneidad, la risa, la lucha, todo se junta en cantar en contra de la reina contraria. En el Corpus Christi, el trabajo en papel maché para los Diablicos Sucios, la vestimenta de los Diablicos Limpios, sus bailes, sonidos, actuaciones, todo es una expresión artística que los panameños viven con diversión.

Para cerrar pienso que no es posible, como mencioné anteriormente, decir que algo es sólo panameño, porque todo lo panameño tiene muchísimas ramificaciones, y hasta los grupos indígenas de Panamá comparten características con otros grupos indígenas de países vecinos.

Y a pesar de que pueda parecer que algunas cosas en cierto modo contradicen a otras, eso es el panameño: contradictorio. Feliz y amargado. Echa'o pa' lante y cómodo. Curioso y cerrado.

Lo que sí se puede decir que es 100% panameño es la combinación de las miles de características que comparten con una región y otra. Es esa combinación única la que crea a Panamá, con su sensual ciudad, sus habitantes únicos y su increíble diversidad.

## MAX ERNST

(1891-1976)

### *Alquimia de un lenguaje poético*

---

## CONTENIDO DEL ARTÍCULO

### INTRODUCCIÓN

La subversión en el lenguaje visual de Max Ernst

### CAPITULO I

Contexto Histórico

1.2. El periodo entreguerras como fuente del anti-arte

1.3. Aspectos estéticos del Dadaísmo y Surrealismo

### CAPITULO II

El Artista y sus cómplices

2.1. Biografía y cronología de obras

2.2. Un lenguaje libre de la tradición pictórica

2.3. El grattage, collage, frottage, la calcomanía

### CAPITULO III

Max Ernst y su lenguaje poético

3.1. Orden y estructura en la obra de Ernst

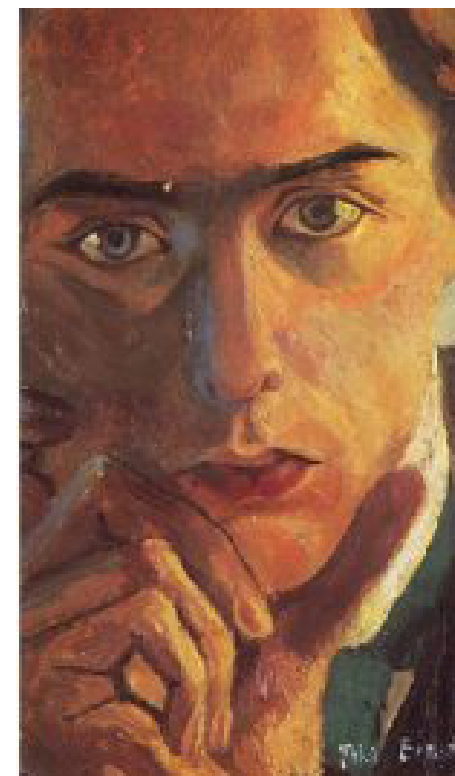
3.2. Alquimia de imágenes míticas

BIBLIOGRAFÍA

ENLACES

## INTRODUCCIÓN

*La subversión en el lenguaje visual de Max Ernst*



*Autoretrato 1909 - Max Ernst*

“Subvertir” es una palabra que relacionamos con volcar, girar, cambiar de dirección algo que, por convención sigue un mismo curso, un comportamiento subversivo se manifiesta con una transgresión de algún tipo de orden o de límite impuesto. Del latín *subversum*, supino de *subvertere*, nos dice el diccionario: capaz de subvertir o que tiende a subvertir un orden determinado, es un gesto que sugiere una especie de vuelco, pirueta, algo imprevisto que desdobra el orden establecido y muestra sus otros rostros, estar en contra de la ley y el orden establecido como su opuesto o como su sombra.

Max Ernst puede definirse como un creador subversivo, su lenguaje pictórico y plástico transgrede las formas y convenciones desde la misma historia del arte, ejerce su oficio como pintor incorporando gestos y tratamientos como el *grattage* y el *collage* que no son considerados para la época como medios válidos de creación artística.

Pero Max Ernst es un provocador del sentido, va más allá de las pautas formales de composición y creación sin apoyarse en los significados convencionales de las cosas, mas bien, deja que las cosas hagan metamorfosis en la superficie pictórica; algunas se entretajan, otras parecen germinar y crecer de una materia informe, construcciones paradigmáticas, timbres, madera, huellas, pájaros, platos, recortes de revistas,

escayola; todo ello sumado en la superficie pictórica como un universo paralelo e inquietante, camuflando el origen y procedencia de las imágenes; entonces nada pertenece ya a lo que antes fue.

Las propias imágenes en su deambular azaroso provenientes de diferentes fuentes y procesos se configuran generando su propia organización interna, su propio cosmos, pero la ley o las leyes que organizan éste cosmos son precisamente enigmas a descifrar que el artista nos presenta, las vuelve tácitas a través de su obra como especies de acertijos.

Frente a cualquier tipo de discurso ideológico, en especial el de la tradición y el progreso puesto en entredicho por la Ira y 2da guerra mundial, el Dadaísmo y el Surrealismo brindaron al artista un contexto idóneo para su desarrollo creativo, para generar un acto subversivo en la misma matriz del lenguaje, en la configuración de sus símbolos.

Max Ernst posee un lenguaje de formas míticas y fantásticas, sus imágenes revelan una conciencia sobre el espacio y la articulación de los elementos entre sí, que por sí mismos, parecieran autoduplicarse y germinar de los horizontes metafísicos de sus paisajes, a la manera de un alquimista que precipita las esencias y codifica nuevos símbolos para aquello que germina y ha visto este mundo desde otro horizonte.

*Creole-louis*

## CAPÍTULO I

### *Contexto Histórico*

#### 1.2. El periodo entreguerras como fuente del anti - arte

La I Guerra Mundial se sitúa comienzos de siglo XX como gran fenómeno masificador de la muerte cuyo escenario es Europa y sus efectos son Mundiales. Millones de personas murieron en un gran genocidio de naciones, situación que genera un panorama político agitado generando un estado mental de frustración universal; todos fueron apartados de sus ocupaciones y enviados al frente de guerra, muchos artistas de las vanguardias europeas tuvieron que militar en ellas como André Bretón o elegir el exilio en otros países como el caso de Duchamp, viniéndose abajo la fe que la civilización occidental había depositado en el progreso.

Hubieron quienes intentaron huir de la guerra, la evasión se convirtió en una actitud justificada por la contingencia de los eventos; en efecto, todo el mundo quería evadirse de lo vivido, huir de la realidad mediante el aturdimiento, huir de lo conocido, refugiarse en mundos que se encuentren más allá de toda realidad cruel y desmoralizada por la guerra. El Guernica de Picasso es una muestra del dolor y la barbarie de la masacre de una población en 1937, premonición de la Segunda Guerra Mundial a punto de estallar. Toda la frontera desde el mar del norte por la ocupación Alemana en Francia se extendía hasta suiza, la desazón reinante en toda Europa luego de que la primera guerra finalizara y que al poco tiempo desem-

bocara nuevamente en otro conflicto mundial hizo dudar a toda esta nueva generación de comienzos de siglo del proyecto universal de desarrollo y progreso llamado “Modernidad”, minó su confianza en los logros científicos y tecnológicos en aras del progreso.

A partir de 1915, los maestros de la vanguardia pictórica evidencian una tendencia generalizada de una búsqueda del orden: Picasso, Matisse, Braque revelan una transición breve en un retorno a las formas más clásicas, hacia un lenguaje que pareciera agotado en un dibujo depurado y lineal, propio del clasicismo en el caso de la obra de Picasso, la pintura cubista se había vuelto en una expresión muy académica,



*Locos Años 20*

Matisse vivía en Niza con sus mediodías luminosos que encienden los colores en sus pinturas y los futuristas estaban sumidos entre espacios metafísicos pictóricos, como Giorgio de Chirico y sus escenas de onirismo intemporal y perspectivas acentuadas.

Como contraparte a todo ello, Dadá surge en Zurich en 1916 como un grupo de pintores y poetas refugiados que se instalan en Suiza. Aparece la palabra Dada en la revista "Cabaret Voltaire" editada por Hugo Ball y que recogía expresiones de artistas de Francia, Italia y Rusia cuyo rasgo ideológico era ser hombres independientes con otros ideales, en contra de la guerra pero no al margen de ella. El Dadá más parece una guerrilla contra los valores tradicionales de la mentalidad modernista y clásica, todo aquello que esté sembrado en el pasado y cuyo valor se apoye en alguna tradición; Hugo Ball, pacifista militante fue el director de la publicación de la revista y su propósito era detallar lo sucedido en el Cabaret.

El propósito de Dadá es estar más allá de las fronteras geográficas, divisiones, límites, convertirse en una red internacional de artistas de todas las procedencias, reunidos en la consigna general de destrucción de los valores clásicos de la civilización occidental en decadencia moral por la guerra.

*El Surrealismo y la pintura  
1942*

### 1.3. Aspectos estéticos del Dadaísmo y Surrealismo

El Dadaísmo aparece en escena como un movimiento liberador de todas las opresiones intelectuales, morales, idealistas, formales, normativas, en fin, todo aquello que pretendiera limitar la actividad creadora del hombre. Dadá es un gesto de libertad más allá del propio artista, recurriendo al absurdo y a la destrucción implacable de una tradición fundamentada en la ilusión y la coherencia, características propias de la Modernidad y los valores que cimientan la civilización occidental: la Racionalidad, el sentido común y el pensamiento científico

son minados desde sus fundamentos para darle lugar a un estado de anarquía radical en la expresión artística. Utiliza como plataforma un local público llamado el cabaret Voltaire donde realizan sesiones cómico-grotescas donde se ridiculizaban todos los valores que identifican a la civilización en decadencia. Sus protagonistas fueron varios artistas de varios países europeos que habían desertado o huido de la guerra como Hugo Ball, Richard Huelsenbeck y Hans Arp, todos alemanes, y Tristan Tzara y Marcel Janco

que eran Rumanos entre otros, que desde diferentes focos geográficos se suman a la consigna generalizada: "Dada, dada" ¿Y que quiere decir Dadá?, al parecer su propio nombre es fruto del azar, de un abrecartas en un diccionario, de los primeros vocablos de un niño, de algo informe y sin significado



*Grupo Surrealista*

El "Manifiesto Dadá" por Tristan Tzara es publicado en 1918, el mismo autor se niega a teorizar su actitud destructora y nihilista. Tenía relaciones con Francis Picabia, quien era el editor de la revista 391, a través de esta comunicación pudo Dada llegar a tierras Norteamericanas en New York y alcanza artistas como Duchamp, Albert Gleizes y Arthur Cravan.

Dadá es sobre todo una actitud y un gesto de rechazo universal, actitud nihilista de negación permanente, sus obras se ubican entre 1916 y 1922 entre escritos, happenings, pinturas, obras, sesiones en vivo, poemas ruidistas, objetos desconcertantes, collages, cartas, panfletos dando al signo artístico una extensión ilimitada.

En el arte dadaísta surge un acto que irrumpe, los artistas dadaístas daban vida a sus expresiones a través de actos irracionales y anárquicos sobre la tradición, la sociedad burguesa atacando la historia del arte, por esa razón sus expresiones artísticas son eclécticas, exploradoras, abiertas, que deliberadamente rompen paradigmas tradicionales de la creación artística.

Impulsivo y dueño de su libertad, incluso libertad con respecto al sentido El grupo dadaísta posee gustos diversos, son eclécticos y persiste una ausencia de objetivo común, "Dadá" como concepto no quiere decir nada, y en esa ausencia de propósito encontraron la más amplia libertad creadora, pues "Dadá" se dirige al hombre entero en una búsqueda por la solidaridad internacional de los pueblos. En ellos identificamos el acto creador como un comportamiento, niega la intemporalidad de la obra artística. Aunque persisten en sus ideas incoherencias y contradicciones.

Los artistas que dieron origen en Zurich Fueron: Hugo Ball, Hans Richter, Richard Huelsenbak, Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janko, Emmy Hennings, Sophie Taeuber, Maya Chruscecs y en otros países artistas como Apollinaire, Picasso, Kandinsky, Kurt Schwitters De Chirico, Savino.

En Colonia (Alemania) encontramos a Marx Ernst y Johannes Baargel trabajando juntos, tuvieron problemas con las autoridades inglesas por la publicación de "Der Ventilator" que los distribuían a la salida de las fábricas. Dadá se radicaliza afrontando al público. Libertad de espíritu y de Acción, usan cartas para comunicarse que emplean el collage, es una red internacional que toca todos los aspectos de la estética y de la vida, van contra de la civilización moderna, de la lógica del lenguaje y crean un movimiento del anti-arte, que va en contra de los valores reconocidos por el arte tradicional y clásico. Lo grotesco y lo absurdo priman como valores estéticos en el arte y la vida, es una generación joven, ávida por vivir más allá del absurdo creado por la guerra. Es un complacerse en la contemplación pasiva del desastre. El sinsentido es el sentido infinito y revela la ambivalencia de la vida a través de su recreación en la destrucción de todo un sistema de valores fundamentado en la racionalidad, característico de la civilización occidental.

El surrealismo surge primero como corriente literaria creada por André Bretón en Francia a fines de 1924 luego de que los Dadaístas Parisinos se disgregaran y llevaran hasta sus límites las manifestaciones públicas que generaban espectáculos revoltosos y que terminaran en un silencio hueco, en un caos sin dirección alguna.

Sus premisas parten del conocimiento sobre el inconsciente, sobre aquellos estados de conciencia alterada donde la razón no domina y da lugar al automatismo psíquico; uno de sus métodos para evadir esta especie de "control consciente" era conocido como "escritura automática" y su fin último la revolución del hombre, el despertar a otras realidades que se encuentran latentes en el inconsciente y la revolución del significado. Influenciado por las teorías de Sigmund Freud sobre la interpretación de los sueños, Bretón escribe el manifiesto que da origen al Surrealismo.

Dentro del conjunto de artistas surrealistas podemos encontrar tanto escritores como pintores; André Bretón, Paul Eluard, Robert Desnos Joan Miró, Salvador Dalí, André Masson, René Magritte, incorporándose dadaístas como Marx Ernst y Jean Arp en sus inicios. Es a través de la revista "Littérature" donde el grupo da a conocer sus ideas y su presencia en la vida parisina.

El surrealismo atraviesa dos etapas a saber: 1924 - 1929 dominada por el principio del automatismo y la segunda de 1929 y 1945 durante la cual se vivió una radicalización política muy polémica del movimiento y en la que el discurso psicológico se hizo más complejo, individualizándose en cada artista que perteneció al movimiento; a diferencia de los Dadaístas, los surrealistas buscaron la liberalización del hombre más allá del horizonte de la razón pero a través de una disposición del espíritu en encontrar los límites de la propia subjetividad y de la conciencia.

En realidad el Surrealismo no se destaca por el desarrollo de alguna técnica pictórica en particular, más bien busca efectos de estimulación de la mente para traer del subconsciente imágenes y asociaciones que no están condicionadas por el sentido común y que sean liberadas por las fuerzas de la imaginación; la mayor parte de los artistas surrealistas derivaron hacia un lenguaje figurativo más realista, mientras seguían con sus juegos experimentales de asociación disparatada.

Max Ernst afirmaba sobre el surrealismo: «Al principio, no resultaba fácil ni a pintores ni a escultores encontrar los procedimientos propios de la "escritura automática" adaptados a sus posibilidades expresivas técnicas, que les permitiesen alcanzar la objetividad poética, es decir, excluir del proceso generador de la obra de arte la razón, el gusto y la voluntad consciente. No podían recurrir a estudios teóricos, sino sólo a ensayos prácticos y a sus resultados. El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección (Lautréamont) es actualmente un ejemplo muy conocido, casi clásico, del fenómeno descubierto por los surrealistas de que la aproximación de dos (o más) elementos aparentemente extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos provoca las explosiones poéticas más intensas. Innumerables experimentos individuales y colectivos [...] demostraron la utilidad de este procedimiento. Se comprobó que cuanto más arbitrariamente se reuniesen los elementos, más segura era una reinterpretación total o parcial de las cosas a través de los chispazos de la poesía».

El artista se convirtió en uno de sus representantes más característicos, precisamente por sus procesos constructivos, por su lenguaje paradigmático y por las técnicas que empleó para producir su obra artística, libres de toda convención.

## CAPÍTULO II

### *El artista y sus cómplices*



### 2.1. Biografía

Max Ernst nace en Brühl, cerca de Colonia un 2 de abril de 1891 en el seno de una familia de origen alemán durante el Gründerzeit (Gründerjahre) o años fundacionales, propiamente conocida como la época “Guillermina” donde Alemania tuvo un gran desarrollo a nivel económico e industrial gracias a la consolidación del imperio bajo la figura de Guillermo I como emperador el 18 de enero de 1871.

Es el primer hijo del maestro de sordomudos y pintor aficionado Philipp Ernst y su esposa Luise. A los cinco años cuenta una anécdota donde su padre usa a su hijo como modelo para una pintura del niño Jesús, este evento en cierta forma marca la vida de Ernst, en tanto que su personificación como niño Jesús y el gesto de la mano que bendice se convierten para él en un significado de su vocación y entrega al arte posteriormente.

Sus primeros dibujos son caricaturas sobre la clase social, estudia le-tras en la Universidad del Bonn y en su programa de estudios encontramos lenguas germánicas, románicas, historia del arte, psicología y psiquiatría desde 1910 hasta 1914; nunca recibe una instrucción académica para la creación artística, pero sus estudios marcan claramente su interés por la interpretación y la dimensión intelectual de la obra.

En 1912 entra en contacto con los artistas padres de las vanguardias en una exposición del Solderbund en Colonia, conoce a Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Signac, Picasso, Matisse y los expresionistas ale-manes.

Pero en 1914 debe alistarse en el servicio militar como soldado de infantería, su participación en la guerra sólo lo distancia brevemente de su encuentro con el arte. Conoce en este mismo año a su gran amigo Jean Arp, poeta, pintor y escultor franco-alemán. Después de su servicio militar se instala en Colonia y se asocia junto con el poeta Johannes Theodor Baargeld, un seudónimo de Alfred Grünwald (1892-1927) y fundan el grupo de Dadaístas de Colonia al que se le adhiere posteriormente Arp; fue durante la guerra, en 1916 cuando hace su primera exhibición individual en la galería "Der Sturm" en Berlín donde ya era conocido por su participación anterior en el "Primer salón de Otoño Alemán".

Desde 1918 Ernst colabora con Baargeld en la redacción de la revista Der Ventilator, que distribuían a la salida de las fábricas y que fue prohibida finalmente por la policía. Arp, Baargeld y Ernst organizan una exposición que acaba provocando enfrentamientos con el público y la exhibición fue cerrada por la policía por ser consideradas obscenas.

Los tres artistas realizan también obras conjuntas, donde se destacan las de-nominadas Fatagaga (abreviación de fabrication des tableaux garantis gazomé-triques) que siguen los mismos principios de Dadá .

En 1921 conoce a Paul y Gala Eluard en Tirol, pasa el verano y en 1922 traslada su residencia a París luego de que su amigo Arp se trasladara en 1920 y entra en contacto con el grupo surrealista liderado por André Bre-tón y comienza una etapa de su vida muy productiva, en 1930 participa como actor en el film de Luis Buñuel "L'Age d'or", película de tendencias surrealistas y en 1935 hace su primera escultura.

En 1939 comienza a ser perseguido primero por las autoridades francesas y luego por la Gestapo en calidad de "extranjero enemigo", a raíz de los inicios de la segunda guerra mundial, por esa razón pide ayuda a su amiga Peggy Gu-ggenheim y viaja a New York en 1941. Hace de Estados Unidos su residencia por más de 10 años para regresar definitivamente a París en 1953.

Se casa cuatro veces, primero con su compañera de estudios Luise StrauB en 1918, luego en 1927 con Marie-Berthe Aurenche, su tercero con Peggy Gug-genheim bastante breve y su cuarto en 1946 con Dorothea Tan-ning. Su hijo Jimmy Ernst (1920 - 1984) también fue pintor. En 1954 recibe el "Gran Premio de Pintura" de la Biennale de Venecia con diferentes exposiciones retrospecti-vas en Estocolmo, Amsterdam y Stuttgart, recibiendo un gran reconocimiento de su trabajo en la última etapa de su vida. Muere el 1 de abril, un día antes de cumplir los 85 años en París.

## 2.2. Un lenguaje libre de la tradición pictórica

Desde sus inicios, la obra de Max Ernst se distancia de la tradi-ción pictórica académica clásica tanto en sus procesos creati-vos, la composición de su pintura y las temáticas ele-gidas para su obra.

Además de sus procesos azarosos para reunir fragmentos de imágenes de diferentes proce-dencias, la manera particular como fusionaba estos elementos, eliminando toda referencia literal a su contexto original; genera en su obra ciertos ambien-tes situados en un plano irreal, donde las referencias espaciales son determinadas por un horizonte y algunos ele-mentos cons-tructivos o boscosos pero, donde sus figuras y los acontecimientos que las rodean se presentan como enigmas a descifrar.

Ernst no recibió una instrucción académica como pintor, pero su propia inquietud in-telectual lo lleva a un ámbito de explora-ción de su propia imaginación alimentada de las investigacio-nes surrealistas, donde cada fragmento, cada textura es redi-mensionada para trazar en ella la configuración de imágenes fantásticas.

Se destaca su particular interés en el apartado XVI llamado "Modo de aviar el ingenio para inventar" del libro "Tratado de la pintura" de Leonardo Da Vinci", donde el autor incentiva al joven artista a buscar los motivos de su invención en las man-chas de las paredes o en las rocas veteadas desde una observa-ción aguda de su configuración interna, para que le sean suge-ridos nuevas configuraciones de paisajes y fisonomías, consejo que el artista sigue con atención e interés.

Como artista de su época, renuncia conscientemente a las con-veniones burguesas del arte, y sumado a la aventura Dadaís-ta/Surrealista se da a la ruptura total con la historia del arte temática y formalmente, su búsqueda está en las fronteras del mismo lenguaje como forma y la configuración del sentido.

Sus elementos formales se destacan por ser ambiguos, fruto de una mezcla de ras-gos ani-males, vegetales, minerales o humanos; paisajes estratificados, maquinaciones irraccio-nales, se sitúan en un espacio místico que posee resonancia con las obras de Gior-gio de Chirico por una especie de intemporalidad reinante, una quietud tensa en medio de formas que sugieren la estratificación de elementos, que hacen metamorfosis con su contexto. Pareciera como si estas escenas intemporales estuvieran pobladas de seres enig-máticos en transición, camuflados con su ambiente y transfigurados en la escena por sus propios comportamientos y actitudes paradigmáticas, provocando al espectador con sus juegos extraños y distantes.



*El cantar de los cantares*  
1921

### 2.3. Grattage, Collage, Frottage

En su autobiografía "Más allá de la pintura", Max Ernst revela su descubrimiento e invención de la técnica del frottage, procedimiento muy habitual entre los niños que, al igual que el collage, permite lo casual en la labor creadora del artista: el pintor frota un lápiz o un pincel casi seco sobre una superficie de papel o de tela colocada encima de una base áspera, dando lugar a la visualización de su textura; todo su trabajo conocido como "Historia Natural" de 1925 surge de esta práctica. Ya en 1919, cuando el artista se

contaba entre los protagonistas del dadaísmo en Colonia, descubrió el efecto alucinatorio resultante de la combinación de elementos plásticos en este caso- procedentes de contextos diferentes. Los motivos de los catálogos comerciales, las representaciones anatómicas y los grabados antiguos le proporcionaban la materia prima necesaria para sus collages. Los recortaba, los combinaba de nuevo y presentaba sus sorprendentes asociaciones ante un trasfondo novedoso.

Pero el artista no se limita únicamente a copiar burdamente la textura de las superficies con este método, a través de su imaginación identifica patrones y formas que en una etapa posterior modifica y perfila según su propia inspiración e intuición.

Dice en su autobiografía: «El proceso semiautomático intensifica las facultades visionarias del pintor y marca la representación creada en mayor medida que su intervención consciente y activa. Se despertó mi curiosidad, y sorprendente y despreocupadamente empecé a interrogar a todos los materiales posibles de mi círculo visual: las hojas y sus nervios, una arpillera desflecada, las pinceladas de un cuadro "moderno", un hilo suelto del ovillo, etc., etc. Mis ojos descubrían cabezas humanas, diversos animales, una batalla que concluía con un beso [...] En consecuencia, el procedimiento del frottage se basa en la intensificación de la sensibilidad de las facultades espirituales con los medios técnicos adecuados.

Excluye cualquier forma de control mental consciente (razón, gusto, moral) y restringe extremadamente la parte activa de quien hasta ahora se designaba con el nombre de autor de la obra». De esta manera el artista hace una afirmación consciente del papel que juega el azar en la elección de sus temas como una forma de evitar la determinación consciente de las temáticas despojándolas de cualquier autorreferencia a un sistema de valores con-vencionados por su época.

El collage y el grattage son dos estrategias que cumplen con el mismo propósito, en la primera la superficie de la imagen se vuelve mixta y compleja por la superposición de imágenes de diferentes procedencias complementando la asociación entre sus formas con dibujos y objetos adheridos, en el grattage hace todo un proceso de recuperación de la superficie raspándola y revelando texturas subyacentes de la imagen. Esta práctica está restringida dentro del ámbito tradicional de la pintura realista, pero es característico en la obra de Erns en cuanto se niega a modelar la figura con la misma materia pictórica, permitiendo que el azar sea partícipe de la configuración de las formas.



*La Conducta de las hojas*

## CAPÍTULO III

### *Max Ernst y su lenguaje poético*

#### 3.1. Orden y estructura en la obra de Ernst

La primera inquietud que surge en la apreciación de su obra es la articulación existente entre los títulos de las obras y su contenido formal, obras como “Fruto de una larga experiencia”, ensamblaje que muestra la combinación de diferentes piezas entre sí en una suerte de equilibrio cósmico, nos cuestiona sobre la procedencia del mismo sentido de su título como la clave para la organización interna de sus elementos.

El artista no nos designa lo que “es” la imagen o lo que vamos a encontrar allí, tan sólo nos brinda un comentario a manera de título personal sobre su proceso de configuración implicando una labor que nace de una práctica continuada, propiamente lo que puede denotar “larga experiencia”.

Nos está mostrando el resultado final de un proceso, pero como resultado final encontramos una serie de objetos desarticulados y encontrados al azar que son piezas de un mecanismo, configurados espacialmente en una dinámica interna de tensiones. En la superficie de madera donde se encuentran dispuestas las piezas, podemos visualizar ciertos esquemas propios de las estructuras moleculares atómicas.

Relacionando el conjunto en su totalidad, el artista llama nuestra atención sobre la disposición general de estos objetos, que aparentemente dispuestos al azar, poseen una organización interna que es justo descifrar, y que en este aspecto la obra se nos presenta “abierta”, pues es nuestro deber como espectadores desentrañar el sentido de esta organización, valga la redundancia, “fruto de una larga experiencia”.

Nos remite al principio del acto creador como un ejercicio mental donde el artista configura y organiza su cosmos particular, pero donde el espectador debe desentrañar la motivación inicial del artista en la conjugación de sus elementos y develar el sentido de su orden interno.

Estos juegos paradigmáticos son la clave para la interpretación de su obra, sus pinturas sugieren una estructura espacial básica como el paisaje, el bosque, o el horizonte como coordenadas para poder situar sus figuras en un ambiente. Pero la naturaleza y disposición de estas figuras que se transmutan, hibridan, yuxtaponen y mezclan en estos escenarios implican una metamorfosis de su propia naturaleza, concentrando su atención en los cambios y transiciones de estas figuras que se integran como elementos generados por su entorno. Para Ernst es más importante el devenir de las actitudes de sus personajes que la determinación de su propia identidad, integrándose como elementos del paisaje. En una exégesis esencial, estas figuras se disponen en el espacio como los elementos germinales de su entorno, lo que no nos es develado es la naturaleza de estas figuras; sus propias posturas y actitudes en la obra son enigmas a descifrar.



*Loplop - 1930*

### 3.2. Alquimia de imágenes míticas

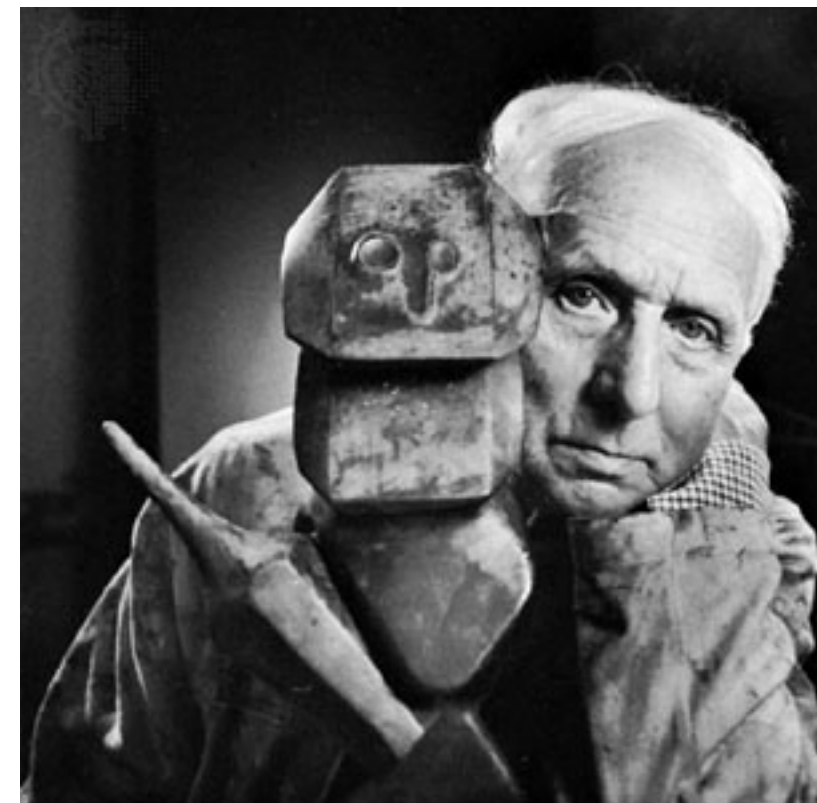
Como resultado final tenemos un universo de imágenes que se gestan en el seno de sus propias tensiones internas y azarosas, organizadas a partir de una sutil combinación de fuerzas del sentido de sus actitudes que interrogan al espectador.

Max Ernst es conocido por desarrollar el género de paisajes de ensueño, representación de situaciones por medio de figuras míticas, casi totémicas por sus características mono-nucleares, quiero decir, la fuerza de cohesión interna en sus propias imágenes.

La transfiguración (figurar más allá de sus formas) es uno de los instrumentos más importantes, pues coloca nuestra atención en las figuras como fenómenos, para prestar atención a los objetos marginales que componen su imaginario, codificando sus relaciones sobre la propia naturaleza de sus combinaciones.

Para Ernst los temas míticos son recurrentes, son formas arquetípicas definidas por su carga simbólica: la mano, el ojo, la piedra, el horizonte, el disco solar, la mujer, el pájaro nos remiten a una cosmogonía de relaciones azarosas donde cada gesto, cada pequeño elemento es una pieza en el engranaje de su cosmos donde el sentido se recrea nuevamente, dando lugar a nuevas actitudes frente a su obra.

“Loplop”, personaje que surge recurrentemente en su pintura, puede ser interpretado como una personificación de sí mismo, como un guiño que nos hace el pintor desde sus propios horizontes que, en forma de pájaro mítico, se entrega a la suerte de sus metamorfosis en un diálogo con los personajes que pueblan sus universos fantásticos.



### Bibliografía de este Artículo

- BÉHAR Henri. CARASSOU, Michel  
 “Dadá, historia de una subversión”  
 Ediciones Península – Barcelona. 1996
- BISCHOFF, Ulrich  
 “Max Ernst – Más allá de la pintura”  
 Editorial Taschen. Alemania. 1993
- CALVO SERRALER, Francisco  
 “El Arte Contemporáneo”  
 Editorial Taurus , Alfaguara S. A. España. 2001
- CAMPOS, Juan Ignacio. Director Editorial  
 “Historia del Arte”. ESPASA CALPE, S.A.  
 España. 1999
- DA VINCI, Leonardo.  
 “Tratado de la Pintura”. Editorial Gradifco.  
 Argentina. 2006
- PIJOAN, J. “Historia del Arte Salvat”  
 Tomo 10. Salvat Editores, S.A. . Barcelona. 1970
- WARLICK, M. E.  
 “Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth”  
 University of Texas Press. U.S.A. 2001
- ENLACES  
[www.cabaretvoltaire.ch](http://www.cabaretvoltaire.ch)  
<http://www.artcyclopedia.com>  
<http://tothewire.wordpress.com/2009/09/25/artist-of-the-day-max-ernst/>  
<http://www.guggenheim.org>  
<http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia/ernst-max>

