

Dalí y el surrealismo

en la Colección de Arte ABANCA



Dalí y el surrealismo en la Colección de Arte ABANCA

6 de noviembre de 2018 - 27 de enero de 2019

Dalí y el surrealismo en la Colección de Arte ABANCA

6 de noviembre de 2018 - 27 de enero de 2019

**Patronato de la Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza F. S. P.**

Presidente
José Guirao Cabrera

Vicepresidenta
Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos
S.A.R. la infanta Doña Pilar de Borbón
Javier García Fernández
Román Fernández-Baca Casares
María José Gualda Romero
Archiduquesa Francesca von Habsburg-Lothringen
Miguel Klingenberg
Miguel Satrustegui Gil-Delgado
María de Corral López-Dóriga
Isidre Fainé Casas
Marcelino Oreja Arburúa

Director gerente
Evelio Acevedo

Director artístico
Guillermo Solana

Director honorario
Tomàs Llorens

**Consejo de Administración ABANCA
Corporación Bancaria, S.A**

Presidente
Juan Carlos Escotet Rodríguez

Consejero Delegado
Francisco Botas Ratera

Vocales
Eduardo Eraña Guerra
José García Montalvo
Leticia Iglesias Herraiz
Pedro Raúl López Jácome
José Ramón Rodrigo Zarza
Carina Szpilka Lázaro

Secretario no consejero
Eduardo Álvarez-Naveiro Sánchez

Vicesecretaria no consejera
María Consolación Borrás Retamero

En el año 2015 ABANCA presentaba por primera vez en Madrid su Colección de Arte gracias a la colaboración con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. *Picasso y el Cubismo en la Colección de Arte ABANCA*, fue carta de presentación de nuestra Colección en la capital.

Fue aquella una exposición que tuvo una excelente acogida, tanto por el número de personas que la visitaron como por las críticas provenientes de los círculos artísticos y profesionales.

Dalí y el Surrealismo en la Colección de Arte ABANCA pretende seguir la estela de aquella primera exposición. En este caso el protagonista es otro gran maestro de la pintura universal, Salvador Dalí, gracias al cual profundizaremos en una de las tendencias artísticas más relevantes y revolucionarias de las vanguardias artísticas del siglo XX, el surrealismo.

No es esta, sin embargo, una exposición dedicada en exclusiva al propio Dalí, ya que como podrá comprobar el espectador, se trata de una muestra formada por trece obras de diez artistas seleccionados cuidadosamente por el propio Museo Thyssen: Giorgio de Chirico, Max Ernst, Óscar Domínguez, Maruja Mallo, Joan Miró, Matta, Wifredo Lam, Eugenio Granell, Urbano Lugrís; junto al ya citado Salvador Dalí.

Estamos seguros que estamos ante una de las mejores presentaciones posibles de nuestra colección. El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza es sin duda un espacio museístico y cultural de la mayor relevancia a nivel mundial, por lo que una vez más les mostramos nuestro mayor agradecimiento por abrirnos las puertas por medio de esta nueva colaboración. Desde ABANCA deseamos sinceramente que disfruten de esta muestra única.

Juan Carlos Escotet Rodríguez
Presidente
Consejo de Administración de ABANCA

Cuando hace tres años inauguramos en el Thyssen la exposición *Picasso y el cubismo en la Colección de Arte ABANCA* ya teníamos la idea de organizar una segunda exposición centrada en la figura de Dalí. Como explica Diego Cascón en las páginas que siguen, la Colección de Arte ABANCA posee dos piezas muy importantes del artista de Figueras: *Las rosas sangrientas* (que estuvo en el Thyssen en la muestra *Lágrimas de Eros*) y el *Patio oeste de la Isla de los muertos*, homenaje a Böcklin vinculado a una de las pinturas de Dalí en nuestras propias colecciones, *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas*. Alrededor de estos dos Dalí, nuestro deseo era agrupar otras piezas de la Colección de Arte ABANCA de artistas del entorno surrealista, comenzando con el precursor De Chirico, figuras centrales como Max Ernst y Joan Miró, y la segunda generación representada por Óscar Domínguez, Wifredo Lam, Roberto Matta y Eugenio Granell, estos últimos creadores de la estela americana del surrealismo en la posguerra. Como es natural tratándose de la Colección de Arte ABANCA, en esta nómina figuran tres artistas gallegos: Granell, Maruja Mallo y el inclasificable Urbano Lugrís.

Quiero expresar mi agradecimiento a ABANCA por su generosa colaboración, y en particular a Miguel Ángel Escotet, director general de Responsabilidad Social Corporativa y Comunicación, a Fernando Filgueiras Feal, gerente de Responsabilidad Social Corporativa, así como al conservador de la Colección de Arte ABANCA, Diego Cascón. Mi enhorabuena al comisario de la exposición, Juan Ángel López-Manzanares, por su excelente trabajo, y a todo el equipo del Museo.

GUILLERMO SOLANA
Director Artístico
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

La Colección de Arte ABANCA

En el marco de la Colección de Arte ABANCA la figura de Salvador Dalí ocupa un lugar muy destacado. Dos importantes obras del artista forman parte de los fondos de nuestra colección, dos lienzos que tienen además una significación relevante en la amplísima producción del artista y en el propio universo creativo daliniano, *Les roses sanglantes* (1930) y *Cour ouest de l'Île des morts, obsesion reconstitutive d'après Böcklin* (1934).

A partir de esa figura capital que es Dalí se plantea esta nueva exposición de la Colección ABANCA en Madrid, gracias a la colaboración con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, que en esta segunda oportunidad acoge en una de sus salas una selección de 13 de las mejores obras de nuestra colección. Así, junto al ya citado Dalí, en esta muestra están presentes los nombres de Giorgio de Chirico, Max Ernst, Joan Miró, Maruja Mallo, Óscar Domínguez, Matta, Wifredo Lam, Eugenio Granell y Urbano Lugrís. Este último un autor de especial significación para nuestra colección y para el arte gallego del siglo XX, que si bien no formó parte de ningún movimiento internacional ni de ningún grupo o movimiento asociado propiamente al surrealismo, desarrolló a lo largo de su obra una evidente influencia a partir de su admiración hacia la obra de Dalí y Giorgio de Chirico principalmente, pero también hacia El Bosco o Patinir. La obra de Lugrís configura un universo creativo tan original que está más allá de cualquier categorización, encaja perfectamente en esa idea de microcosmos que Claudio Magris nos muestra al hablar de su Trieste natal.

La Colección ABANCA cuenta con 27 obras de Urbano Lugrís. Como carta de presentación, en esta exposición se incluye una de sus piezas quizás más interesantes desde un punto de vista conceptual, *Principio y fin* (1948), un lienzo de pequeño formato en el que formalmente podemos intuir tanto la influencia daliniana, en la forma de representar la naturaleza de la costa acantilada, como la constante

presencia de la metafísica de Giorgio de Chirico, muy presente en buena parte de la producción de Urbano Lugrís.

Es un gran acierto por parte de Juan Ángel López Manzanares, comisario de la exposición, el apostar por la obra de Lugrís en esta selección, así como el hecho de incluirlo en el sobresaliente texto del autor que acompaña este catálogo a modo de un apéndice al propio tema de la pintura surrealista en nuestra colección.

Les roses sanglantes (1930) fue la primera obra de Dalí que se incorporó a la Colección ABANCA. Es una de las obras que hace que nuestra colección se posicione en un ámbito internacional, como lo demuestra el hecho de que el cuadro ha estado presente en varias exposiciones e instituciones museísticas de prestigio mundial, como la Tate Modern de Londres, Palazzo Strozzi en Florencia, Museo Ludwig en Colonia, y por supuesto el Museo Nacional Thyssen Bornemisza de Madrid, que por segunda vez acoge la obra tras su primera estancia en el año 2009, en el marco de la exposición “Lágrimas de Eros” (20 octubre 2009 – 31 enero 2010) organizada por el propio museo.

Quizás resulte de interés para el lector revisar la biografía de Ian Gibson sobre Dalí, donde se hace amplia referencia a esta pintura, así como a los problemas ginecológicos que afectaban entonces a Gala, retratada en esta obra casi como una imagen idealizada del mártir cristiano san Sebastián.

Cour ouest de l'Île des morts, obsession d'après Böcklin (1934), la segunda obra de Dalí que forma parte de la colección, se incorporó ya en un momento posterior en que la Colección ABANCA, contaba ya con un fondo artístico consolidado, con nombres como los de Pablo Picasso, Antoni Tàpies, Joan Miró, George Braque, Juan Gris, Antonio Saura, Manolo Millares, Eduardo Chillida, Jaume Plensa, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, entre otros muchos nombres importantes del arte desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Al igual que *Las rosas sangrientas*, este homenaje a Böcklin, forma parte de una de las etapas de mayor importancia de Dalí, la que va desde 1930 a 1939. Se trata de Dalí recién llegado al grupo surrealista, liderado por André Breton. Estamos ante un Dalí anterior a su primer viaje a los Estados Unidos y, por lo tanto, a ese gran éxito internacional que a nivel popular casi supuso (de forma errónea) el convertir en sinónimos Dalí y surrealismo.

En este recorrido no podía faltar la obra de otro español, el canario Óscar Domínguez, y no es exagerado decir que las dos obras que del artista presentamos en esta selección de la colección son absolutamente fundamentales en su trayectoria, *Piano* y *El drago*, ambas del año 1933.

Otra obra imprescindible en la Colección ABANCA es *Le trouble du thaumaturge* (*La confusión del Taumaturgo*) (1926) de Giorgio de Chirico. Es una obra que aporta sentido casi pedagógico a la hora de hacer una lectura histórica en nuestra colección, ya que De Chirico es el punto de partida para el grupo surrealista en lo pictórico, o en la búsqueda de un fundamento plástico para movimiento que en origen era exclusivamente literario. La obra de De Chirico a lo largo de los años repetirá una serie de esquemas y formas casi obsesiva y mecánicamente, y no toda se puede valorar de

la misma manera en función de su fecha de producción. Este lienzo de la Colección ABANCA data del año 1926, fecha que coincide con el rechazo de los surrealistas a la obra del que fuera su primer modelo, y se trata, por lo tanto, de una pieza muy significativa en la producción del autor.

Otra obra realmente sobresaliente es *Vases communicants* (*Vasos comunicantes*) (1923) de Max Ernst, probablemente el pintor más importante del grupo surrealista y que en obras como esta hace referencia a esos vasos comunicantes entre la vigilia y el sueño. La presencia de este lienzo en la exposición es desde luego obligada y creemos que convive de forma excepcional con las cuatro obras maestras que del artista posee el propio Museo Thyssen.

No menos relevante para nuestra colección es la obra de Joan Miró, que en esta exposición está presente con dos cuadros *Tête d'homme III* (*Cabeza de hombre III*) (1931) y *Tête, oiseau* (*Cabeza, pájaro*) (1976). La obra de Miró trasciende las formas establecidas en la pintura para entrar al campo de los símbolos y adapta de forma magistral ese automatismo de la escritura surrealista en el campo de la pintura.

En este contexto simbólico y también de adopción de otros territorios de inspiración podemos englobar las obras de Matta y Wifredo Lam, autores que también forman parte de nuestro catálogo internacional, un contexto en el que también están presentes los gallegos Maruja Mallo y Eugenio Granell, artistas que forman parte del ADN de nuestra colección.

Cabe recordar que La Colección de Arte ABANCA parte originalmente de la idea de la formación y consolidación de un fondo artístico gallego, para a partir de ahí ir ampliando su ámbito de interés al arte español e internacional de la segunda mitad del siglo XX fundamentalmente. Ese gran núcleo de la colección se organiza con la adquisición de obra de autores como Pérez Villaamil, Sotomayor, Isidoro Brocos, Castela, Carlos Sobrino y obviamente toda la nómina de autores que, ya bajo la influencia de las vanguardias internacionales, suponen una verdadera renovación de la pintura gallega, Torres, Manuel Colmeiro, Arturo Souto, Carlos Maside, Laxeiro, Luis Seoane... De cada uno de ellos hay en la Colección ABANCA una amplísima representación de su obra, y por supuesto Maruja Mallo y Eugenio Granell son dos de los nombres más destacados. Ambos han sido protagonistas de la última gran exposición realizada este año 2018 en la Ciudad de la Cultura de Galicia, “Galicia Universal. A Arte galega nas Coleccións ABANCA e Afundación”, y en cierto modo tanto en aquella ocasión como en esta nueva exposición que ahora se presenta en Madrid, vemos cómo es compatible una lectura en clave universal de la obra de ambos creadores sin descuidar sus evidentes raíces gallegas, que en buena parte de sus obras y en su vida están siempre presentes.

Diego Cascón Castro
Colección de Arte ABANCA

Dalí
y el surrealismo
en la Colección
de Arte ABANCA

En octubre de 1924, en el primer *Manifiesto del surrealismo (Manifeste du surréalisme)*, André Breton ofreció la siguiente definición enciclopédica del término surrealismo: “Automatismo psíquico puro por el cual se intenta expresar, verbalmente, por medio de la palabra escrita o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.¹ Una definición tal, aunque aludiese a un vago “cualquier otra manera”, daba preponderancia a la “palabra escrita” y, en concreto, a la escritura automática, a la que Breton y otros miembros del movimiento francés habían enfocado sus principales esfuerzos creativos desde 1919.

¹ Breton 2017, p. 36.

Ahora bien, la definición de Breton no se quedó ahí. En su segunda parte, sostenía que “el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de determinadas formas de asociaciones antes olvidadas, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento”.² Con ello, Breton dejaba la puerta abierta a un segundo procedimiento creativo –el relato de los sueños–, también habitual en los medios pre-surrealistas desde 1922.

² Breton 2017, p. 36.

La dualidad entre escritura automática y relato de los sueños habría de marcar buena parte de los debates artísticos producidos en el seno del surrealismo. En tal dicotomía no solo estaba en juego la primacía de la escritura frente a la pintura, y con ella, la existencia o no de una plástica surrealista. También suponía una toma de partido por un tipo de creación instintiva y azarosa, o por otra de carácter más premeditado y razonado, elaborada a partir de la memoria. A todo ello nos referiremos en adelante, a propósito de las obras reunidas en esta exposición pertenecientes a la Colección de Arte ABANCA, una colección que ha sabido conjugar su interés por el arte gallego, con una visión universalista.

La imagen surrealista

En el primer manifiesto, además de avanzar la definición del surrealismo, Breton puso el énfasis en la importancia de la imagen surrealista. En concreto, contó cómo una noche de 1919, poco antes de quedarse dormido, se le presentó con nitidez la frase “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”³, y cómo a partir de entonces –siguiendo los estudios de psicología de Sigmund Freud–, se embarcó en el ejercicio de la escritura automática que daría como resultado su obra *Los campos magnéticos [Les champs magnétiques]* (1919), escrita junto a Philippe Soupault.

Más adelante, en el mismo texto, Breton aludió al error que suponía el buscar dichas imágenes de manera premeditada. Todo lo contrario, se imponían al hombre “espontáneamente, despóticamente”, en palabras de Baudelaire repetidas por Breton. Por lo demás, el valor poético de la imagen surrealista derivaría de la “belleza de la chispa que produce”. En el caso de las comparaciones, esa chispa no aparecería, debido a la proximidad de los elementos puestos en relación. Por el contrario, “la [imagen] más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad [...], aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico”.⁴

En el origen de tal concepción de la imagen surrealista, además de la propia práctica creativa de los poetas del grupo, se hallaba la máxima del conde de Lautréamont: “bello [...] como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”.⁵ Ahora bien, Lautréamont no solo influyó en poetas como Pierre Reverdy, Soupault o el propio Breton. Antes de que Breton hiciese suyo el aforismo de Lautréamont, el pintor italiano Giorgio de Chirico había sido el primero en aplicarlo a la pintura. En efecto, entre los años 1911 y 1918 De Chirico representó en sus cuadros una realidad “otra”, más cercana al mundo de los sueños que al de la realidad percibida. Como el propio artista escribió entre 1911 y 1915, anticipándose en gran medida al surrealismo “creo y tengo fe en que, desde ciertos puntos de vista, la visión de alguien en un sueño es una prueba de su realidad metafísica”.⁶

De Chirico fue reivindicado por los surrealistas como “centinela” en la ruta a recorrer. Junto con Lautréamont, fue elevado a la categoría de “punto fijo [...] que bastaría para determinar nuestra línea recta”.⁷ En 1919, con ocasión de la publicación de la monografía *12 Opere di Giorgio de Chirico* en *Valori Plastici*, Breton escribió: “Creo que una verdadera mitología moderna se encuentra en proceso de formación. A Giorgio de Chirico le corresponde la función de fijar imperecederamente su recuerdo”.⁸ De Chirico participó asimismo en el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste* con el relato de dos sueños, y cuadros suyos como *El cerebro del niño* (1914) y *El enigma de un día* (1914), ambos adquiridos por Breton, se convirtieron en centro de debates surrealistas.

En *La confusión del Taumaturgo (Le trouble du Thaumaturge)* (1926), de la Colección ABANCA, encontramos todavía ecos de aquel mundo onírico de sus obras de la segunda década del siglo XX. Sobre los tabloncillos en perspectiva de un muelle se contraponen dos figuras de maniqués. El primero –el tauma-

turgo o mago– está concentrado en la creación de formas arquitectónicas que surgen de su propio vientre. El segundo, escondido tras una puerta, parece espíarle. Ahora bien, el afán inicial del pintor italiano de desvelar un mundo ignoto, metafísico, ha dejado paso aquí a preocupaciones más estrictamente técnicas. En concreto, el austero realismo de sus lienzos de los años 1911-1918 se ha transformado en una factura *all’antica* que aspira a alcanzar la morbidez de la pintura mural. Por otra parte, el espacio pictórico –afín a la tradición renacentista– es más conservador que antaño, y los maniqués que originalmente apelaban a la alienación del mundo moderno ahora se han tornado en casi humanos.

Los surrealistas fueron críticos con esta deriva clasicista del pintor italiano. Por ejemplo, con ocasión de su exposición en la Galerie Paul Guillaume, en junio de 1926, en la que se incluyó *La confusión del taumaturgo* con el número 38, Breton escribió: “¿Qué suponen esos Jeux du Savant, esa Révolte du Sage, esa *Conquête du Philosophe*, esa *Punition de l’Omniscient*, ese *Trouble du Thaumaturge* o esos *Terreurs Paradisiaques*? Eso no es inteligente ni divertido. A lo sumo maquetas para decoraciones teatrales. [...] Los maniqués del pintor novecentista no logran disipar la gazmoñería de sus tristes ejercicios perspectívos”.⁹

Pese a tales críticas a la obra tardía de De Chirico, su pintura temprana no solo siguió atrayendo a poetas y pensadores como Breton, sino que fue un modelo esencial para artistas como Ernst, Magritte, Tanguy o Dalí.¹⁰ Max Ernst, en concreto, descubrió la obra del pintor italiano en la revista *Valori Plastici* en 1919 –año en el que, junto a Hans Arp y Johannes Theodor Baargeld, fundó la sección dadaísta de Colonia–.¹¹ Tras haber sido invitado por André Breton a mostrar sus *collages* –muchos de ellos inspirados en el pintor italiano– en París, Ernst se estableció en la capital francesa en 1922. De aquel año data su lienzo *La cita de los amigos [Au rendez-vous des amis]*, en el que el pintor alemán se representó, entre otros, junto a Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Éluard y el propio De Chirico.

El lienzo de Max Ernst titulado *Vasos comunicantes [Vases communicants]* (1923), de la Colección ABANCA, forma parte junto, a *El interior de la vista [À l’intérieur de la vue]* (1922), de un conjunto de obras en las que el artista recurrió a un instrumento punzante para delinear formas sobre una capa de pintura negra, ejecutada previamente.¹² Como en los claustrofóbicos interiores de De Chirico, el plano inferior, compuesto por tabloncillos en perspectiva, se eleva hacia la vertical. Pero más importante que la deuda con el pintor italiano es su juego entre espacio positivo y negativo –entre interior y exterior–, que se complementa con la chocante representación de plantas en flor germinando en el interior de jarrones de cristal. Incluso las mariposas vuelan dentro de los floreros, mientras que un dado en el centro de la composición alude a la importancia del azar. A diferencia de la obra de De Chirico, además, un evidente componente sexual está presente en el modo en que la planta azul verdosa (masculina) de la izquierda invade a la planta rosada (femenina) de la derecha. Finalmente, el título de *Vasos comunicantes* se anticipó al que en 1932 utilizaría Breton para uno de sus libros más famosos, en el que expuso la unidad entre el mundo del sueño y de la vigilia.¹³

³ Breton 2017, p. 31.

⁴ Breton 2017, pp. 48, 49 y 50.

⁵ Conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Canto sexto, párrafo 1), en Lautréamont 2001, pp. 314-315.

⁶ Giorgio de Chirico, “Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard”, c. 1911-1915; repr. en Soby 1955, p. 244.

⁷ Breton 2013, pp. 27-28.

⁸ Breton 1990, p. 89.

⁹ Cit. en Fagiolo dell’Arco y Baldacci 1982, p. 211.

¹⁰ Véase Rosenstock 1982.

¹¹ Entre las obras mostradas, la que más le impactó fue el cuadro de De Chirico titulado *El pez sagrado* (1918).

¹² Spies 1991, pp. 124-125.

¹³ Véase <http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Obras/ci.Vases-communicants.formato7.html>.

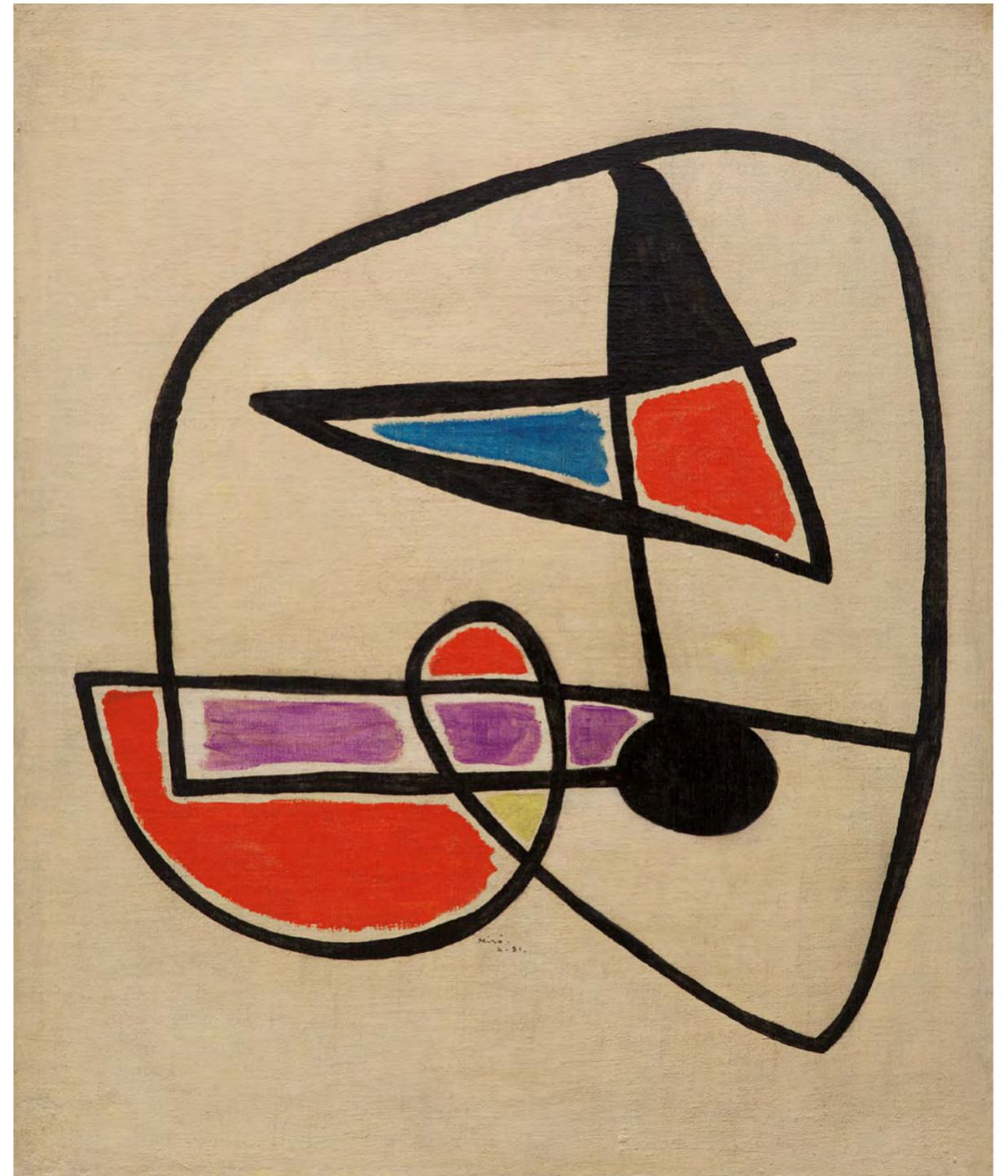
Catálogo



Giorgio de Chirico
(Volos, Grecia, 1888 – Roma, 1978).
Le trouble du Thaumaturge, 1926 .
Óleo sobre lienzo, 79 x 63 cm.



Max Ernst
(Brühl, Alemania, 1891 – París, 1976).
Vases communicants, 1923.
Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.



Joan Miró
(Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1983).
Tête d'homme III, 1931.
Óleo sobre lienzo, 65,5 x 54 cm.

Fichas técnicas de las obras



Giorgio de Chirico
(Volos, Grecia 1888 - Roma, Italia 1978)
Le trouble du Thaumaturge (La confusión del Taumaturgo), 1926
Óleo sobre lienzo, 79 x 63 cm

Procedencia
Colección particular

Exposiciones
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias, Museo de León, 2016.
Tradición, cambio e innovación. Sede ABANCA Obra Social, Santiago de Compostela, 2014

Bibliografía
Colección Arte XX, [cat. exp.] Bilbao, 2008.
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias. [cat. exp.] Colección ABANCA. A Coruña, 2016



Max Ernst
(Brühl, Alemania, 1881 - París, 1976)
Vases communicants (Vasos comunicantes), 1923.
Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm

Procedencia
Galerie Jeanne Bucher, París
Suzanne Talbot
Aram D. Mouradian, París
Galerie Coard, París

Exposiciones
Salon des Indépendants. París, Grand Palais des Champs-Élysées, 1923
Tradición, cambio e innovación. Sede ABANCA Obra Social, Santiago de Compostela, 2014
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias, Museo de León, 2016

Bibliografía
Catalogue de la 34^e exposition, 1923: Société des artistes Indépendants, París 1923
Spies, W. Max Ernst, Collagen: Inventar und Widerspruch. Köln: DuMont, 1974 p. 126.
Sipes, W. Max Ernst: Oeuvre-Katalog. Band 2. Werke 1906-1925. Houston (Texas) Menil Foundation; Köln: DuMont, 1975 p. 310

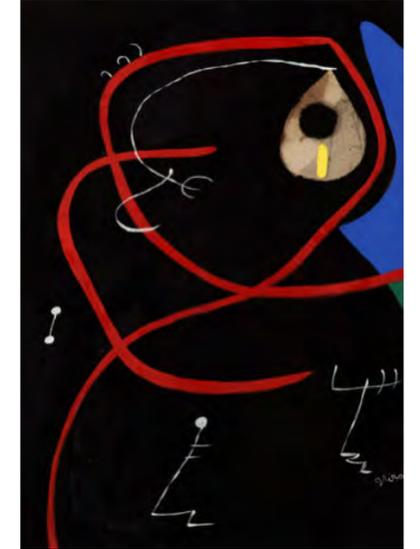


Joan Miró
(Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983)
Tête d'homme III (Cabeza de hombre III), 1931
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

Procedencia
Marie Cuttoli, París
Marlborough fine Arts, Londres
Perls Galleries, París
Galería Oriol, Barcelona
Colección Particular
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones
Artist and Maecenas: a Tribute to Curt Valentin. Nueva York, Marlborough-Gerson Gallery, 1963
Joan Miró. Madrid, Galería Theo, 1978
Joan Miró, 1893-1993. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993
Calder, Miró. Basel, Fondation Beyeler. The Phillips Collection, Washington, 2004-2005
Tradición, cambio e innovación. Sede ABANCA Obra Social, Santiago de Compostela, 2014
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias, Museo de León, 2016

Bibliografía
Dupin, Jaques. Miró. París: Flammarion, 1961 p.506
Artist and Maecenas: a Tribute to Curt Valentin. [cat. exp.] Nueva York: Marlborough-Gerson Gallery, 1963 p. 277
Joan Miró, [cat. exp.] Madrid: Galería Theo, 1978
Malet, Rosa María [et al.] Joan Miro, 1893-1993. Barcelona: Funació Joan Miró 1993 p. 565
Joan Miro: del signe al gest, [cat. exp.] Barcelona; Oriol Galería d'Art, 1999
Dupin, Jaques, Lelong-Mainaud, Ariane; Joan Miro, Catalogue Raisonné: paintings, vol. II 1931-1941. París: Daniel Lelong - Sueccessió Miró, 2000 p. 31
Surrealismos, [cat. exp.] Madrid: Guillermo de Osma Galería, 2003
Hutton Turner, Elisabeth; Calder, Miró [cat. exp.] London: Philip Wilson Publishers, 2004 p. 114
Colección Arte XX, [cat. exp.] Bilbao, 2008
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias. [cat. exp.] Colección ABANCA. A Coruña, 2016



Joan Miró
(Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983)
Tête Oiseaux (cabeza, pájaros), 1976
Óleo sobre lienzo, 93, 5 x 66 cm

Procedencia
Colección del artista
Colección Particular
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones
Picasso-Miró. Madrid, Galería de Osma, 2004; Barcelona, Oriol Galería d'art, París, Galerie Thessa Herold, 2005
Tradición, cambio e innovación. Sede ABANCA Obra Social, Santiago de Compostela, 2014
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias, Museo de León, 2016

Bibliografía
Dupin, Jaques, Lelong-Mainaud, Ariane; Joan Miro, Catalogue Raisonné: paintings, vol. IV 1976-1981. París: Daniel Lelong - Sueccessió Miró, 2004, p. 25
Picasso - Miró, [cat. exp.] Madrid: Galería Guillermo de Osma, 2004 pp. 50-51
Colección Arte XX, [cat. exp.] Bilbao, 2008
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias. [cat. exp.] Colección ABANCA. A Coruña, 2016



Maruja Mallo
(Viveiro, Lugo, 1902 – Madrid, 1955)
El salto, 1931
Aguafuerte coloreado a mano sobre papel,
50 x 30 cm

Procedencia
Galería Pardo Bazán

Exposiciones
Maruja Mallo – Vinte Almas. Fundación
Eugenio Granell, Santiago de Compostela,
2017

Bibliografía
Sarmiento, R...: "Da arte inexistente ás imaxes de muller", en *A arte inexistente. As artistas galegas do século XX* [cat. exp.], Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1995.
Maruja Mallo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 2003.
Maruja Mallo, [cat. exp.] Madrid, Galería Guillermo de Osmá, 1992



Salvador Dalí
(Figueras, Girona, 1904 – 1989)
Las rosas sangrantes (Las rosas sangrantes),
1930
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm

Procedencia
Paul Éluard, París
B. Goldschmidt, Bruselas
Marguerite Krebs
André-François Petit, París
Galería Gianna Sistu, París
Galería Didier Imbert Fine Arts, París
Galería Daniel Varenne, París-Ginebra
Ronald Winston, Nueva York
Ginebra Calart Actual, Ginebra

Exposiciones
1949, Bruxelles, Palais des Thermes, *Gloires de la peinture moderne : hommage à James Ensor*, 1949, n° cat. 57
1956, Knokke Le Zoute, Casino de Knokke Le Zoute, *Salvador Dalí*, 01-07-1956 - 10-09-1956, n° cat. 4
1970, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, *Dalí*, 21-11-1970 - 10-01-1971, n° cat. 14
1971, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, *Dalí: Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Schmuck*, 29-01-1971 - 28-03-1971, n° cat. 8
1972, Munich, Haus der Kunst, *Der Surrealismus, 1922-1942*, 11-03-1972 - 07-05-1972, n° cat. 83
1985, Charleroi, Palais des Beaux Arts, *Picasso, Miró, Dalí : évocations d'Espagne*, 26-09-1985 - 22-12-1985, n° cat. 8
1987, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, *Regards sur Minotaure : la revue à tête de bête*, 17-10-1987 - 31-01-1988, n° cat. 112
1989, Stuttgart, Staatsgalerie, *Salvador Dalí, 1904-1989*, 13-05-1989 - 23-07-1989, n° cat. 71
2006, Köln, Museum Ludwig, *Salvador Dalí: La gare de Perpignan - Pop, Op, Yes-yes, Pompier*, 18-03-2006 - 25-06-2006, n° cat. 24
2007, London, Tate Modern, *Dalí & Film*, 01-06-2007 - 09-09-2007, il. 9
2011, Florencia, Palazzo Strozzi, *Picasso, Miró, Dalí. Giovani e arrabbiati: la nascita della modernità*, 12-03-2011 - 17-07-2011, n° cat. 5.3
Bajo el signo de Picasso. Vanguardias e influencias, Museo de León, 2016
Tradición, cambio e innovación. Sede ABANCA Obra Social, Santiago de Compostela, 2014

Bibliografía
Gloires de la peinture moderne : hommage à James Ensor, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1949, s/pág.
75 oeuvres du demi-siècle, De la Connaissance, Bruxelles, 1951, il. 54
Dalí, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1970, il. 14
Dalí: Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Schmuck, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1971, pág. 62
Waldborg, Patrick | Krause, Ingrid, *Der Surrealismus, 1922-1942*, Haus der Kunst | Musée des Arts Décoratifs, Munich | Paris, 1972, n° cat. 83
Romero, Luis, *Todo Dalí en un rostro*, Blume, Barcelona | Madrid, 1975, pág. 139 (detalle)
Chadwick, Whitney, *Eros and Thanatos, the Surrealist cult of love reexamined*, Art Forum, New York, NY, 1975, pág. 46 (detalle)
Ades, Dawn, *Dada and surrealism reviewed*, Arts Council of Great Britain, London, 1978, pág. 266
Short, Robert, *Dada & surrealism*, Octopus, London, 1980, pág. 108
Gómez de Liaño, Ignacio, *Dalí*, Polígrafa, Barcelona, 1983, il. 40 (detalle)
Rom, Rudolf, *Salvador Dalí, the surrealist angel*, Lorenzo & di Salvo, San Francisco, 1985, pág. 126 (detalle)
Picasso, Miró, *Dalí: évocations d'Espagne*, Palais des Beaux-Arts. Europalia 85 España, Charleroi, 1985, pág. 214
Regards sur Minotaure : la revue à tête de bête, Musée d'art et d'histoire de Genève, Genève, 1987, pág. 123
Santos Torroella, Rafael, "Las rosas sangrantes" y la imposible descendencia de Dalí, ABC, Madrid, 1987, pág. 143
Salvador Dalí, 1904-1989, Gerd Hatje, Stuttgart, 1989, pág. 91
Rogin, Alessandr, [*Salvador Dalí : el mite i la realitat*], Republica, Moscou, 1992, pág. 36
Descharnes, Robert | Néret, Gilles, *Salvador Dalí, 1904 -1989*, Benedikt Taschen, Köln, 1994, pág. 158
Di Capua, Marco, *Dalí*, Librairie Gründ, Paris, 1994, pág. 108
Durozoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997, pág. 210
Bonafoux, Pascal | Valentin, Christophe (il.), *La Beauté comestible : à propos de Dalí et les aliments*, Plume, Paris, 1998, pág. 99
Salvador Dalí, Parkstone, England, 1999, pág. 164, pág. 167 (detalle)
Dalí: Gradiva, Museo Thyssen-Bornemisza | Fundación Caja Madrid, Madrid | Madrid, 2002, pág. 36
Ramírez, Juan Antonio, *Dalí: lo crudo y lo podrido*, A. Machado Libros, Madrid, 2002, pág. 31
Durozoi, Gérard, *History of the surrealist movement*, The University of Chicago Press, Chicago | London, 2002, pág. 206
Les Essentiels de l'art Dalí, Ludion, Amsterdam, 2003, pág. 94
Llongueras, Lluís, *Todo Dalí: vida y obra del personaje más genial y espectacular del siglo XX*, Generalitat de Catalunya, [Barcelona], 2003, pág. LX
The Portable Dalí, Universe, New York, 2003, pág. 94
Persistence and memory: new critical perspectives on Dalí centennial, Bompiani, [S.I.], 2004, pág. 131 (detalle)
Huellas dalinianas, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pág. 51

Dalí, Bompiani, [S.I.], 2004, pág. 180
Lahuerta, Juan José, *El Fenómeno del éxtasis*, Siruela, Madrid, 2004, pág. 155
Salvador Dalí : La gare de Perpignan - Pop, Op, Yes-yes, Pompier, Hatje Cantz, Ostfildern, 2006, pág. 140
Dalí & film, Tate Publishing, London, 2007, pág. 25
Picasso, Miró, Dalí. Giovani e arrabbiati: la nascita della modernità, Skira, Milano, 2011, pág. 197, pág. 203
Dalí un artista un genio, Skira, Milano, 2012, pág. 100
Dalí, Centre Pompidou, Paris, 2012, pág. 133
Salvador Dalí, The National Art Center | Kyoto Municipal Museum of Art | Yomiuri Shimbun, Culture Promotion Department, Kyoto, 2016, pág. 231

A Colección de
Arte ABANCA

The ABANCA
Art Collection

A Colección de Arte ABANCA

No marco da Colección de Arte ABANCA a figura de Salvador Dalí ocupa un lugar sobranceiro. Dúas importantes obras do artista forman parte dos fondos da nosa colección, dous lenzos que ademais teñen unha significación relevante na amplísima produción do artista e no propio universo creativo daliniano, *Les roses sanglantes* (1930) e *Cour ouest de L'Île des morts. Obsession reconstitutive d'après Böcklin* (1934).

A partir desa figura capital que é Dalí suscítase esta nova exposición da Colección ABANCA en Madrid grazas á colaboración co Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, que agora por segunda ocasión acolle nunha das súas salas unha selección de trece das mellores obras da nosa colección. Así, xunto ao xa citado Dalí, nesta mostra están presentes os nomes de Giorgio de Chirico, Max Ernst, Joan Miró, Maruja Mallo, Óscar Domínguez, Matta, Wifredo Lam, Eugenio Granell e Urbano Lugrís; este último un autor de especial significación para a nosa colección e para a arte galega do século XX, e que se ben non formou parte de ningún movemento internacional nin de ningún grupo ou movemento asociado propiamente ao surrealismo, si desenvolveu ao longo da súa obra unha evidente influencia a partir da súa admiración cara á obra de Dalí e Giorgio de Chirico principalmente, pero tamén cara a do Bosco ou Patinir. A súa obra configura un universo creativo tan orixinal que está alén de calquera categorización, encaixa perfectamente nesa idea de microcosmos que Claudio Magris nos mostra cando fala do seu Trieste natal.

Na Colección ABANCA cóntanse 27 obras de Urbano Lugrís. Como carta de presentación, nesta exposición inclúese unha das súas obras quizais máis interesantes desde un punto de vista conceptual, *Principio y fin* (1948), un lenzo de pequeno formato no que formalmente podemos intuír tanto a influencia daliniana, na forma de representar a natureza da costa acantilada, coma a constante presenza da metafísica de Giorgio de Chirico, moi presente en boa parte da produción de Urbano Lugrís.

É un grande acerto por parte de Juan Ángel López Manzanares, comisario da exposición, apostar pola obra de Lugrís nesta selección, así como o feito de incluílo no sobresaínte texto do autor que acompaña este catálogo, a xeito dun apéndice ao propio tema da pintura surrealista na nosa colección.

Les roses sanglantes (1930) foi a primeira obra de Dalí que se incorporou á Colección ABANCA. É unha das obras que fai que a nosa colección se posicione nun ámbito internacional, como o demostra o feito de que o cadro estivo presente en varias exposicións e institucións museísticas de prestixio mundial, como a Tate Modern de Londres, Palazzo Strozzi en Florencia, Museo Ludwig en Colonia, e por suposto o Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, que por segunda ocasión mostra a obra tras a súa primeira estada no ano 2009, no marco da exposición "Lágrimas de Eros" (20 outubro 2009 -31 xaneiro 2010) organizada polo propio museo.

Quizais resulte de interese para o lector revisar a biografía de Ian Gibson sobre Dalí, onde se fai unha ampla referencia a esta pintura, así como a problemas xinecolóxicos que lle afectaban entón a Gala, retratada nesta obra case como unha imaxe idealizada do mártir cristián san Sebastián.

Galego

The ABANCA Art Collection

The figure of Salvador Dali stands out in the ABANCA Art Collection. Two of the artist's important artworks form part of our collection; these two canvases are also especially significant within Dali's extensive output and his own creative universe: *Les roses sanglantes* (1930) and *Cour ouest de L'Île des morts. Obsession reconstitutive d'après Böcklin* (1934).

The capital figure of Dali forms the basis of this new exhibition of the ABANCA Collection in Madrid, thanks to collaboration on the part of the Nacional Thyssen-Bornemisza, which for the second time is hosting in its rooms a selection of 13 of our collection's best artworks. Specifically, along with the aforementioned Dali, this exhibition features Giorgio de Chirico, Max Ernst, Joan Miró, Maruja Mallo, Óscar Domínguez, Matta, Wifredo Lam, Eugenio Granell and Urbano Lugrís. In the case of the last name in the list –an artist with special meaning for our collection and for 20th-century Galician art– although he never belonged to any international movement or to any group or movement related to surrealism, his entire work clearly reflects his admiration for, above all, the work of Dali and Giorgio de Chirico, but also for El Bosco or Patinir. His work features such an original creative universe that it is beyond any classification; it fits perfectly into the idea of microcosm that Claudio Magris conveys when discussing his hometown of Trieste.

The ABANCA Collection includes 27 of Urbano Lugrís' works. As an introductory letter, this exhibition features what is perhaps one of his most interesting, from a conceptual point of view, *Principio y fin* (1948); in this small canvas we can formally sense both Dali's influence, in the way he depicts the rocky coastline, and the constant presence of Giorgio de Chirico's metaphysics, which are featured prominently in an important part of Urbano Lugrís' output.

Juan Ángel López Manzanares, the exhibition curator, was certainly right to include Lugrís' work in this collection, as well as including it in the outstanding text accompanying the catalogue, as an appendix to the theme of surrealist painting in our collection.

Les roses sanglantes (1930) was the first Dali artwork acquired by the ABANCA Collection. It is one of the works that put our collection on the international scene, as shown by the fact that it has been featured in several internationally renowned exhibitions and museums, such as London's Tate Modern, Florence's Palazzo Strozzi, Cologne's Museum Ludwig and, of course, the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid, which is exhibiting this canvas for the second time after a first stay in 2009, in the exhibition "Lágrimas de Eros" (October 20, 2009 – January 31, 2010) that was organised by the museum itself.

In relation to this artwork, the reader might find it interesting to go over Ian Gibson's biography of Dali, in which he deals extensively with it, as well as the gynaecological problems being experienced then by Galia, who is depicted in the canvas almost as an idealised image of the Christian martyr St. Sebastian.

English

Dalí e o surrealismo
na Colección de
Arte ABANCA

Dalí and surrealism
in the ABANCA
Art Collection

En outubro de 1924, no primeiro *Manifesto do surrealismo* [*Manifeste du surréalisme*], André Breton ofreceu a seguinte definición enciclopédica do termo surrealismo: “Automatismo psíquico puro polo cal se intenta expresar, verbalmente, por medio da palabra escrita ou de calquera outro xeito, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, en ausencia de calquera control exercido pola razón, alleo a calquera preocupación estética ou moral”.¹ Unha definición tal, aínda que aludise a un vago “calquera outro xeito”, dá-lle preponderancia á “palabra escrita” e, en concreto, á escritura automática, á que Breton e outros membros do movemento francés enfocaran os principais esforzos creativos desde 1919.

¹ Breton 2017, p. 36.

Agora ben, a definición de Breton non quedou aí. Na segunda parte, sostiña que “o surrealismo se basea na crenza na realidade superior de determinadas formas de asociacións antes esquecidas, na omnipotencia do soño e no xogo desinteresado do pensamento”.² Con iso, Breton deixáballe a porta aberta a un segundo procedemento creativo –o relato dos soños–, tamén habitual nos medios presurrealistas desde 1922.

² Breton 2017, p. 36.

A dualidade entre escritura automática e relato dos soños habería de marcar boa parte dos debates artísticos que se produciron no seo do surrealismo. En tal dicotomía non só estaba en xogo a primacía da escritura fronte á pintura, e con ela, a existencia ou non dunha plástica surrealista. Tamén supoñía unha toma de partido por un tipo de creación instintiva e azarosa, ou por outra de carácter máis premeditado e razoado, elaborada a partir da memoria. A todo iso referirémonos a partir de agora, a propósito das obras reunidas nesta exposición pertencentes á Colección de Arte ABANCA, unha colección que soubo conxugar o seu interese pola arte galega, cunha visión universalista.

A imaxe surrealista

No primeiro manifesto, ademais de avanzar a definición do surrealismo, Breton puxo a énfase na importancia da imaxe surrealista. En concreto, contou como unha noite de 1919, pouco antes de quedar durmido, presentóuselle con nitidez a frase “Hai un home cortado en dous pola fiestra”³, e como a partir de entón –seguindo os estudos de psicoloxía de Sigmund Freud–, se embarcou no exercicio da escritura automática que daría como resultado a súa obra *Os campos magnéticos* [*Les champs magnétiques*] (1919), escrita xunto con Philippe Soupault.

³ Breton 2017, p. 31.

Máis adiante, no mesmo texto, Breton aludiu ao erro que supoñía buscar estas imaxes de xeito premeditado. Pola contra, impoñíanse ao home “espontaneamente, despoticamente”, en palabras de Baudelaire repetidas por Breton. Polo demais, o valor poético da imaxe surrealista derivaría da “beleza da chispa que produce”. No caso das comparacións, esa chispa non aparecería, debido á proximidade dos elementos postos en relación. Pola contra, “a [imaxe] máis forte é aquela que contén o máis alto grao de arbitrariedade [...], aquela que máis tempo tardamos en traducir a linguaxe práctica”.⁴

⁴ Breton 2017, pp. 48, 49 e 50.

Na orixe de tal concepción da imaxe surrealista, ademais da propia práctica creativa dos poetas do grupo, atopábase a máxima do conde de Lautréamont: “fermoso [...] coma o encontro fortuíto dun paraugas e unha máquina de coser sobre unha mesa de disección”.⁵

⁵ Conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (canto sexto, parágrafo 1), en Lautréamont 2001, pp. 314-315.

In October 1924, in the first *Manifesto of Surrealism* [*Manifeste du surréalisme*], André Breton proposed the following encyclopaedic definition of the term surrealism: “Pure psychic automatism by which it is intended to express, either verbally or in writing, the true function of thought. Thought dictated in the absence of all control exerted by reason, and outside all aesthetic or moral preoccupations.”¹ A definition that, while referring vaguely to “any other manner,” highlighted “writing” and, specifically, the automatic writing on which Breton and other members of the French movement had focussed their main creative efforts since 1919.

¹ Breton 2017, p. 36.

However, Breton’s definition went even further. In its second part, he declared that “Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of association heretofore neglected, in the omnipotence of the dream, and in the disinterested play of thought.”² Breton therefore left the door open to a second creative procedure –the relating of dreams– also customary in pre-surrealist media from 1922 onwards.

² Breton 2017, p. 36.

The duality between automatic writing and relating dreams would mark many of the artistic debates that arose within surrealism. In relation to this dichotomy, not only was the primacy of writing over painting at stake, as well as the existence of surrealist plastic art or not. It also involved taking sides with an instinctive, random type of creation or with a more meditated, reasoned type, based on memory. All of this is discussed below, in connection with the artworks included in this exhibition belonging to the ABANCA Art Collection, a collection that skilfully combines its interest in Galician art with a more universalist perspective.

The surrealist image

In the first manifesto, in addition to putting forward the definition of surrealism, Breton emphasised the importance of the surrealist image. Specifically, he related how one night in 1919, shortly before falling asleep, a phrase stood out in his mind: “There is a man cut in two by the window.”³ From then on, following Sigmund Freud’s psychology studies, he devoted himself to the automatic writing that resulted in his book *The Magnetic Fields* [*Les champs magnétiques*] (1919), written with Philippe Soupault.

³ Breton 2017, p. 31.

Later on, in the same text, Breton referred to the error of deliberately seeking such images. On the contrary, they came to man “spontaneously, despotically” in Baudelaire’s words repeated by Breton. On the other hand, the poetic value of the surrealist image would be derived from the “beauty of the spark obtained.” In the case of comparisons, this spark would not appear, due to the proximity of the related elements. On the contrary, “the strongest [image] is that which offers the highest degree of arbitrariness... that which requires the longest time to translate into practical language.”⁴

⁴ Breton 2017, pp. 48, 49 and 50.

The origin of this conception of the surrealist image involved, in addition to the creative action itself of the group’s poets, Comte de Lautréamont’s maxim: “Beautiful... as the fortuitous encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table.”⁵

⁵ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Sixth song, paragraph 1), in Lautréamont 2001, pp. 314-315.

Agora ben, Lautréamont non só influíu en poetas como Pierre Reverdy, Soupault ou o propio Breton. Antes de que Breton fixese seu o aforismo de Lautréamont, o pintor italiano Giorgio de Chirico fora o primeiro en aplicalo á pintura. En efecto, entre os anos 1911 e 1918 De Chirico representou nos seus cadros unha realidade “outra”, máis próxima ao mundo dos sonhos ca ao da realidade percibida. Como o propio artista escribiu entre 1911 e 1915, anticipándose en boa medida ao surrealismo “creo e teño fe en que, desde certos puntos de vista, a visión de alguén nun soño é unha proba da súa realidade metafísica”.⁶

⁶ Giorgio de Chirico, "Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard", c. 1911-1915; repr. en Soby 1955, p. 244.

De Chirico foi reivindicado polos surrealistas como “sentinela” na ruta que había que percorrer. Xunto con Lautréamont, foi elevado á categoría de “punto fixo [...] que abundaría para determinar a nosa liña recta”.⁷ En 1919, co gallo da publicación da monografía *12 Opere di Giorgio de Chirico* en *Valori Plastici*, Breton escribiu: “Creo que unha verdadeira mitoloxía moderna se atopa en proceso de formación. A Giorgio de Chirico correspóndelle a función de fixar imperecedoiramente o seu recordo”.⁸ De Chirico tamén participou no primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste* co relato de dous soños, e cadros seus como *O cerebro do neno* (1914) e *O enigma dun día* (1914), ambos os dous adquiridos por Breton, convertéronse en centro de debates surrealistas.

⁷ Breton 2013, pp. 27-28..

⁸ Breton 1990, p. 89.

En *A confusión do Taumaturgo [Le trouble du Thaumaturge]* (1926), da Colección ABANCA, aínda atopamos ecos daquel mundo onírico das súas obras da segunda década do século XX. Sobre os taboleiros en perspectiva dun resorte contrapóñense dúas figuras de manequíns. O primeiro –o taumaturgo ou mago– está concentrado na creación de formas arquitectónicas que xorden do seu propio ventre. O segundo, escondido detrás dunha porta, parece que o espía. Agora ben, o afán inicial do pintor italiano de desvelar un mundo ignoto, metafísico, deixoulles paso aquí a preocupacións máis estritamente técnicas. En concreto, o austero realismo dos seus lenzos dos anos 1911-1918 transformouse nunha factura *all'antica* que aspira a alcanzar a morbidez da pintura mural. Por outra banda, o espazo pictórico -afín á tradición renacentista- é máis conservador ca antano, e os manequíns que orixinalmente apelaban á alienación do mundo moderno agora tornáronse en case humanos.

Os surrealistas foron críticos con esta deriva clasicista do pintor italiano. Por exemplo, co gallo da súa exposición na Galerie Paul Guillaume, en xuño de 1926, na que se incluíu *A confusión do taumaturgo* co número 38, Breton escribiu: “Que supoñen eses *Jeux du Savant*, esa *Révolte du Sage*, esa *Conquête du Philosophe*, esa *Punition de l'Omniscient*, ese *Trouble du Thaumaturge* ou eses *Terreurs Paradisiaques*? Iso non é intelixente nin divertido. Como moito maquetas para decoracións teatrais. [...] Os manequíns do pintor novecentista non logran disipar a afectación dos seus tristes exercicios perspectivicos”.⁹

⁹ Cit. en Fagiolo dell'Arco e Baldacci 1982, p. 211.

Malia tales críticas á obra tardía de De Chirico, a súa pintura temperá non só seguiu atraendo poetas e pensadores como Breton, senón que foi un modelo esencial para artistas como Ernst, Magritte, Tanguy ou Dalí.¹⁰ Max Ernst, en concreto, descubriu a obra do pintor italiano na revista *Valori Plastici* en 1919 -ano no que, xunto con Hans Arp e Johannes Theodor Baargeld, fundou a sección dadaísta de

¹⁰ Véxase Rosenstock 1982.

However, Lautréamont did not only influence poets such as Pierre Reverdy, Soupault or Breton himself. Before Breton adopted Lautréamont's aphorism, the Italian painter Giorgio de Chirico was the first to apply it to painting. In effect, from 1911 to 1918, De Chirico depicted “another” reality in his painting, one closer to the world of dreams than that of perceived reality. As the artist himself wrote between 1911 and 1915, well ahead of surrealism, “I believe and have faith that, from certain points of view, the sight of someone in a dream is proof of his metaphysical reality.”⁶

⁶ Giorgio de Chirico, "Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard," c. 1911-1915; repr. in Soby 1955, p. 244.

De Chirico was viewed by surrealists as a “sentinel” on the path to be travelled. Along with Lautréamont, he was raised to the category of “fixed point... that would suffice to determine our straight line.”⁷ In 1919, on the occasion of the publication of *12 Opere di Giorgio de Chirico* in *Valori Plastici*, Breton wrote: “I believe that a truly modern mythology is being formed. It now falls to Giorgio de Chirico to memorialise it in indelible form.”⁸ De Chirico likewise participated in the first issue of the journal *La Révolution Surréaliste* with an account of two dreams, and paintings such as his *The Child's Brain* (1914) and *The Enigma of a Day* (1914), both acquired by Breton, became the focus of surrealist debates.

⁷ Breton 2013, pp. 27-28..

⁸ Breton 1990, p. 89.

In the ABANCA Collection's *Le trouble du Thaumaturge* (1926), we can still find echoes of that oneiric world in his works from the 1920s. Two mannequin figures are contrasted on the boards in perspective of a pier. The first one –the thaumaturge or magician– is concentrated on the creation of architectural forms that are coming out of his own belly. The second, hidden behind a door, seems to be spying on him. However, the Italian painter's initial desire to reveal an unknown, metaphysical world, has given way here to more strictly technical interests. Specifically, the austere realism of his canvases from the years 1911-1918 has been transformed into an *all'antica* style that aspires to attaining the delicacy of mural painting. On the other hand, the pictorial space –similar to the Renaissance tradition– is more conservative than before, and the mannequins that originally invoked the alienation of the modern world have now become almost human.

The surrealists criticised this classicist drift on the part of the Italian painter. For example, on the occasion of his exhibition in the Galerie Paul Guillaume, in June 1926, in which *Le trouble du Thaumaturge* was included as number 38, Breton wrote: “What are these *Jeux du Savant*, that *Révolte du Sage*, that *Conquête du Philosophe*, that *Punition de l'Omniscient*, that *Trouble du Thaumaturge* or those *Terreurs Paradisiaques*? This is neither intelligent nor amusing. At the most, models for theatre decorations. [...] The Novecentist artist's mannequins do not manage to dissipate the prudery of his sad perspective exercises.”⁹

⁹ Cit. in Fagiolo dell'Arco and Baldacci 1982, p. 211.

Despite such criticism of De Chirico's late work, his early painting not only continued to attract poets and thinkers like Breton but was also an essential model for artists such as Ernst, Magritte, Tanguy or Dalí.¹⁰ Max Ernst, specifically, discovered the Italian artist's work in the journal *Valori Plastici* in 1919 –the year when, along with Hans Arp and Johannes Theodor Baargeld, he founded Cologne's Dadaist section.¹¹ After André Breton invited him to display his collages –many of which were inspired by the Italian painter– in Paris, Ernst moved to the French

¹⁰ See Rosenstock 1982.

¹¹ Among the featured artworks, he was impacted the most by De Chirico's painting entitled *Sacred Fish* (1918).

¹¹ Entre as obras que se mostraron a que máis o impresionou foi o cadro de De Chirico titulado *O peixe sagrado* (1918).

Colonia-¹¹ Tras ser invitado por André Breton a mostrar as súas *colaxes* -moitas delas inspiradas no pintor italiano- en París, Ernst estableceuse na capital francesa en 1922. Daquel ano data o seu lenzo *A cita dos amigos* [*Au rendez-vous des amis*] no que o pintor alemán se representou, entre outros, xunto con Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Éluard e o propio De Chirico.

O lenzo de Max Ernst titulado *Vasos comunicantes* [*Vases communicants*] (1923), da Colección ABANCA, é parte xunto con *O interior da vista* [*À l'intérieur de la vue*] (1922) dun conxunto de obras nas que o artista recorreu a un instrumento punzante para delinear formas sobre unha capa de pintura negra, executada previamente.¹² Como nos claustrofóbicos interiores de De Chirico, o plano inferior, composto por taboleiros en perspectiva, elévase cara á vertical. Pero máis importante ca a débeda co pintor italiano é o seu xogo entre espazo positivo e negativo -entre interior e exterior-, que se complementa coa chocante representación de plantas en flor xerminando no interior de floreiros de cristal. Mesmo as bolboretas voan dentro dos floreiros, mentres que un dado no centro da composición alude á importancia do azar. Ademais, a diferenza da obra de De Chirico, un evidente compoñente sexual está presente no modo en que a planta azul verdosa (masculina) da esquerda invade a planta rosada (feminina) da dereita. Finalmente, o título de *Vasos comunicantes* anticipouse ao que en 1932 utilizara Breton para un dos seus libros máis famosos, no que expuxo a unidade entre o mundo do sono e da vixilia.¹³

Max Ernst foi, xunto con Man Ray e André Masson, un dos primeiros artistas en formar parte do movemento surrealista. Como tal, sempre defendeu un tipo de creación plástica non mediatizada pola razón, o gusto ou a vontade consciente. En 1934, no seu texto *Qu'est-ce que le surréalisme?* [*Que é o surrealismo?*], fronte aos que erroneamente concibían a pintura surrealista como unha mera copia dos soños, sinalou que “cando se di que os surrealistas son pintores dunha realidade onírica en constante cambio, non debe entenderse que copien os seus propios soños na tea (o cal equivalería ao naturalismo inxenuo e descritivo) ou que cada un deles constrúa cos elementos do seu soño o seu pequeno mundo propio, para buscar a súa comodidade ou exercer a malevolencia (o que equivalería á ‘fuxida no tempo’)”. Para Ernst, todo o contrario, implicaba “que os surrealistas se moven con liberdade, ousadía e plena naturalidade na rexión fronteiriza entre o mundo interior e o mundo exterior”.¹⁴

Sobre o automatismo

Malia que Breton defendese a Giorgio de Chirico como precedente directo do surrealismo, non todos os membros do grupo viron na súa obra un verdadeiro exemplo de arte surrealista. Max Morise, en concreto, criticou no primeiro número de *La Révolution Surréaliste* (decembro de 1924) como o pintor italiano partía de paisaxes oníricas, para fixalas despois no lenzo coa axuda da súa memoria. Pero ese labor, continuaba Morise, “que inevitablemente distorce as imaxes facéndoa aflo- rar á superficie da conciencia” demostraba que alí non se atopaba un auténtico modelo de pintura surrealista. E concluía que o mesmo que ocorre nun relato de soños, “un cadro de De Chirico non pode terse por característico do surrealismo: as imaxes son surrealistas, pero a expresión non o é”.¹⁵

¹² Spies 1991, pp. 124-125.

¹³ Véxase <http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Obras/ci.Vases-communicants.formato7.html>.

¹⁴ Ernst 1982, p. 178.

¹⁵ Morise 1924, p. 26.

capital in 1922. That was the year he painted his canvas *A Friends' Reunion* [*Au rendez-vous des amis*], in which the German painter depicted himself, among others, with Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Péret, Paul Éluard and De Chirico himself.

Max Ernst's canvas entitled *Vases communicants* (1923), which belongs to the ABANCA Collection, forms part, along with *À l'intérieur de la vue* (1922), of a series of works in which the artist used a sharp instrument to outline forms on a layer of previously applied black paint.¹² Like De Chirico's claustrophobic interiors, the foreground, made up of boards in perspective, rise up vertically. But more important than the Italian painter's influence is the interplay between the positive and negative space –between the interior and exterior– which is supplemented with the striking depiction of flowering plants germinating inside glass vases. Even the butterflies are flying inside the vases, while a dice at the centre of the composition points to the importance of chance. Unlike De Chirico's work, a clear sexual component is also present in the way the greenish-blue (male) plant on the left is invading the pink (female) plant on the right. Finally, the title *Vases communicants* would be used by Breton in 1932 for one of his most famous books, in which he expounded the unity between the dream world and the waking world.¹³

Max Ernst was, along with Man Ray and André Masson, one of the first artists to form part of the surrealist movement. As such, he always defended a type of plastic creation unhindered by reason, liking or conscious will. In 1934, in his text *Qu'est-ce que le surréalisme?* [*What is Surrealism?*], in contrast to those that erroneously conceived surrealist painting as a mere copy of dreams, he pointed out that “When one says of the Surrealists that they are painters of an oneiric reality undergoing perpetual change, it must not be understood by this that they copy their dreams onto their canvas (which would be naïve, descriptive naturalism) or indeed that each of them edifies, with the elements of his dream, his own little world, and takes things easy or vents his spleen there (which would be a ‘Flight Out of Time’).” On the contrary, in Ernst's opinion, “they move freely, boldly and completely naturally in the border region of the internal and external worlds.”¹⁴

In relation to automatism

Although Breton defended Giorgio de Chirico as a direct forerunner of surrealism, not all of the group's members viewed his work as a true example of surrealist art. Max Morise, specifically, criticised in the first issue of *La Révolution Surréaliste* (December 1924) the way the Italian painter started out from oneiric landscapes and thereafter transferred them to the canvas with the aid of his memory. But this task, Morise continued, “which inevitably distorts the images, making them rise to the surface of consciousness,” showed that there was no genuine model of surrealist painting there. And he concluded that, as in the case of an account of dreams, “a De Chirico painting cannot be considered characteristically surrealist: the images are surrealist, but the expression is not.”¹⁵

¹² Spies 1991, pp. 124-125.

¹³ See <http://coleccion.abanca.com/es/Coleccion-de-arte/Obras/ci.Vases-communicants.formato7.html>.

¹⁴ Ernst 1982, p. 178.

¹⁵ Morise 1924, p. 26.

Bibliografía

Ades 2004

Dawn Ades (ed.), *Dalí*. [Cat. exp.]. Venecia, Palazzo Grassi, 2004; Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 2005.

Ades 2013

Dawn Ades, “El sueño en el discurso surrealista y el singular caso de *Foto: este es el color de mis sueños* de Joan Miró”, en Jiménez 2013, pp. 74-95.

Burda e Prat 2010

Frieder Burda e Jean-Louis Prat, Miró. *Les couleurs de la poésie*. [Cat. exp.] Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 2010.

Breton 1933

André Breton, “Le message automatique”, en *Minotaure*, París, núm. 3-4, pp. 55-65.

Breton 1990

André Breton, *Les pas perdus*. París, Gallimard, 1990.

Breton 2013

André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*. París, Gallimard, 2013.

Breton 2017

André Breton, *Manifestes du surréalisme*. París, Gallimard, 2017.

Calvo Serraller 1983

Francisco Calvo Serraller, “La teoría artística del surrealismo”, en Antonio Bonet Correa (dir.), *El surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1983, pp. 27-56.

Ernst 1982

Max Ernst, *Escrituras*. [Tr. Pere Gimferrer e Alfred Sargatal]. Barcelona, Polígrafa, 1982.

Fagiolo dell’Arco e Baldacci 1982

Maurizio Fagiolo dell’Arco e Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929*. Milán, Philippe Daverio, 1982.

Fouchet 1976

Pol Fouchet, *Wifredo Lam*. Nova York, Rizzoli, 1976.

Guigon 1996

Emmanuel Guigon, “Nostalgia del espacio”, en Óscar Domínguez. *Antológica. 1926-1957*. [Cat. exp.] Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996, pp. 33-60.

Guigon e Sebbag 2013

Emmanuel Guigon e Georges Sebbag, “Matta, l’être hommonde”, en Matta. *Du Surréalisme à l’histoire*. [Cat. exp.] Marsella, Musée Cantini, 2013, pp. 22-41.

Gurméndez 1993

Carlos Gurméndez, “Las tertulias madrileñas”, en *El País*, Madrid, 17 de diciembre de 1993.

Jeffet 2002

William Jeffett, *Dalí: Gradiva, en Contextos de la Colección Permanente*, núm. 12. [Cat. exp.] Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

Jiménez 2013

José Jiménez, *El surrealismo y el sueño*. [Cat. exp.] Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013.

Laugier, Beaumelle e Merly 2004

Claude Laugier, Agnès de la Beaumelle e Isabelle Merly: “Chronographie 1917-1934”, en Agnès de la Beaumelle, *Joan Miró (1917-1934). La Naissance du monde*. [Cat. exp.] París, Musée national d’art moderne-Centre Pompidou, 2004.

Lautréamont 2001

Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror suivis de Poésies I et II, et Lettres*. (Prefacio, notas e comentarios de Jean-Luc Steinmetz). París, Librairie Générale Française, 2001.

Marchán Fiz 1996

Simón Marchán Fiz, *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930), en Summa Artis*, vol. XXXIX. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Mercer 2015

Kobena Mercer, “Las rutas afroatlánticas de Wifredo Lam”, en *Wifredo Lam*. [Cat. exp.] París, Centre Pompidou-Musée national d’art moderne; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Londres, Tate Modern, 2015-2017, pp. 21-33.

Morise 1924

Max Morise, “Les Beaux-Arts”, en *La Révolution surréaliste*, París, núm. 1, 1 de diciembre de 1924, pp. 26-27.

Naville 1925

Pierre Naville, “Beaux-Arts”, en *La Révolution surréaliste*, París, núm. 3, 15 de abril de 1925, p. 27.

Nédélec 2013

Marine Nédélec, “Matta, le non-peintre. De l’être-à-tout”, en Matta. *Du Surréalisme à l’histoire*. Cat. Exp. Marsella, Musée Cantini, 2013, pp. 170-185.

Patiño 2008

Antón Patiño, Urbano LUGRÍS. *Viaje al corazón del océano*. Vigo, Nigratreia, 2008.

Rosenstock 1982

Laura Rosenstock, “De Chirico’s Influence on the Surrealists”. En *De Chirico*. [Cat. exp.] Nova York, MoMA, 1982, pp. 111-129.

Soby 1955

James Thrall Soby, Giorgio de Chirico. [Cat. exp.] Nova York, MoMA, 1955.

Spies 1991

Werner Spies, Max Ernst. Collages. *The Invention of the Surrealist Universe*. [Tr. John William Gabriel]. Londres, Thames and Hudson, 1991.

Fichas técnicas,
exposición y
catálogo

Exposición

Comisario
Juan Ángel López-Manzanares

Organización
ABANCA CORPORACIÓN BANCARIA, S.A.

Difusión
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
ABANCA

Restauración
Rosario Dios Cañada
Ana García Garrote

Transporte y montaje
Jega

Diseño gráfico y señalización
Gráfica Futura

Seguros
ABANCA Seguros
Axa Art

Catálogo

Director General RSC y Comunicación
Miguel Ángel Escotet Álvarez

Director de Comunicación
Isaac González Toribio

Textos
Juan Ángel López-Manzanares
Diego Cascón Castro
María Rivas Patiño

Dirección y edición
Fernando Filgueiras Feal

Diseño
Imaxe

Impresión
Imprenta Mundo

Traducción
Boquela Traductores S.L

Revisión lingüística
Laura Gómez Lorenzo

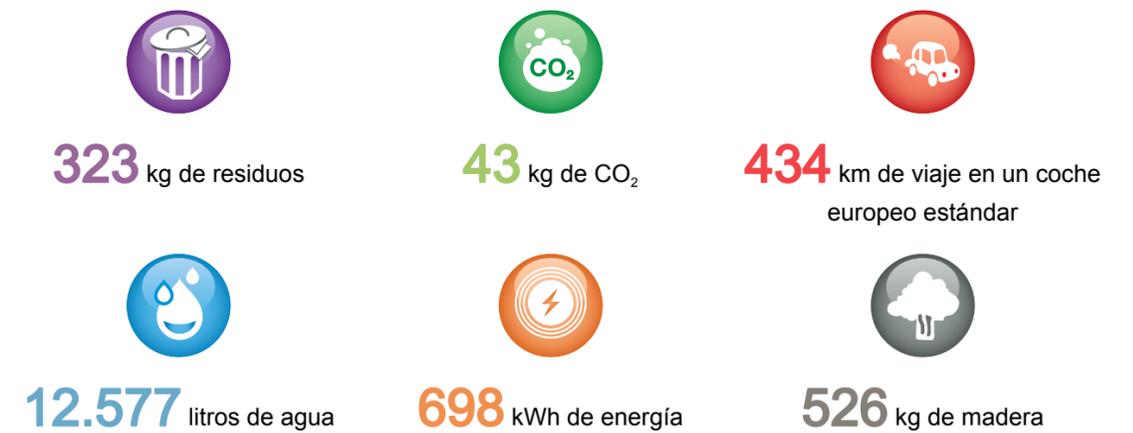
Fotografía
VICOM visual communication
Xulio Gil

Edición

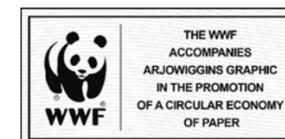
Una edición de ABANCA
2018
ISBN: 978-84-09-05876-1
Depósito Legal: C 1870-2018

© Maruja Mallo, Eugenio Granell, Giorgio de Chirico,
Oscar Domínguez, Max Ernst, Wifredo Lam, VEGAP,
A Coruña 2018
© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí,
VEGAP, Madrid 2018

Al imprimir esta publicación con papel reciclado **Cocoon Silk** en vez de hacerlo con papel no reciclado, se ahorró lo siguiente :



Fuentes : El ahorro de agua y de energía se basa en la comparación entre un papel reciclado fabricado en las plantas de Arjowiggins Graphic y un papel equivalente fabricado a partir de fibras vírgenes según los últimos datos europeos BREF disponibles (papel fabricado a partir de fibras vírgenes en una fábrica de papel no integrada). El ahorro de emisiones de CO₂ es la diferencia entre las emisiones producidas en una fábrica de Arjowiggins Graphic para la producción de un papel reciclado específico y las emisiones generadas en la fabricación de un papel equivalente fabricado a partir de fibras vírgenes. La compañía Labelia Conseil se encarga de calcular la huella de carbono siguiendo la metodología Bilan carbone® (Balance de Emisiones). Los resultados se obtienen según datos actualizados y están sujetos a modificaciones.



*“No podéis expulsarme porque
yo soy el surrealismo”*

Salvador Dalí

Este catálogo, realizado con motivo de la exposición *Dalí y el surrealismo en la Colección de Arte ABANCA*, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, se terminó de imprimir en octubre de 2018.



//ABANCA

25

AÑOS
MUSEO NACIONAL
THYSSEN-
BORNEMISZA