



# HYSTERIA

The Transgression of Desire

La trasgresión del deseo

# HISTERIA



*Fig. 8.*



*Fig. 6.*

21

## **HISTERIA. LA TRASGRESIÓN DEL DESEO**

Pilar Soler Montes

## **HYSTERIA. THE TRANSGRESSION OF DESIRE**

41

73

## **INTENSIDADES AFECTIVAS Y SUS SUPERVIVENCIAS**

Georges Didi-Huberman

## **AFFECTIVE INTENSITIES, AND THEIR AFTER-LIVES**

105

139

**LOS SURREALISTAS  
Y EL «VALLE  
INQUIETANTE»**

Servando Rocha

**THE SURREALISTS  
AND THE  
UNCANNY VALLEY**

159

179

**DEL CUERPO FRAGMENTADO  
A LA ESTANTERÍA PARA  
UN LAVABO DE HOSPITAL**

Tania Pardo

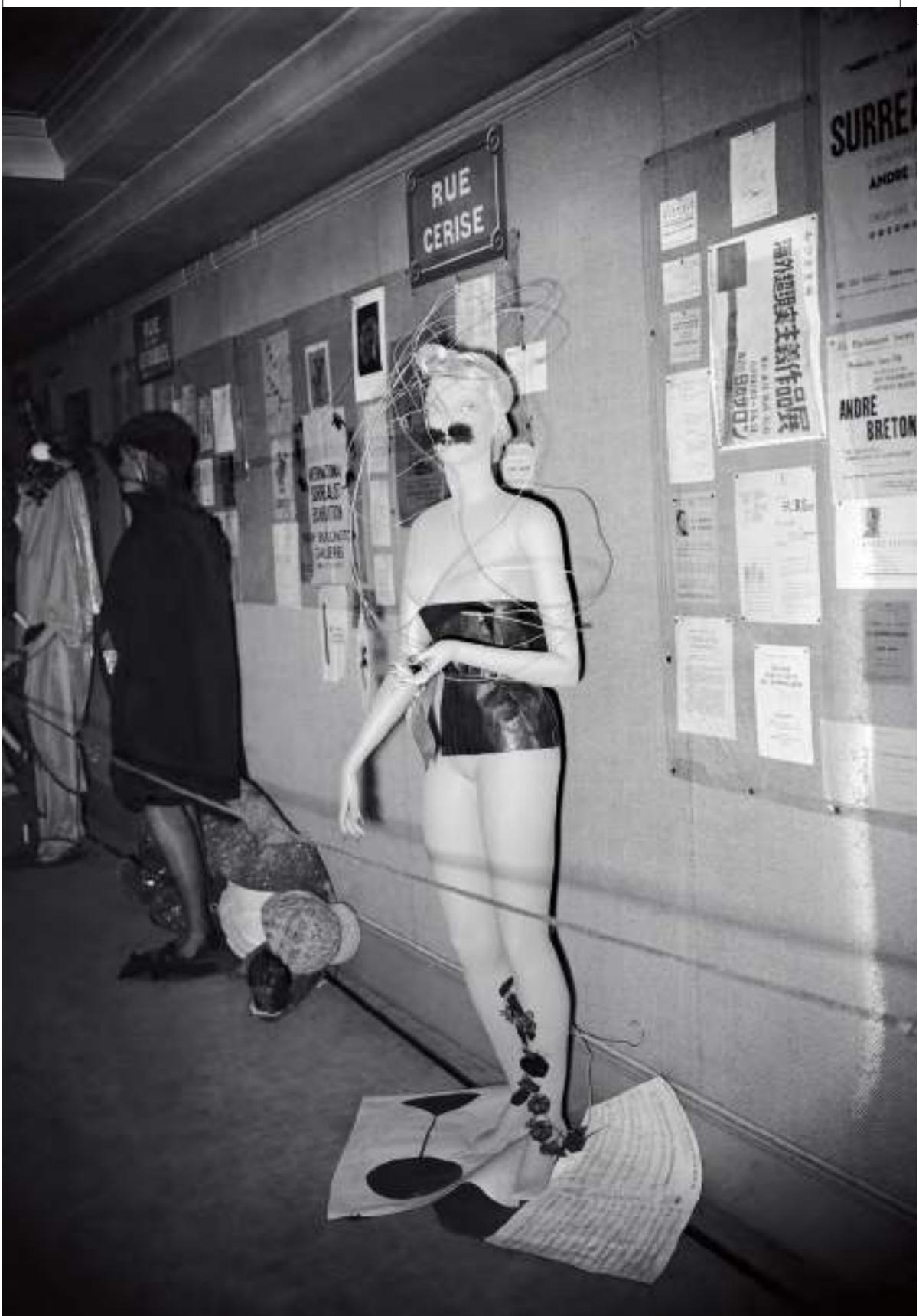
**FROM THE FRAGMENTED  
BODY TO THE SHELF  
FOR A HOSPITAL BATHROOM**

209

→

Autoría desconocida / Author unknown

*Exhibiciones de maniquíes surrealistas / Surrealist Mannequin Displays, 1938*

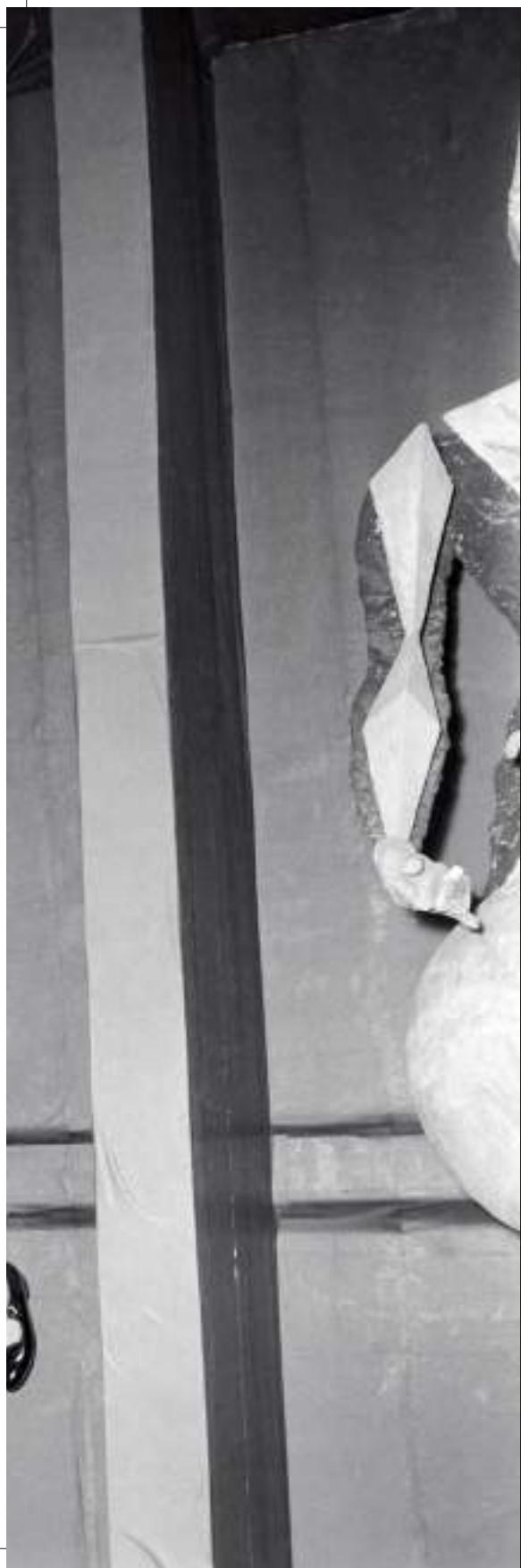


PASSAGE  
DES  
PANORAM









←

Autoría desconocida / Author unknown

*Exposición surrealista en París /*

*Paris Surrealist Exhibition, 1938*

→

Autoría desconocida / Author unknown

*Exposición surrealista en París /*

*Paris Surrealist Exhibition, 1938*















Pilar Soler Montes

# HISTERIA. LA TRASGRESIÓN DEL DESEO



EN 1938 SE CELEBRÓ una exposición clave en la historia del arte<sup>1</sup>. Sus organizadores, André Breton y Paul Éluard, prometían en la invitación una noche de histeria y, para conseguirlo, no dudaron en contar con Marcel Duchamp como comisario, Salvador Dalí y Max Ernst como asesores técnicos, Man Ray a cargo de la iluminación y Wolfgang Paalen como diseñador de la exposición.

Los espectadores eran recibidos en la calle por el *Rainy Taxi* de Dalí, que los preparaba para pasear por «las calles más bellas de París». Una vez dentro de la sala, un corredor largo y oscuro marcado por letreros de calles reales e inventadas acompañados por dieciséis maniquíes intervenidos cada uno por un artista diferente. A los visitantes se les entregaban linternas para que pudieran iluminar las obras, y el camino desembocaba en una sala cubierta por arena y hojas. En el techo de este espacio colgaban mil doscientas bolsas de carbón llenas de periódicos. Había también cuatro camas que invitaban a salir de la realidad y adentrarse en el mundo de los sueños. En el medio, encendido, un gran brasero de hierro iluminaba la exposición. Junto a él un estanque con todo tipo de detalles humedecía un espacio en donde pinturas, fotografías, *collages* y objetos extraños aparecían colocados en puertas giratorias y paredes. Se expusieron unas doscientas obras de sesenta artistas pertenecientes o afines al grupo surrealista, como Alberto Giacometti, Leonora Carrington, Pablo Picasso, Sonia Mossé, René Magritte, Remedios Varo, Joan Miró, Meret Oppenheim o Yves Tanguy.

La experiencia se completaba con un fuerte olor a café tostado y una banda sonora de gritos y risas que, junto con una marcha militar alemana, sonaba en la sala. El momento más dramático sin lugar a dudas ocurrió en la inauguración. Como

1 La *Exposition Internationale du Surréalisme* celebrada en la Galerie des Beaux-Art de París. de 1938 en la Galería de Bellas Artes de París.

he contado antes, en la invitación se prometía una noche de histeria, pues esta se haría realidad gracias a la actuación de Hélène Vanel.

La joven bailarina se contorsionó y bailó simulando un ataque de histeria; aleccionada para la ocasión por Dalí y Wolfgang Paalen, apareció ataviada con un camisón blanco rasgado que dejaba entrever su cuerpo. El vestuario y las posturas que utilizó Vanel, así como la idea de representar a una histérica, no era un simple capricho para provocar al público: imitaba el imaginario en torno a la histeria inventado por el doctor Jean-Martin Charcot en su famosa *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*<sup>2</sup>. En los volúmenes que componían este estudio aparecían fotografías de las pacientes, que representaban con sus cuerpos diferentes estados de su enfermedad.

La Salpêtrière era un asilo de mujeres inmenso en donde existía un pabellón dedicado exclusivamente a la histeria. Su director era el doctor Charcot. En él había ingresadas mujeres que se consideraba debían estar alejadas de la sociedad o que sus familias enviaban para recluirlas por diferentes causas como podían ser cambios repentinos de humor, traumas o crisis nerviosas.

Convertido en un gran espectáculo circense se abría al público una vez por semana para que médicos y curiosos ilustres pudieran extasiarse ante el ataque de histeria. En las famosas sesiones de los martes, los espectadores podían mirar a las pacientes replicar los síntomas de la histeria sometidas por hipnosis, drogas o la estimulación de lo que llamaban «zonas histerogénas».

Se utilizaron diferentes métodos que permitían observar a estas mujeres como en un taller de vaciado para hacer moldes de escayola de partes del cuerpo o un laboratorio en donde

<sup>2</sup> *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. París: Progrès médical, 1876-1880. Seguido por *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. París: Delahaye et Lecrosnier, 1888-1918.

Paul Régard, Bourneville, Albert Londe y Paul Richer crearon una escenografía para realizar las fotografías que compusieron la iconografía. Se clasificó cada movimiento que dividía el ataque de histeria inventando un imaginario ambiguo que mezclaba la tensión del deseo y la repulsión en una representación circense de dicho acontecimiento<sup>3</sup>.

No es de extrañar que una figura de cera del doctor Charcot acabara protagonizando un lugar de honor en el «Grand Museo del Doctor Spitzner»<sup>4</sup>. Una atracción de feria que recorría distintos lugares de Europa y que era un auténtico museo de los horrores, tal y como lo describe Paul Delvaux antes de convertirse en un artista surrealista.

Diez años antes de la actuación de Hélène Vanel en la exposición del 38, André Breton y Louis Aragon escribían en el número 11 de *La Révolution Surréaliste*<sup>5</sup> un ensayo para celebrar el cincuentenario de la histeria, en el que la calificaron como «el mayor descubrimiento poético de finales del siglo XIX». Los autores proponían una nueva definición que la alejara de la enfermedad y acentuara su carácter seductor: «La histeria es un estado mental, más o menos irreducible, que se caracteriza por la subversión de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo moral del cual cree depender. La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos puede considerarse como un medio supremo de expresión».

«Nosotros, que nada amamos tanto como a esas jóvenes histéricas, cuyo tipo perfecto nos lo facilitó la observación relativa a la deliciosa Augustine ingresada en la Salpêtrière en el Servicio del doctor Charcot». Así continuaba el texto al que acompañaban

3 Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

4 Julia Montilla, *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Madrid, Brumaria, 2018.

5 *La Révolution Surréaliste*. Collection complète n.º 1 à 12 (1924-1929). París, Editions Jean-Michel Place, 1975.

seis fotografías de Augustine, una paciente de la Salpêtrière, que vestida con un camisón blanco se mostraba en una cama en diferentes posturas calificadas como actitudes pasionales.

Augustine pasó a ser una de las muchas «heroínas» del movimiento surrealista, admirada por la excitación provocada por sus movimientos convulsos que reflejaban el ideal de belleza nuevo que tanto anhelaban. En las fotografías la joven escenificaba una fase del ataque de histeria en el que voces y visiones la poseían en un enigmático disfrute liberando su cuerpo en un éxtasis sexual y místico. La representación de una posesión fantasmagórica que respondía a la pulsión escópica y satisfacía los deseos del observador por medio de temblores, saltos, calambres y contorsiones.

La idea de la histeria interesó al grupo desde sus orígenes porque representaba una mujer contraria a la norma y a la moral burguesa. Por medio de estas imágenes quedaron seducidos por lo liberador de un estado en el que «la expresión poética» aparecía reflejada en el cuerpo erotizado de mujeres que aparecían en la cama, con los brazos extendidos, las cabelleras sueltas y las piernas retorcidas y casi desnudas.

Esta idea de la mujer normal en contraposición a otras que no se ajustaban a la norma existía en estudios y teorías de ciencias, medicina, antropología o criminología que se habían extendido por toda Europa en el siglo XIX y a principios del XX. Uno de los más influyentes fue el de Cesare Lombroso, célebre fundador de la escuela italiana de antropología criminal cuya obra se difundió rápidamente en varias lenguas.

En 1893 escribió *La mujer normal, la criminal y la prostituta*, en donde se inventa el cuerpo y la mente de lo que era una mujer normal, para buscar las anomalías y desviaciones que le permitían construir a la mujer anormal. Estas desviaciones se simplificaban en dos tipos, la criminal y la prostituta, que compartían ambos casos rasgos fisiológicos y comportamientos degenerativos y atávicos con las histéricas.

Aparte de las teorías de Lombroso y de su metodología, fue muy influyente también la manera de mostrar y representar estos estudios y clasificaciones. Sus libros están tan meticulosamente ilustrados que se pueden comparar a tratados de estética. En ellos aparecen abundantes ejemplos bien documentados, usando fichas médicas, policiales, referentes literarios o incluso refranes populares. Observándolos se entiende el sentir de una época a la que le sería imposible escapar del magnetismo y el poder de estas imágenes que aparecían aunando ciencia, arte y *freak show*. Una época en la que la ciencia y el arte tenían poderes parecidos: crear cuerpos que sirvieran de modelos de la representación de sus propios sueños.

En 1924 los integrantes del movimiento surrealista publicaban el primer número de *La Révolution Surréaliste*. La revista del nuevo movimiento se alejaba de la tipografía y del diseño de otras publicaciones de vanguardia y se acercaba a la de los boletines médicos y tablas policiales. Teniendo esto en cuenta, es lógico que se presentara al grupo imitando las láminas de fisionomías reproducidas por Cesare Lombroso en su *L'homme criminel*<sup>6</sup>.

Man Ray se encargó de realizar el fotomontaje en donde los rostros se disponían en torno a una imagen de mayor tamaño. En la figura central se muestra el rostro de Germaine Berton, una asesina anarcosindicalista y otra de las heroínas indiscutibles del grupo. En la parte inferior se podía leer «La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra o la mayor luz en nuestros sueños». Una cita de Baudelaire que mostraba el ideal de mujer surrealista, que se identificaba con el deseo y la destrucción.

Germaine Berton era la imagen de la mujer peligrosa. En ella se reflejaban todas las contradicciones y conflictos de la época: el problema social, el moral y el estético. Para el fotomontaje

6 Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis*. Madrid, Ediciones Siruela, 2004.

utilizaron la clásica fotografía de ficha policial que ilustraba periódicos y revistas, creando el mito de la asesina anarquista y de la mujer fatal.

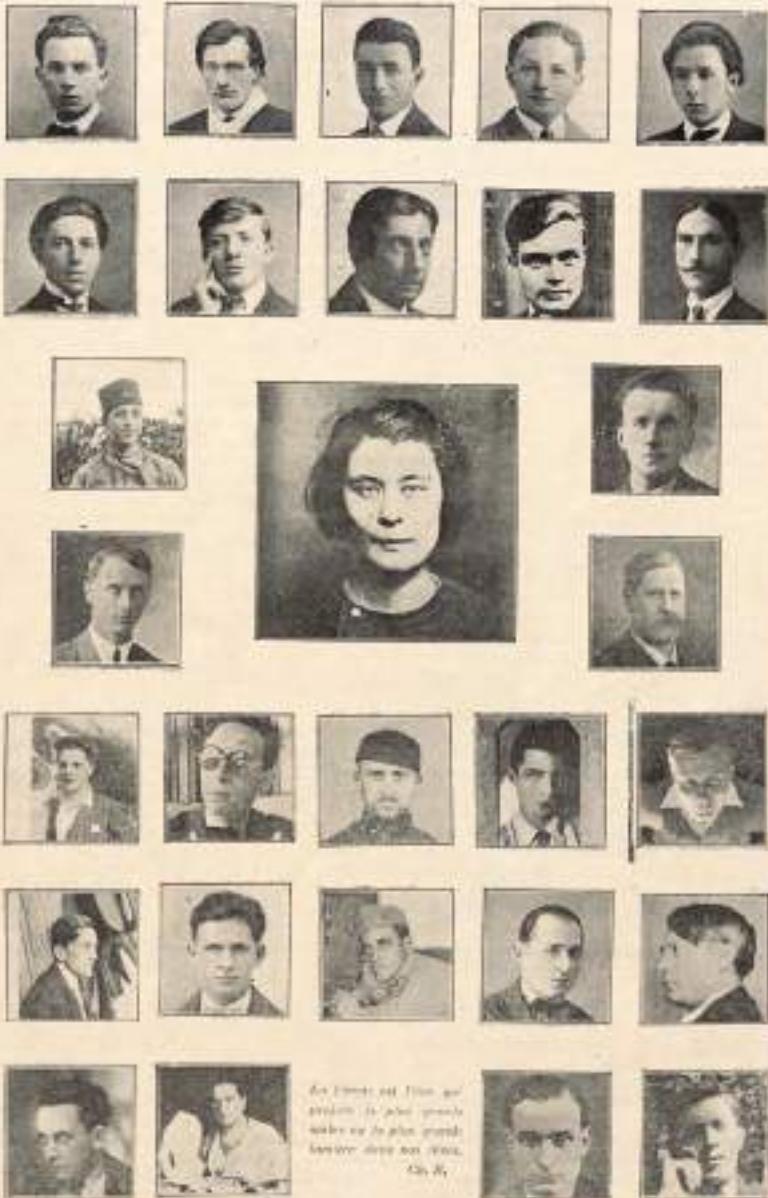
En la prensa sensacionalista de la época, que tanto atrajo al movimiento surrealista, aparecían con frecuencia fotografías de tatuados, atlas criminales y científicos cuyo fin era el entretenimiento al descifrar las características de los enfermos mentales y delincuentes para reafirmar de esta manera las ideas estéticas y morales de una Europa en crisis. De estos mismos periódicos el grupo recoge las fotografías de otras de sus musas, las hermanas Papin, creando con ellas una de las páginas más perturbadoras e irónicas de sus publicaciones<sup>7</sup>.

Las hermanas Papin, inmersas en un delirio que nunca se consiguió explicar, habían asesinado a sus patronas, causando gran revuelo en la época. El grupo surrealista, fascinado por el terror que suscitaban en la burguesía y por el estado incontrolable de las dos mujeres, reprodujeron sus rostros en una de sus revistas, en donde aparecía una imagen de las dos jóvenes, hermosas y con aire inocente, seguido de un montaje en la misma disposición realizado a partir de las fotografías policiales tomadas el día de su detención. Las hermanas aparecían despeinadas, con la mirada ausente y vestidas con las batas que usaron al despojarse de sus trajes llenos de sangre. Señalando ambas fotos, Paul Éluard y Benjamin Péret escribieron un inquietante «antes» y «después» sobre ellas que creaba la comparativa de los rasgos fisiológicos de su transformación en delincuentes, o su degeneración. Debajo de las fotografías, una frase hacía alusión a la obra poética del polémico conde de Lautréamont como una reflexión en la que el bien y el mal se confundían en una dualidad que enaltecía al antihéroe.

<sup>7</sup> *Le surréalisme au service de la Révolution*, n.º 5 (1933), Ed. Jean-Michel Place, 1978.



Cesare Lombroso. *L'homme criminel. Atlas* [El hombre criminal. Atlas /  
*The criminal man. Atlas*] París / Paris, Félix Alcan, 1887



*La Révolution Surréaliste* [*La revolución surrealista / The Surrealist Revolution*]

París/Paris: Librairie Gallimard, 1924-1929



*La Révolution Surréaliste* [La revolución surrealista / The Surrealist Revolution]  
París/Paris: Librairie Gallimard, 1924-1929

AVANT



APRÈS



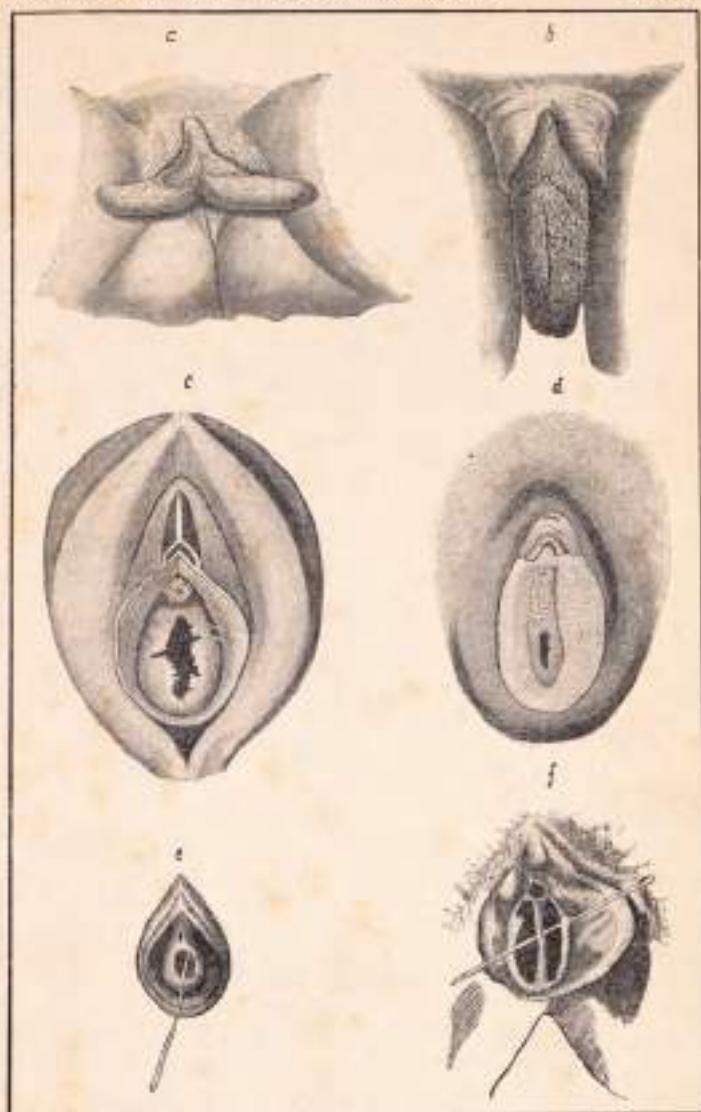
«Sorties tout armés d'un musée de Staline...» (Voir page 28).

*Le surréalisme au service de la Révolution [El surrealismo al servicio de la Revolución / Surrealism in the service of the Revolution].* París / Paris: Editions Jean Michel Place, 1930-1933



PISTOLOGIE DI CRIMINALITÀ.

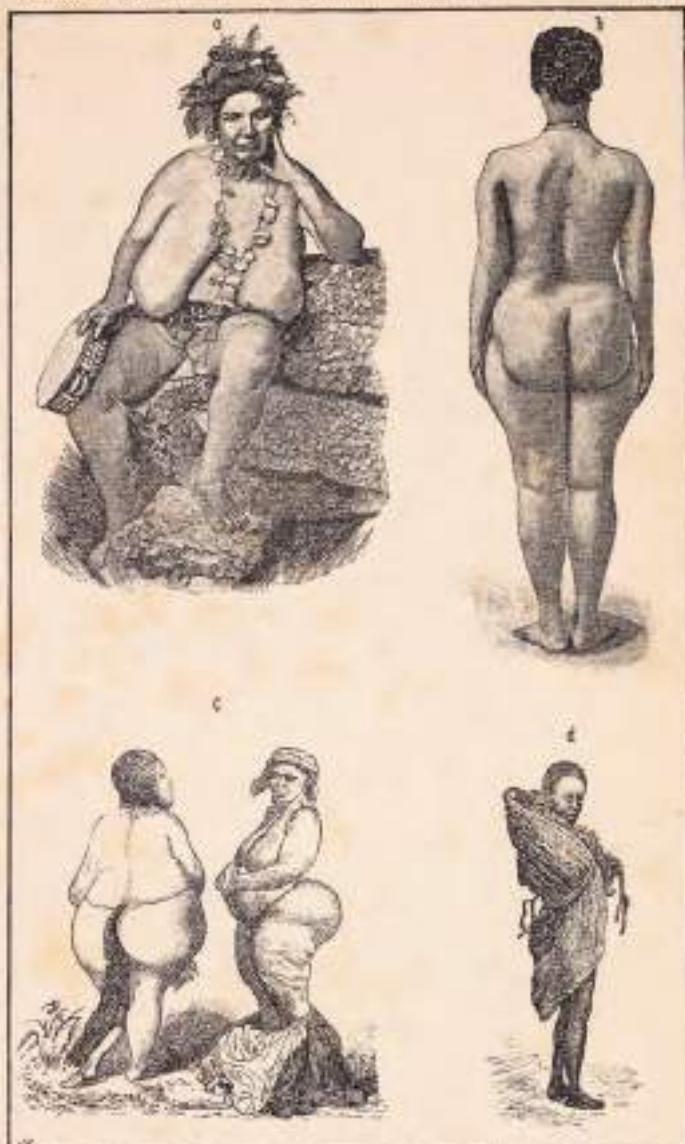
Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* [La mujer criminal, la prostituta y la mujer normal / The criminal woman, the Prostitute and the Normal Woman]. Turín/Turin: Fratelli Bocca Editori, 1903



ANOMALIE VULVARI IN OTTENTOTTE (c, d)  
ED IN EUROPEE (e, f, g).

a, b) Grembiule ed ipertrofia delle piccole alinite di Ottentotte (Blanchard). — c) Imene  
frangiato in vergine (Hoffmann). — d) Imene cribato (Hoffmann). — e) Imene pedes-  
ciato (Mitterwsky) o a campanile. — f) Imene septato (Hoffmann).

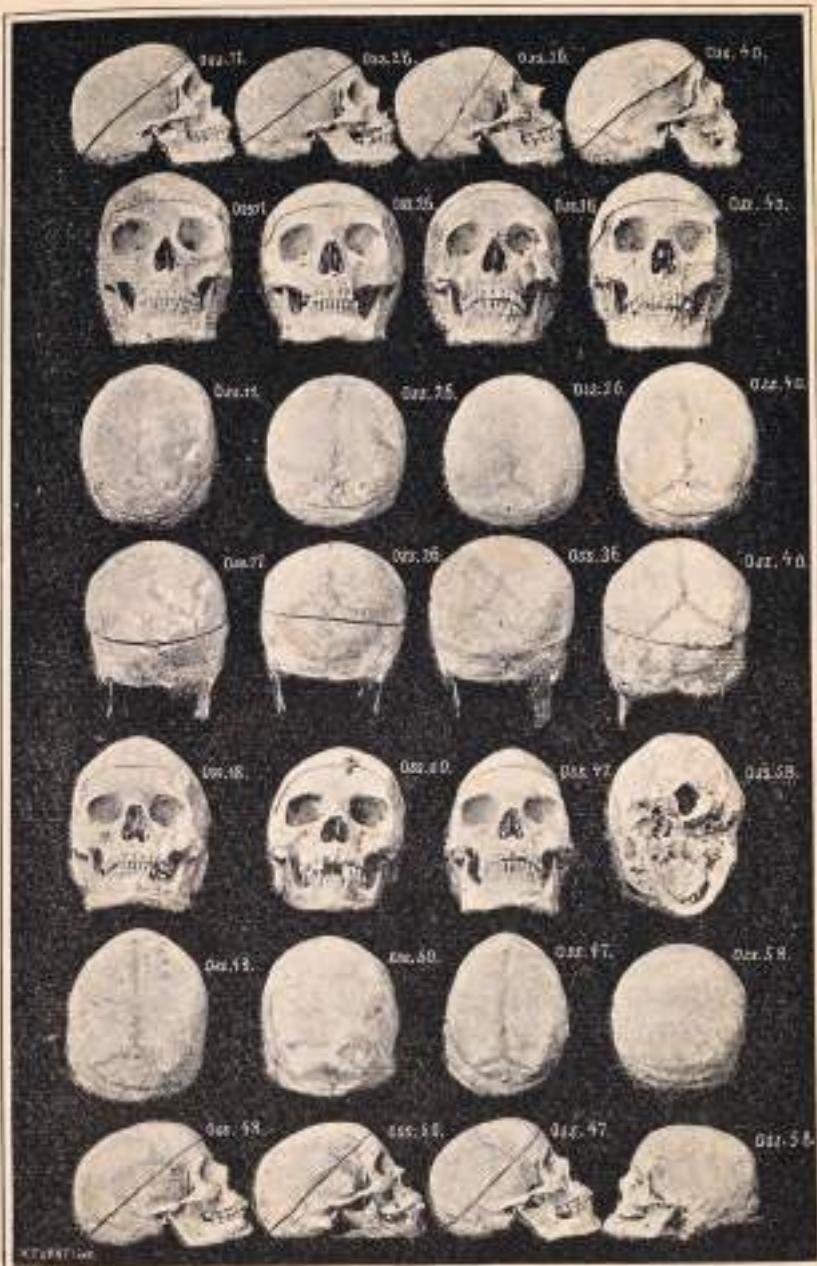
Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale [La mujer criminal, la prostituta y la mujer normal / The criminal woman, the Prostitute and the Normal Woman]*. Turín/Turin: Fratelli Bocca Editori, 1903



POLISARCIA IN ABISSINA.  
CUSCINETTO POSTERIORE IN AFRICANE.

a) Ballerina o prostituta Abissina (Pless) (tipo di polisarcia africana). — b) Ottantella con cuscinetto posteriore (Pless). — c<sup>1</sup>) Donna Etiopica (Schweinfurth). — c<sup>2</sup>) Donna Etiopica con cuscinetto posteriore e ipertrofia delle natiche e dello scroto (Pless). — d) Donna selvaggia che porta un baschetto sul sacro, come in tutti i popoli primitivi (Pless).

Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale [La mujer criminal, la prostituta y la mujer normal / The criminal woman, the Prostitute and the Normal Woman]*. Turín/Turin: Fratelli Bocca Editori, 1903



## CRANII DI CRIMINALI ITALIANE.

Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* [La mujer criminal, la prostituta y la mujer normal / The criminal woman, the Prostitute and the Normal Woman]. Turín/Turin: Fratelli Bocca Editori, 1903

Lo que más nos interesa de este montaje perturbador es cómo sus autores utilizaron otra vez ese juego inventado y usado por la ciencia que tanto interesó al arte, proponiendo la demostración de aspectos psicológicos y morales representados a través de rasgos fisionómicos y estéticos.

Existía un libro de gran éxito entre los artistas plásticos y actores de la época, *El mecanismo de la fisionomía humana y el análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones*, escrito por Guillaume-Benjamin Duchenne en 1862. Las imágenes que lo ilustraban mostraban una serie de rostros que modificaban sus muecas gracias a una estimulación eléctrica en ciertos músculos. Una especie de catálogo de gestos que expresaban pasiones específicas creadas artificialmente e inspiradas en personajes de Shakespeare<sup>8</sup>.

El autor tenía preferencia para retratar a mujeres que eran cuidadosamente elegidas y a las que caracterizaba de personajes como Ofelia o lady Macbeth. Estas posaban ante la cámara para representar un teatrillo bizarro en donde, ataviadas con instrumentos que enfatizaban su expresión, creaban un espectáculo en el que se mostraban los grandes mitos de la pasión y de la locura, desdibujando los límites entre ficción y experimento. En busca de una de estas actrices, Duchenne llegó a la Salpêtrière y conoció al doctor Charcot, que quedó fascinado con el nuevo descubrimiento eléctrico que ayudaba a excitar nervios y músculos a través de la piel.

El autor de estas fotografías fue invitado a dar conferencias a la Escuela de Bellas Artes y al Conservatorio de París, participando de varios actos organizados por artistas y actores. Los temas de su estudio se conferían en varios debates sobre estética e inspiraron los tratados más modernos de danza de la época como *Los sentimientos, la música y el gesto* escrito por Albert de Rochas en 1900.

<sup>8</sup> Héctor Pérez-Rincón, *El teatro de las histéricas y de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*, . México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Las fotografías que componen este libro muestran los gestos y movimientos que las bailarinas debían aprender para representar bien las actitudes pasionales a través del cuerpo. Sorprendentemente las imágenes reflejan una clara similitud a las posturas de las enfermas fotografiadas en los volúmenes de la iconografía de la histeria. Incluso la clasificación y la manera de justificar las diferentes expresiones seguían los modelos que Charcot y Duchenne utilizaron en sus tratados.

Los gestos y coreografías de las convulsiones, las actitudes pasionales que tan bien representaba Augustine aparecían en espectáculos y cabarets de la época en donde la modernidad y la vanguardia se fraguaban. Las histéricas eran imitadas por un sinfín de bailarinas y cantantes denominadas «epilépticas» que se movían de manera convulsa con la intención de asombrar con su cuerpo a un público deseoso de satisfacer sus emociones. Bailarinas que con gestos descontrolados también se enfrentaron a las convenciones sociales de una manera directa, obscena y valiente, mostrando una transformación del cuerpo femenino peligrosa que las posicionaba como receptáculo de las tensiones de una época en la que la fascinación y la repulsión las convertían en un objeto sexualizado a la vez que liberado.

Este matiz de repulsión y deseo es una de las características más determinantes de este imaginario y, sin duda, respondía a la idea que los surrealistas buscaban para escenificar la nueva belleza que estaban inventado. Las heroínas surrealistas eran una atracción de feria, un fenómeno que se podía consumir. Todas ellas con sus rasgos diferenciados y sus biografías extenuantes solo eran una más de un fichero policial en el caso característico de la mujer delincuente o una de tantas otras que servían para identificar la enfermedad como la histeria. Mujeres clasificadas convertidas en un producto listo para un espectáculo de hombres entre la cárcel, la clínica y el burdel.

Acompañando a todas estas imágenes que abrían una vía de acceso que escapaba a la razón e irrumpían con una fuerza que

fascina y atrapa, estaban la idea de belleza convulsa de Breton, que pasaría a ser belleza caníbal para Dalí y erotismo para Bataille. Un pensamiento que surgía del concepto de lo sublime y plantaba las bases estéticas en torno al cuerpo, la mente, la enfermedad o el sexo para terminar identificándose con lo siniestro que explicaba Freud y que los artistas utilizaron para explorar el terreno del inconsciente del doble y de lo otro.

«Efectivamente lo siniestro surge con frecuencia y facilidad cuando se borra la frontera entre fantasía y realidad, cuando se nos presenta como real algo que hasta entonces habíamos considerado del dominio de la fantasía»<sup>9</sup>, apuntaba Freud. Como las muñecas y maniquíes siniestras porque conseguían borrar la frontera de la ilusión, difuminando las líneas del sueño o, mejor dicho, la trasgresión del deseo.

Freud pone como ejemplo de lo siniestro *Los cuentos de Hoffmann*, en la que una muñeca despierta el amor de un joven incapaz de diferenciar la realidad de la ficción. Representados por Max Reinhardt en 1931, sabemos que Hans Bellmer acudió a verlos y seguro le influyó para crear a sus muñecas de cuerpos desdoblados y fragmentados en una serie de fantasías excesivas.

También le debió influenciar su amistad con Lotte Pritzel, la diseñadora de muñecas que había ayudado a Kokoschka a realizar uno de los objetos de deseo más bizarros de la historia del arte.

A Kokoschka, obsesionado con Alma Mahler, se le ocurrió crear una muñeca que sería lo más parecida posible a ella. Esta tendría la finalidad de sustituir a la mujer de sus deseos. «Tengo mucha curiosidad por ver qué efecto produce una vez rellena. En mi dibujo indiqué en esbozo las zonas planas, las cavidades y las arrugas incipientes que son para mí importantes: una vez con la piel (la verdad es que estoy de lo más

9 Sigmund Freud, *Lo siniestro*. Madrid, Archivos Vola, 2020.

impaciente por ver qué aspecto tiene y cómo varía la textura en cada parte del cuerpo), ¿sería todo más rico, más tierno, más humano?», y Kokoschka continúa en otra carta: «Por favor, haga lo posible para que pueda gozar con el sentido del tacto de aquellas partes en las que las capas de grasa y de músculo dejan paso súbitamente a sinuosos pliegues de piel»<sup>10</sup>.

Hermina Moos realizó finalmente la muñeca de Alma Mahler, pero esta no consiguió satisfacer las obsesiones de Kokoschka, que frustrado quiso trasgredir los límites del deseo intentando dar vida a un ser inanimado. Un fracaso que describe así «el servicio de retirada de basura se llevó, en la mañana gris, el sueño del regreso de Eurídice. Aquella muñeca era una efígie que ningún Pigmalión habría sabido despertar»<sup>11</sup>.

Y es que despertar a Eros tiene sus riesgos, como escuchar las pulsiones que llevaron a crear este imaginario del que he hablado y que está representado en la exposición *Histeria. La trasgresión del deseo*. Una historia perversa que busca una genealogía en donde la obsesión por la manifestación de la carne llevó a un intento de posesión del cuerpo y que todavía hoy nos acompaña en la orilla de lo prohibido, allí donde el deseo habita.

10 Charo Crego, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada Editores, 2007.

11 *Ibidem*, nota 9.

Pilar Soler Montes

# HYSTERIA. THE TRANSGRESSION OF DESIRE



A SEMINAL EXHIBITION in the history of art was held in 1938.<sup>1</sup> The invitation, issued by its organizers André Breton and Paul Éluard, promised a night of hysteria and, to this end, they immediately brought on board Marcel Duchamp as curator, Salvador Dalí and Max Ernst as technical advisers, Man Ray for the lighting, and Wolfgang Paalen as designer of the exhibition.

Visitors to the show were greeted in the street by Dalí's *Rainy Taxi* which prepared them for a trip through "the most beautiful streets of Paris." Once inside the exhibition hall, they were taken along a long dark corridor with real and invented street signs and sixteen mannequins, each one repurposed by a different artist. Invited guests were given flashlights so that they could see the works, and the corridor led to a room covered with soil and wet leaves. Hanging from the ceiling were 1200 coal bags stuffed with newspapers, while four beds offered the possibility of checking out of reality and entering the world of dreams. In the middle of the room was a big iron brazier which cast light on the exhibition. Beside it, a pond full of sundry details dampened the atmosphere of the space in which paintings, photographs, collages and strange objects were hung on walls and revolving doors. There were around two hundred works by sixty artists belonging or close to the circle of the surrealist group like Alberto Giacometti, Leonora Carrington, Pablo Picasso, Sonia Mossé, René Magritte, Remedios Varo, Joan Miró, Meret Oppenheim and Yves Tanguy.

The overall experience was rounded off with the strong aroma of toasted coffee and an audio filling the room with the sound of laughter, screams and a German military march. The most dramatic moment of all happened during

1 *Exposition Internationale du Surréalisme* held at Galerie des Beaux-Art in Paris in 1938.

the opening. As I said earlier, the invitation promised a night of hysteria, and this was fulfilled thanks to a performance by Hélène Vanel.

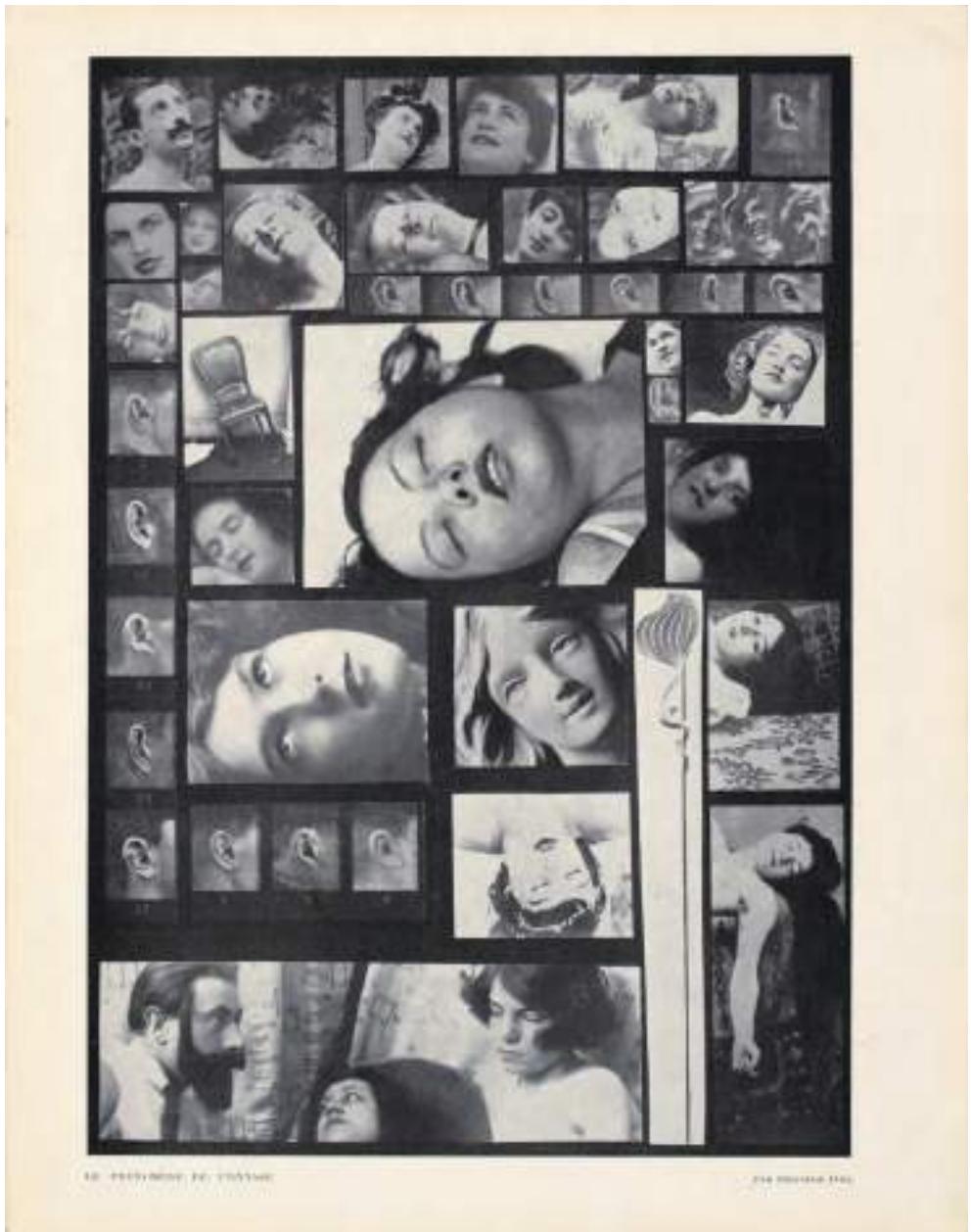
The young dancer frolicked and contorted herself in a simulation of an attack of hysteria; briefed in advance by Dalí and Wolfgang Paalen, she appeared dressed in a torn white gown that afforded glimpses of her body. Vanel's costume and poses, as well as the idea of depicting a hysterical, were not a mere whim to provoke the audience: instead, they faithfully imitated the imaginary surrounding hysteria invented by Dr Jean-Martin Charcot in his famous *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.<sup>2</sup> The various volumes comprised in this study were illustrated with photographs of patients representing different aspects or phases of their illness with their bodies.

Salpêtrière was a vast hospice for women with a specific pavilion set aside exclusively for hysteria. Run by Dr Charcot, it housed women who were judged necessary to remove from society or whose families interned them for various reasons, such as sudden mood changes, traumas or nervous breakdowns.

Turned into a big public show once a week when it opened its doors for doctors and other distinguished guests to be astonished and entertained by the attacks of hysteria. In these famous Tuesday sessions, spectators could look at the patients replicating the symptoms of hysteria under the influence of hypnosis, drugs or the stimulation of what were called “hysterogenous zones”.

Different methods were used to allow these women to be observed, including a workshop that cast plaster moulds of body parts as well as a laboratory in which Paul Régard, Bourneville, Albert Londe and Paul Richer created stage settings to take the

<sup>2</sup> *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Progrès médical, 1876-1880. Followed by *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. Paris: Delahaye et Lecrosnier, 1888-1918.



*Minotaure [Minotauro / Minotaur]*. París/Paris: Albert Skira, 1933-1939



M.D.

HUMOUR — Je crois que c'est une sensibilité — j'allais presque dire un SENS — aussi — de l'autorité théâtrale (et sans jeu) de tout » (Jacques Tati), « Si l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout en conservant son caractère subjectif et réflexif, se laisse captiver par l'objet et sa forme nelle, nous obtenons dans cette pénétration même un plaisir en quelque sorte objectif. » (Hegel). « L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur, mais encore quelque chose de sublime. » (Freud)

HYMENES — + Human. + (M. L.)

HYSTÉRIE — Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction névropéique, qui explique les mirades hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen supplémentaire d'expression. » (L. A. et A. R.)



IMAGINE — L'image surrealiste la plus forte est celle qui présente le degré d'abstraction le plus élevé, celle qui permet le plus longtemps à l'auditeur en langage pratique, soit qu'elle recèle une telle somme de contradictions apparentes, soit que l'un de ses termes en soit curieusement déréférencé, soit que, s'annulant sensiblement, elle ait l'air de soliloquer faiblement (qu'elle forme linguistiquement l'angle de son corps), soit qu'elle use d'éléments : une justification féminine dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait.



sur la bouche, avec une ardeur que je ne me suis jamais connue, feu M. de Beaulieu, » (Caf. ex.)

HORLOGE — « Le crépitement du bois d'une horloge que je jette au feu pour qu'elle meure en sonnant l'heure. » (L. B.). « Une horloge qui s'abstient à lire avant de sonner. » (R. P.)

HUGNET (Georges) — en 1906 — « Le pantomime de la faveur ». Poème. Il se voulut définitivement au surréalisme en 1932. (Enfance, Ombre, La révolution face au dr. etc.)



F. Z. : L'Obscur

le moindre du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déclasse le réel. » (L. R.)

JACQUELINE — « Quand s'ouvre comme un croissant sur un jardin nocturne la main de Jacqueline S. » (A. R.)

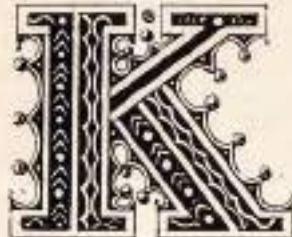
JAMBES — Ces jambes de petites filles s'enroulent d'une étrange manière à laquelle le grand Moïse magicien se heurte en reculant contre leurs huitres. » (H. R.)

JARRY (Alfred) 1873-1907 — « Je ne vous ai rien que Jarry » (Jacques Lacan).

« Nous qui, au cours de cette guerre, attendîmes vingt ans, l'âge où l'on systématisera sa vie, étions, en faisant, tenu compte de réalités impénitables. Pour ne pas en éprouver de désagréments, nous fûmes condamnés à attacher très peu d'importance à toutes choses. Nous en étions à demander à nos poètes, à nos philosophes le même sacrifice. A tel assaut de raisonnable, mal nien que Jarry ne se trouva résistant. » (A. R.)

JAUNE — « Dans *Salammbô* j'ai voulu donner l'impression de la couleur jaune. Dans *Madame Bovary* j'ai voulu faire quelque chose qui fut de la couleur de ces moissures des caissons où il y a des réparations. Quant au reste, le plan, les personnages, cela n'est bien égal. » (*Daanzen*)

JE — « Je est un autre. Si je entre à l'ancienne chanson, il n'y a rien de sa faute. » (*Rimbaud*)



Dessin : Léon



KANGUROO — « Qu'il soit maudit, par ses enfants et par ma main décharnée, celui qui persistera à ne pas comprendre les kangourous implacables du rire et les puns audacieux de la caisse-nature ! » (*Lautréamont*)

KAOLIN — « Le kaolin fourmille dans sa boîte chinoise. » (*T. T.*)



nn et proclamé l'importance ultime d'Innamorabile Lautréamont. *Le Poète Grisé*

LEGENDE — « Une légende disparaît. Non — plutôt un objet trouvé dont le géranium est le linceul et le domino la bouche. » (*G. H.*)

LETRIS (Michel) — Écrivain et poète surréaliste de 1924 à 1948. *Le Poète cardinal*, (édition)

Autographe de Lautréamont

LELY (Gilles) — « La lampe scabreuse ». Poète surréaliste (de 1924 à 1948). Je ne veux pas qu'on fasse cette fronture.

LÉNINE (1870-1924) — « De grandes peines viendront plus tard qui relanceront le petit livre des enfants, qui y réfléchiront profon-



Dessin : Léon



LA MÉTIE DU JOURNAL, BY VIL DE QUE JEUX

BRETON

## La beauté sera convulsive

par ANDRÉ BRETON

Bois du sévère, interprètes anonymes, enchainés et brillants de la revue à grand spectacle qui toute une vie, sans espoir de changement, possédera le théâtre mental, ont toujours évoqué mystérieusement pour moi des êtres théâtraux, que j'interprète comme des porteurs de clés ; ils portent les *clés des situations*, j'entends par là qu'ils détiennent le secret des attitudes les plus significatives que j'aurai à prendre en présence de tels rares événements qui m'auront poinçonné de leur marque. Le propre de ces personnages est de m'apparaître vêtus de noir — sans doute sont-ils en habit; leurs visages m'échappent; je les crois sept ou neuf — et, assis l'un près de l'autre sur un banc, de dialoguer entre eux la tête parfaitement droite. C'est toujours ainsi que j'aurais voulu les porter à la scène, au début d'une pièce, leur rôle étant de dévoiler cyniquement les mobiles de l'action. A la tombée du jour et souvent beaucoup plus tard (je ne me cache pas qu'il la psychanalyse aurait son mot à dire), lorsque ils se soumettront à un rit, je les retrouve errant sans mot dire un bord de la mer, à la file indienne, costumant légèrement les vagues. De leur part, ce silence ne me prive guère, leurs propos de banc m'ayant, à vrai dire, paru toujours singulièrement décosus. Si je leur cherchais dans la littérature un antécédent, je m'arrêterais à coup sûr à l'*Hedderwax* de Jarry, où conte de source un langage litigieux comme le leur, sans valeur d'échange immédiat. *Hedderwax* quoi, en outre, se dénomme sur une évocation très semblable

à la mienne : « dans la forêt triangulaire, après le crépuscule ».

Pourquoi faut-il qu'à ce fantasme succède inévitablement un autre, qui de toute évidence se situe aux antipodes du premier ? Il tend, en effet, dans la construction de la pièce idéale dont je parlais, à faire tomber le rideau du dernier acte sur un épisode qui se pend derrière la scène, tout au moins se jette sur cette scène à une profondeur insatiable. Un souci ingénier d'équilibre le détermine et, d'un jour à l'autre, s'oppose en ce qui le concerne à toute variation. Le reste de la pièce est affaire de caprice, c'est-à-dire, comme je me le donne aussi bien à entendre, que cela ne vaut pas la peine d'être conçu. Je me plaît à me figurer toutes les lumières dont a joui le spectateur convergant en ce point d'arbre. Lorsque intelligence du problème, bonne volonté du rire et des larmes, goût humain de donner raison ou tort, climats tempérés ! Mais tout à coup, serait-il encore le banc de tout à l'heure, n'importe où quelque banquette de café, la scène est à nouveau barrée. Elle est barrée, cette fois d'un rang de femmes assises, en toilettes claires, les plus touchantes qu'elles aient portées jamais. La symétrie exige qu'elles soient sept ou neuf. Entre un homme... il les reconnaît : l'une après l'autre, toutes à la fois ? Ce sont les femmes qu'il a aimées, qui l'ont aimé, celles-ci des années, celles-là un jour. Comme il fait noir !

Si je ne sais rien de plus pathétique au monde, c'est qu'il m'est formellement interdit de supposer,



EXPLORANTE - FINE

Mass. Ryp

# LE CINQUANTENAIRE DE L'HYSERIE

(1878-1928)

Nous, surréalistes, trouvons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande dévotion publique de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît éloigné comme nous qui n'aimons rien que ces jolies histoires, dont le type parfait nous est fourni par l'observation solitaire à la clinique X. L. (AIXENVOGUE) arrivée à la Salpêtrière dans la soirée du 1<sup>er</sup> octobre 1878, à l'âge de 15 ans 1/2, comme une jeune vierge consacrée par la supérieure réputation de fréquenter obscénités, dont le professeur A. GOUIN QUAIN YVELIN DES NÉPHROSES CÉDÉE DE L'HYSERIE ? QUELLE FOYER ? M. RAVENEL, nomme le plus intelligent que se soit attaqué à cette question, avait posées en 1882 : « Quelle une émotion est sincère, profonde, selon l'ami HUILLARD, il n'y a plus de place pour l'hystérie ». Et voilà encore ce qu'on peut à bonne à apprendre de eux. Ensuite, que soit fait à CHARCOT, se souvient-il de temps où, en témoignage des suivantes, les internes de la Salpêtrière suffisamment sûrs devoir préférer l'érotisme et leur état d'amour, où, à la nuit tombante, les malades les reparaissent et ordres ou les recevaient dans leur lit ? Ils éprouvaient ensuite fatigues, avec ces effets de la cause médicale qui ne se peignent pas, des attitudes

passionnelles où sont pathologiques qui leur étaient, si nus sont encore humainement, si précieux. Après quarante ans l'école de Nancy est-elle morte ? Il a vu naître, le docteur LIVET A-T-IL, ouverte ? Mais où sont les observations de Héti sur le tremblement de terre de Mikodar ? Où sont les étoiles TOEPLITZ PAR LE RAMONE BOUILLON DE LA MERVEILLE, Clovis VIGNET ?

Aux diverses définitions de l'hystérie qui ont été données jusqu'à ce jour de l'hystérie, il convient d'ajouter celle de M. ARISTIDE DES PERRIÈRES DE LOURDES aux plaidants de M.-D. DES PLIERES (Vive Madame Chanteloup), définition technique, théorique ou simplement lyrique, définitions sociales, définitions savantes, il est trop facile pourtant cette « BALADE COMPLÈSE ET PROFONDE APPUYÉE SURTOUVE QUI ENFLEUR A VOTRE MÉMOIRE » (Bertrand). Les spectateurs du très beau film « La Sorcière à travers les âges » se rappellent certainement avoir trouvé sur l'écran ce que dans la malice des emménageuses plus vives que celles des louves d'Hippocrate, de Platos où l'hystérie toutou comme une petite chèvre, de Galien qui prononçait la chèvre, de Fierl qui la ramait en marche au 1<sup>er</sup> siècle et la soutint sous sa main ressusciter jusqu'à l'estomac ; il est vu grandir, croître les ondes de la



LES ATTITUDES PASSIONNELLES EN 1878



LES ATTITUDES PASSIONNELLES EN 1878



Jacques Roubinovitch  
Fotografía positiva sobre placa de vidrio. Paciente del departamento de enfermedades  
del sistema nervioso de la Salpêtrière / Positive photography on Glass Plate.  
Patient of the Salpêtrière's Nervous System Disorders department, 1878

photographs that composed the iconography in question. Each of the phases and movements into which an attack of hysteria was divided were classified, thus inventing an ambiguous imaginary that combined the tension of desire and repulsion in theatrical representations of the event.<sup>3</sup>

It is no accident that the wax figure of Dr Charcot was given pride of place in Doctor Spitzner's "Grand Musée Anatomique",<sup>4</sup> a funfair attraction that toured throughout Europe which was in fact an authentic museum of horrors, as Paul Delvaux depicted it before he became a surrealist artist.

Ten years prior to Hélène Vanel's performance at the 1938 exhibition, André Breton and Louis Aragon had written an essay in issue number 11 of *La Révolution Surréaliste*<sup>5</sup> to celebrate the fiftieth anniversary of hysteria, in which they called it "the greatest poetic discovery of the latter part of the [nineteenth] century." The authors proposed a new definition that would distance it from illness and accentuate its seductiveness: "Hysteria is a more or less irreducible mental state characterized by the subversion of the relationships established between the subject and the moral world, under whose authority he believes himself, practically, to be. Hysteria is not a pathological phenomenon and can, from every point of view, be considered as a supreme means of expression."

"We who love nothing so much as those young hysterics, whose perfect exemplar is provided by the observations concerning the delectable X. L., who entered Dr Charcot's service at the Salpêtrière." Thus continued the text, accompanied

- 3 Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1982.
- 4 Julia Montilla, *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Madrid, Brumaria, 2018.
- 5 *La Révolution Surréaliste*. Collection complète no. 1 à 12 (1924-1929). Paris, Jean-Michel Place Editions, 1975.

by six photos of Augustine, a patient at Salpêtrière, dressed in a white gown and shown in bed in different postures classified as ‘passionate attitudes’.

Augustine became one of the many ‘heroines’ of the surrealist movement, admired for the excitement produced by her convulsive movements that reflected the new ideal of beauty they had been longing for. In the photos, the young woman recreated a phase in an attack of hysteria in which she was possessed by voices and visions in an enigmatic state of jouissance, as if liberating her body in a sexual and mystic ecstasy. This representation of phantasmagorical possession responded to a scopic drive and satisfied the desire of the observer by means of a series of tremors, twitches, spasms and contortions.

Ever since its origins, the surrealist group was interested in the idea of hysteria because it represented a woman opposed to the norm and to bourgeois morals. These images seduced them because they seemed to trigger a state in which ‘poetic expression’ was reflected in the eroticised body of women who were depicted semi-naked in bed, with their arms outstretched, their hair dishevelled and their legs twisted.

This idea of a normal woman in contradistinction to others who did not conform with the norm existed in several studies and theories in science, medicine, anthropology and criminology that had spread throughout the whole of Europe in the nineteenth and early twentieth century. One of the most influential was the work of Cesare Lombroso, the celebrated founder of the Italian school of criminal anthropology whose ideas were soon translated into several languages and rapidly expanded.

In 1893 he wrote *Criminal Woman, the Prostitute and the Normal Woman*, in which he invented the body and mind of what was a normal woman, looking to pinpoint the anomalies and deviations that would allow him to construct a picture of the abnormal woman. These deviations were simplified into two kinds, the criminal and the prostitute, both of which

shared physiological features and degenerative and atavistic behaviour with hysterics.

Apart from his theories and methodology, Lombroso's way of demonstrating and representing these studies and classifications was equally influential. His books were so meticulously illustrated that they could be compared to aesthetic treatises. They included abundant well-documented examples, using medical records, police files, literary references and even proverbs. Observing them, one can grasp the mentality of a time in which it was impossible to escape from the magnetism and power of images that seemed to combine science, art and the freak show. A time in which science and art had similar powers: to create bodies that would serve as models to represent their own dreams.

In 1924 the members of the surrealist movement published the first issue of *La Révolution Surréaliste*. The journal of the new movement broke away from the typography and design of other avant-garde publications and instead adopted the look of medical gazettes and police tables. Bearing this in mind, it is only logical that the journal presented the group in an imitation of the physiognomy plates reproduced in Cesare Lombroso's *Criminal Man*.<sup>6</sup>

Man Ray undertook the photomontage and arrangement of the faces around a larger central image of Germaine Berton, the anarchist, trade unionist and assassin, and another of the group's indisputable heroines. At the bottom we can read the sentence "woman is the being who projects the greatest shadow and the greatest light into our dreams." This quote from Baudelaire evinces the surrealist ideal of woman equated with desire and destruction.

Germaine Berton was the epitome of the dangerous woman. She reflected all the contradictions and conflicts of the

6 Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis*. Madrid, Ediciones Siruela, 2004.

era's social, moral and aesthetic problems. For the photomontage they used the classic police mugshot published in newspapers and magazines, creating the myth of the anarchist assassin and the femme fatale.

The sensationalist press of the time, which the surrealist movement found so fascinating, often printed photos of tattooed people, a true criminal and scientific atlas whose goal was to entertain and to decode the characteristics of the mentally ill and delinquents in order to reaffirm the aesthetic and moral ideas of a Europe in crisis. The group also used these very same newspapers to cull photos of another of their muses, the Papin sisters, using them to create one of the most disturbing and ironic pages in their publications.<sup>7</sup>

Caught up in a delusional frenzy that was never fully explained, the Papin sisters had murdered their employers in the house where they worked as maids, a crime that caused a huge stir at the time. The surrealist group, fascinated by the terror this aroused in the bourgeoisie and by the uncontrollable state of the two women, reproduced their faces in one of its journals, with an image of the two beautiful and innocent looking young women followed by a montage with the same layout made using the police mugshots taken on the day of their arrest. In the latter the sisters are staring blankly, their hair dishevelled and wearing the dressing gowns they used after taking off their blood-stained clothes. Highlighting the two photos, Paul Éluard and Benjamin Péret wrote an unsettling 'before-and-after' account that created a comparison of the physiological features of their transformation or degeneration into delinquents. Underneath the photos was a sentence alluding to the poetic work of the controversial Comte de Lautréamont as a reflection on how good and evil are mixed up in a duality that aggrandized the anti-hero.

7 *Le surréalisme au service de la Révolution*, no. 5 (1933). Jean-Michel Place, 1978.

The most interesting aspect of this disturbing montage is how the authors once again used this play, invented and used by science, which proved so fascinating for art, proposing a demonstration of the psychological and moral aspects represented through physiognomic and aesthetic features.

The book *Mécanisme de la physionomie Humaine* (The Mechanism of Human Facial Expression), written by Guillaume-Benjamin Duchenne in 1862, was hugely popular among visual artists and actors at the time. The images used to illustrate the book showed a series of faces whose features were modified thanks to the electrical stimulation of certain muscles. A sort of catalogue of gestures that expressed artificially recreated specific passions, inspired by Shakespeare's characters.<sup>8</sup>

The author showed a preference for portraying women, who were all carefully chosen and dressed up as characters such as Ophelia or Lady Macbeth. They were then posed in front of the camera to present bizarre tableaux in which, equipped with props that emphasized their expression, they staged scenes recreating the great myths and legends of passion and madness, blurring the boundaries between fiction and experiment. When searching for one of these actresses, Duchenne arrived at the Salpêtrière and met Dr Charcot, who was fascinated with the new electrical discovery which helped to stimulate nerves and muscles through the skin.

The author of these photographs was invited to lecture at the School of Fine Arts and at the Conservatory of Paris, and took part in many acts organized by artists and actors. The subjects of his study were discussed in various debates on aesthetics and inspired the most modern treatises on dance at the time like, for instance, *Les sentiments, la musique et le geste* written by Albert de Rochas in 1900.

<sup>8</sup> Héctor Pérez-Rincón, *El teatro de las histéricas y de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

The photographs in this book illustrated the gestures and movements that the dancers had to learn to represent passionate attitudes with the body. Surprisingly, the images reveal an evident similitude with the postures of the mentally ill patients photographed in the volumes of the iconography of hysteria. Even the classification and the way of justifying the different expressions followed the models that Charcot and Duchenne used in their treatises.

At the time, the gestures and choreographies of the convulsions, the ‘passionate attitudes’ that Augustine represented so well, were regularly performed in the shows and cabarets where modernism and the avant-garde came into being. The hysterics were imitated by countless dancers and singers known as ‘epileptics’, who moved their bodies convulsively with the intention of causing a sense of amazement among an audience anxious to have their emotions satisfied. With their unrestrained gestures, the dancers also obscenely, courageously and directly challenged social conventions, evincing a transformation of the dangerous female body that postulated them as receptacles of the tensions of an era in which fascination and repulsion had turned them into a sexualized and at once liberated object.

This nuance of repulsion and desire is one of the most crucial characteristics in this imaginary and undoubtedly responded to the idea that the surrealists looked for to represent a new beauty that was being invented. The surrealist heroines were funfair attractions, a phenomenon for public consumption. All of them, with their differentiated features and their extenuating biographies, were just one more police file in the characteristic case of criminal women, or yet another plate among so many others used to identify an illness such as hysteria. Classified women turned into a product ready for a spectacle for men in the prison, the clinic or the brothel.

Accompanying all these images which suggested a path that eluded reason and emerged with a force that fascinated and captivated, was Bretón's idea of convulsive beauty, that for Dalí would become a cannibal beauty and for Bataille eroticism. A thinking that came from the concept of the sublime and set the aesthetic foundations on the body, the mind, illness and sex, only to end up being identified with the uncanny theorized by Freud, which artists used to explore the realm of the unconscious of the double and the other.

"An uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary,"<sup>9</sup> Freud stated. Like uncanny dolls and mannequins, because they managed to erase the boundary of illusion, blurring the lines of dreams or, in other words, the transgression of desire.

As an example of the uncanny, Freud spoke of *The Tales of Hoffmann*, in which a doll awakens the love of a young man unable to differentiate between reality and fiction. We know that Bellmer went to see a production of the opera directed by Max Reinhardt in 1931, which surely influenced him to create his dolls of contorted and fragmented bodies in a series of excessive fantasies.

He must also have been influenced by his friendship with Lotte Pritzel, the doll designer who helped Kokoschka to make one of the most bizarre objects of desire in the history of art.

Kokoschka, who was obsessed with Alma Mahler, had the idea of making a doll that would be as similar to her as possible. The purpose was to create a substitute for the woman of his dreams. "I am very curious to see how the stuffing works. On my drawing I have broadly indicated the flat areas, the incipient hollows and wrinkles that are important to me, will the

9 Sigmund Freud, *The Uncanny*. Penguin, 2003.

skin—I am really extremely impatient to find out what that will be like and how its texture will vary according to the nature of the part of the body it belongs to—make the whole thing richer, tenderer, more human?”, and Kokoschka continued in another letter: “Please make it possible that my sense of touch will be able to take pleasure in those parts where the layers of fat and muscle suddenly give way to a sinuous covering of skin.”<sup>10</sup>

Hermina Moos finally made the doll of Alma Mahler, but it did not manage to satisfy Kokoschka’s obsessions. Frustrated, the artist wished to cross the boundaries of desire, trying to breathe life into an inanimate being. A failure described as follows, “in the grey morning light the refuse collectors removed Kokoschka’s dream of Eurydice’s return. The puppet was an imitation that no Pygmalion could bring to life.”<sup>11</sup>

Bringing Eros to life has its dangers, like listening to the impulses that led to the creation of this imaginary I spoke about and which is represented in the exhibition *Hysteria. The Transgression of Desire*. A perverse history that seeks a genealogy in which the obsession for the manifestation of the flesh led to an attempt to possess the body, which is still with us today on the threshold of the prohibited, there where desire dwells.

Jean-Martin Charcot. *Iconographie photographique de la Salpêtrière. M. Charcot, por Bouneville et P. Regnard / Photographic imagery of la Salpêtrière. M. Charcot, by Bouneville and P. Regnard, 1877-1880* ↵

10 Charo Crego, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada Editores, 2007.

11 *Idem*, note 9.



Planche XVII.

## TÉTANISME

ATTITUDE DE LA FACE



Plauche XXXIV.

**HYSTÉRO-ÉPILEPSIE : ATTAQUE  
STERTOR**



Planche XXXV.

**HYSTÉRO-ÉPILEPSIE : ATTAQUE  
DÉLIRE**



Planche XXVIII.

**DEBUT D'UNE ATTAQUE**

CRI



Planche V.

ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE  
DÉLIRE ÉROTIQUE



Planche II.

**ATTAQUE D'HYSTÉRIE : PREMIÈRE PHASE**



Planche XVII.

**ATTAQUE : PÉRIODE ÉPILEPTOÏDE**

ATTAQUE HYSTÉRO-ÉPILEPTIQUE  
ARC DE CERCLE

Planchette III.



Plaquette XIV.



LÉTHARGIE  
HYPEREXCITABILITÉ MUSCULAIRE



Planche XV.

CATALEPSIE



Planché XVI

HÉMI-LÉTHARGIE ET HÉMI-CATALEPSIE



Planche XXIX.

**HYSTÉRO-ÉPILEPSIE**

**CONTRACTURE**

Georges Didi-Huberman

# INTENSIDADES AFECTIVAS Y SUS SUPERVIVENCIAS



LA TRADICIÓN OCCIDENTAL ha consagrado, ya se sabe, la «soberanía del artista». Al explicitar las fuentes medievales de dicha fórmula, Ernst Kantorowicz —en un texto de homenaje a Erwin Panofsky— dio algunas bases históricas y jurídicas para comprender cómo la figura del artista había podido llegar a ser capaz de legitimarse así como persona *psíquicamente soberana*, psíquicamente «libre». Las «bellas artes» fueron pues calificadas de «artes liberales» en la medida misma en la que «liberaban» al artista de las limitaciones de la mano y de la materia: ¿no es un artista el ejemplo de alguien con *espíritu libre*? Y lo es por todo lo que el espíritu con el arte como reto, va a declararse capaz de disfrutar soberanamente: libertad de imaginación, libertad de emoción. La edad del humanismo sería pues la edad con la cual, como lo demostró tan bien Aby Warburg, *la imaginación se permite «extravagar*<sup>1</sup>» (por ejemplo, a través de una ninfa pagana surgiendo en medio de alguna escena de la iconografía religiosa en Ghirlandaio) y *las emociones se permiten vociferar* tan «patéticamente» como sea posible (por ejemplo, en un bajorrelieve de Donatello).

Pero la tradición occidental no ha sido tan benévolas con las mujeres cuando las calificaba de «histéricas» (a los artistas hombres los calificaba más generosamente de «geniales» aunque fueran «melancólicos»). Si su imaginación «extravagaba», preferían decir que ellas mentían; si sus emociones vociferaban, preferían ponerles una camisa de fuerza o administrarles un calmante. Ahora bien, eso es lo que Freud, impactado y luego dubitativo, observó durante su estancia en el hospital parisino de la Salpêtrière, antes de emprender, a su regreso a Viena, un cuestionamiento crítico —y diría yo, enseguida revolucionario— sobre la «soberanía» psíquica de la imaginación y de los estados

1 *Extravaguer* es un verbo que existe en la lengua francesa. Es sinónimo de *divaguer* (divagar) con el sentido de «ir en todos los sentidos». Da el adjetivo *extravagant* (extravagante).

afectivos en un contexto *pático* que involucra directamente los cuerpos afectados, y ya no solamente en el contexto *estético* que califica las obras de arte. Bastará, para convencerse de ello, con releer algunos textos significativos, procedentes de esta frecuenciación iniciática —esta *vía regia*, «camino real»— de la histeria.

\*

«Todos los estados psíquicos, incluidos los que solemos considerar como “procesos de pensamiento” (als *Denkvorgänge*), son, en alguna medida, “afectivos” (*affektiv*), y no se encuentra ninguno que no venga acompañado de manifestaciones corporales y que no tenga la facultad de modificar los procesos corporales (*körperliche Vorgänge*). Incluso en el caso de un pensamiento sereno por “representaciones” (*in Vorstellungen*), unas excitaciones (*Erregungen*), que corresponden al contenido de estas representaciones, se transmiten continuamente a los músculos lisos y estriados...».

Estas dos frases fueron escritas por Sigmund Freud en uno de sus primeros textos, publicado en 1890 y titulado «Tratamiento psíquico (tratamiento de alma)». Constituyen, de hecho, una de sus tomas de posición inaugurales en torno a la teoría de la *psique* y su relación con el cuerpo. Detrás de esas frases, podemos reconocer al menos dos presupuestos: por una parte, la referencia a Charles Darwin y a su obra clásica sobre *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, a la que se refiere Freud en las líneas anteriores, y en la que evoca «lo que se llama “la expresión de las emociones” (“Ausdruck der Gemütsbewegungen”)»; por otra parte, su propia experiencia clínica, iniciada, en particular a través del descubrimiento de la histeria y la hipnosis, con Jean-Martin Charcot unos años antes. Es como si el posicionamiento teórico enunciado por Freud en esas dos frases cubriera —descubriera— un inmenso territorio por explorar, algo a lo que, de ahora en

adelante, estaría dedicada toda su vida: a saber, la comprensión de los síntomas o «formaciones» psíquicas y, al mismo tiempo, la de la estructura de nuestra *psique* en general, en sus relaciones con el cuerpo, con los demás, con el mundo. Que la «expresión de las emociones» según Darwin haya dado paso a una teoría del afecto<sup>2</sup>, como eso ya se deja asomar, unas líneas más adelante, en el vocabulario elegido de Freud, o que la práctica de la hipnosis haya tenido que dar paso a lo que se llamaría desde entonces el psicoanálisis, nada de todo aquello le resta fuerza a semejante posicionamiento inaugural ni a la cuestión que ya lo sustentaba, la cuestión del *destino de los afectos*.

El destino de los afectos es correr por todas partes e invertir y colorear todo lo que tocan. Es hacernos mover y hacernos pensar. Frente a la clínica de la histeria, Freud observaba, ya desde 1893, en un artículo publicado en francés por los *Archives de neurologie* (Archivos de neurología): «Cada acontecimiento, cada impresión psíquica está dotada de cierto valor afectivo (*Affektbetrag*), del que el yo se libera, sea a través de reacción motriz, sea por un trabajo psíquico asociativo». Refiriéndose a las neurosis obsesivas y fóbicas —también en francés, en un artículo de la *Revue neurologique* (Revista neurológica), publicado dos años más tarde— resumía así sus observaciones: «En toda obsesión hay dos cosas: 1º una idea que se impone al enfermo; 2º un estado emocional asociado. Ahora bien, en la clase de las fobias, este estado emocional siempre es la angustia, mientras que en las obsesiones verdaderas puede ser, al igual que la ansiedad, otro estado emocional, como la duda, el remordimiento, la ira».

Es muy significativo ver cómo Freud, en estas mismas líneas, sugiere que el tenor verdaderamente patológico del síntoma le viene de la *idea* o de la *asociación*, pero, en ningún caso,

2 *Afecto* en su acepción psicológica (cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc.). En francés existen dos términos distintos: *affection* (amor, cariño) y *affect* (estado afectivo).

del *afecto* en sí: «Pues bien, un análisis psicológico escrupuloso de estos casos muestra que el *estado emocional, como tal, siempre está justificado*. [...] En estos dos caracteres consiste la huella patológica: 1º el estado emocional se ha eternizado; 2º la idea asociada ya no es la idea justa, [respecto a] la idea original en relación con la etiología de la obsesión; es un suplemento, un sustituto de esa idea». No solo el estado emocional se «justifica» respecto a las situaciones iniciales, sino que también *sobrevive al olvido* de las circunstancias originales que rigen la «génesis de los síntomas». La pregunta que surge para Freud es entonces esta: «¿Por qué se habrá perpetuado el estado emocional asociado a la idea obsesiva, en lugar de desvanecerse como los demás estados de nuestro yo?».

Así aparecen los afectos, por el hecho mismo de su plasticidad, dotados de una *tenacidad* sorprendente. Sobreviven: *perdurán* en todos aquellos —y somos todos— que *soportan*<sup>3</sup> sus tormentos, sus penas o sus exaltaciones. Ahora bien, si esta capacidad de sobrevivencia es tan potente, es porque los afectos saben tomar múltiples formas: *se transforman* constantemente (y nos transforman al mismo tiempo). Freud intentará establecer una primera tipología, dirigida a su amigo Wilhelm Fliess, en una carta del 21 de mayo de 1894: «Me quedan un centenar de lagunas, grandes y pequeñas, en materia de neurosis, pero me estoy acercando a una vista de conjunto, y de puntos de vista generales. Ya conozco tres mecanismos: 1º el de la transformación de afecto (*Affektwandlung*) (Conversión-histeria); 2º el del desplazamiento de afecto (*Affektverschiebung*) (representaciones obsesivas); y el de la permutación de afecto (*Affektvertauschung*) (neurosis de angustia, melancolía)».

Freud, en aquellos años, estaba haciendo un descubrimiento capital, tanto sobre el poder de los afectos como sobre la

3 Juego de palabras, en el texto original, entre *durer* y *endurer*, imposible de transmitir en español.

inscripción de la memoria, no existiendo la una sin la otra (era más de diez años antes de que Marcel Proust empiece su gran obra de reminiscencia afectiva). La ubicuidad de los afectos, su persistencia, a través de estos procesos de «transformación», de «desplazamiento» o de «permutación», todo eso no era, en realidad, sino la otra cara de la ubicuidad, de la persistencia y de la capacidad metamórfica propias de la memoria misma. Descubrimiento al que Freud aludía en una carta al mismo Fliess del 6 de diciembre de 1896:

Sabes que estoy trabajando con la hipótesis de que nuestro mecanismo psíquico ha aparecido por superposición de estratos, el material presente en forma de huellas mnemónicas (*Erinnerungsspuren*) que experimentan a veces una *reordenación* (*Umordnung*), según nuevas relaciones, una *re-transcripción* (*Umschrift*). Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, pues, la afirmación según la cual la memoria no está presente una vez, sino varias veces, consignada en diferentes tipos de signos (*in verschiedenen Arten von Zeichen niedergelegt*) [...] Toda transcripción ulterior (*spätere Überschrift*) inhibe la anterior y encauza el proceso de excitación. Ahí donde falta la transcripción ulterior, la excitación está liquidada según las leyes psicológicas que estaban en vigor en el periodo psíquico anterior y por las vías entonces disponibles. Subsiste, de esta manera, un anacronismo (*Anachronismus*); en cierta provincia, siguen vigentes los «*fueros*»; se producen «sobrevivencias» (*es kommen "Überlebsel" zustande*).

Las huellas mnemónicas, por lo tanto, no están inscritas, de una vez por todas, en el mismo lugar y de la misma manera. Esta es precisamente la razón por la que son capaces de tal fuerza de «sobrevivencia» o de resistencia. Y lo mismo se podrá decir, porque siempre van juntas, de las «huellas afectivas» que nos constituyen en cada momento de nuestra vida

psíquica. El fenómeno que Freud compara aquí con los *fueros* de España —término que designa algunos usos jurídicos antiguos, obsoletos, pero todavía vigentes en un contexto en el que aparecen extraños y «anacrónicos»— justifica, al mismo tiempo, la *fuerza* de los afectos supervivientes y su *extrañeza* fundamental en el presente reminiscente de la experiencia subjetiva en la que resurgen. Por lo tanto, efectivamente, es con la cuestión de la memoria inconsciente —y de sus incidencias sobre el cuerpo entregado a los síntomas— como había que replantear, sin lugar a dudas, la cuestión de los afectos. Y eso no se podía hacer mejor que partiendo otra vez de la histeria.

\*

«El estado emocional, como tal, siempre está justificado». Se apreciará la gran audacia de tal afirmación —que el mismo Freud subraya en su texto— recordando hasta qué punto la clínica de la histeria, en ese final del siglo XIX, no había dejado de querer *des-justificar* la intensidad emocional que ostentaban los síntomas histéricos. Una manera de *des-juzgar* a las mujeres en general, a partir de esa *cour des miracles* (antro de miseria), exclusivamente femenina, que había sido la Salpêtrière desde el siglo XVIII. *La mentira* —antigua declinación femenina de la palabra<sup>4</sup>— caracterizaba, pues, a los ojos de los alienistas clásicos, estos síntomas tan espectaculares como desprovistos de toda lesión, es decir, de toda verdad orgánica: un *malum sine materia*, como se decía. Cualesquiera que fueran la angustia, la repulsión, el terror o la ira —el dolor, en suma— de una histérica en crisis, siempre se repetía que todo aquello no era más que exageración, incluso engaño.

La histérica exagera, probablemente vocifera, dramatiza, lleva al exceso todas sus emociones. En un largo artículo de

<sup>4</sup> En francés, *mensonge* es ahora un sustantivo masculino: *un mensonge*.

ELECTRO-PHYSIOLOGIE PHOTOGRAPHIQUE.



Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon.  
[Figura 83: Lady Macbeth, crudeltad feroz / Figure 83: Lady Macbeth, ferocious cruelty], ca. 1854-1856

ÉLECTRO-PHYSIOLOGIE PHOTOGRAPHIQUE.

Fig. 75



Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon

[Figura 75: Monja recitando sus plegarias / Figure 75: Nun saying her prayers], ca. 1854-1856

ÉLECTRO-PHYSIOLOGIE PHOTOGRAPHIQUE.



Académie de Bruxelles, 1854.

Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon  
[Figura 78: Escena de coquetería / Figure 78: Scene of coquetry], ca. 1854-1856

ÉLECTRO-PHYSIOLOGIE PHOTOGRAPHIQUE.



Fotografía de Boulogne, 1854.

Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon  
[Figura 81: *Lady Macbeth, expresión moderada de残酷* /  
*Figure 81: Lady Macbeth, moderate expression of cruelty*], ca. 1854-1856

1896 sobre «La etiología de la histeria», Freud, sin embargo, quiso mantener firme su posición inicial: «[...] la reacción de las histéricas es solo aparentemente exagerada» (*die Reaktion der Hysterischen ist eine nur scheinbar übertriebene*); si nos aparece necesariamente así, es porque solo conocemos una pequeña parte de los motivos que la inducen». Se reconoce aquí la doble honestidad, ética y epistémica, de Freud: primero, confiar en el síntoma y no intentar, ante el acontecimiento que ocurre en un sujeto, reducirlo demasiado rápido, «determinarlo»; luego, admitir la limitación de nuestro propio acceso a sus cimientos profundos, de los que hay que reconocer que han sido, en la historia del sujeto, «sobre-determinados». El afecto que se yergue ante nosotros, como un árbol impresionante, no puede hacernos olvidar de dónde viene: de sus raíces, por supuesto, pero también de todo el bosque que habita, ese laberinto sin límites asignables que nadie puede ignorar ni conocer por completo.

Una persona histérica, por supuesto, *monta escenas*. Hombre o mujer, las monta hasta tal punto que él o ella pronto despertará la desconfianza, la sospecha de mentira. Ahora bien, ante esta exageración emocional, Freud va a proponer un camino comprensivo, introducido aquí —con sensatez, pero también con cierta ironía— mediante la «escena burguesa» por excelencia, la *pelea doméstica*:

Ustedes se acordarán de la extrema capacidad psicológica «sensitiva» (*die so häufige seelische "Empfindlichkeit"*), tan frecuente en los histéricos, que los hace reaccionar, con el más leve signo de desvalorización, como si estuvieran heridos de muerte. ¿Qué pensarían entonces si observaran tan alto grado de susceptibilidad, así de repente, entre dos personas en buena salud, digamos entre cónyuges? Seguramente sacarían la conclusión de que la pelea de pareja a la que han asistido no solo es el resultado de esta última

e insignificante ocasión, sino que el material inflamable (*Zündstoff*) se ha acumulado durante mucho tiempo, y ha llegado a explotar (*zur Explosion*) en toda su masa (*in seiner ganzen Masse*) por el último choque. Trasladen, por favor, el mismo razonamiento al caso de los histéricos. No es la última herida, mínima en sí, la que provoca el llanto, la explosión de desesperación, el intento de suicidio, sin tomar en cuenta el axioma de la proporcionalidad entre efecto y causa. Pero esta pequeña herida actual (*diese kleine aktuelle Kränkung*) ha despertado los recuerdos de numerosas heridas anteriores más importantes (*so vieler und intensiverer früherer Kränkungen*), tras las cuales aún acecha el recuerdo de una grave herida de la infancia (*eine schwere... Kränkung im Kindesalter*), que nunca ha sido curada.

La sobrevivencia de las intensidades emocionales, en este contexto —como en muchos otros, probablemente—, no puede excluir, pues, la hipótesis crucial de una *memoria inconsciente*:

Parece que, en los histéricos, todo pasa como si todas las antiguas experiencias —a las que ya han reaccionado tantas veces y, a decir verdad, de una manera violenta— conservaran su poder activo, como si estos sujetos fueran incapaces de librarse de las excitaciones psíquicas. La intensidad afectiva «actual» sería, pues, la irrupción, o la erupción, de «recuerdos inconscientes» (*unbewußte Erinnerungen*).

En los *Études sur l'hystérie* [Estudios sobre la histeria], publicados con Joseph Breuer, Freud retomará la tesis fundamental *uniendo el afecto al recuerdo*: «Un recuerdo (*Erinnerung*) desprovisto de carga de afecto (*Affekt*) es casi siempre totalmente ineficaz».

Esta «carga de afecto» sería, pues, la sobrevivencia de una reacción emocional que no ha podido liberarse o «descargarse»

en el pasado. Aunque haya sido «sujetado» (*unterdrückt*) al principio, el afecto no ha sido aniquilado: muy al contrario, observa Freud, «el afecto queda vinculado al recuerdo» (*der Affekt mit der Erinnerung verbunden*), mientras este último permanezca inconsciente, reprimido. Este vínculo se ve confirmado *a contrario* por el proceso terapéutico inventado para la ocasión, y por el cual «cada uno de los síntomas histéricos desaparecía inmediatamente, y sin retorno, cuando se lograba sacar a la luz el recuerdo del incidente desencadenante y despertar el afecto relacionado con este último (*den begleitenden Affekt wachzurufen*), y cuando, luego, el enfermo describía lo que le había sucedido con gran detalle, y dando a su emoción una expresión verbal (*und dem Affekt Worte gab*)».

En la famosa frase, según la cual «los histéricos sufren sobre todo por las reminiscencias» (*der Hysterische leide gröbtenteils an Reminiszenzen*), hay que entender que este «sufrimiento» consiste, sobre todo, en que «el afecto queda vinculado al recuerdo» a través de malas asociaciones, y que le incumbe en última instancia a la *palabra* desatar tal fatalidad:

Pero el ser humano encuentra en la palabra (*die Sprache*) un equivalente del acto, gracias al cual el afecto puede ser «abreviactuado»<sup>5</sup> «en un proceso de descarga emocional con la que el sujeto se liberará del afecto vinculado al recuerdo patógeno». A la *representación* —lo que Freud había nombrado «idea» en 1893—, al *afecto* y a la *asociación*, que hasta entonces los encadenaba en la memoria inconsciente, se suma ahora la experiencia decisiva de una *palabra* capaz, en la situación terapéutica, de desentrañar el afecto o de «abreviactuarlo».

<sup>5</sup> Juego de palabras en francés (igual que en alemán), «abréagi», entre los dos verbos *abréger* y *agir*: abreviar y actuar.

Pero eso no significa que el lenguaje sea por naturaleza el lugar desde el cual los afectos podrían ser despedidos a placer, todo lo contrario. La «abreviación» misma, que la palabra permite, sigue siendo un proceso afectivo. Y cuando, en la presentación del caso de Elizabeth von R, Freud evoca la forma en que la histérica *afecta sus palabras* —por ejemplo, al experimentar, corporalmente, lo que está implicado en la expresión «golpe al corazón<sup>6</sup>»—, una vez más, querrá darle la razón: «La persona histérica tiene, pues, razón al dar a sus inervaciones más fuertes su sentido verbal primitivo (*ursprünglichen Wortsinn*)». Este «sentido verbal primitivo», inseparable de su economía afectiva, pronto se encontrará en el análisis de los sueños. Muchas veces se ha querido reducir, en el contexto estructuralista en particular, el «trabajo de sueño» a un catálogo de procedimientos directamente trasladables a términos lingüísticos (condensación-metáfora, desplazamiento-metonimia). Ahora bien, el capítulo sobre este tema contiene muchas páginas esclarecedoras sobre «los afectos en el sueño» (*die Affekte im Traume*). El análisis del sueño habrá ofrecido, pues, a Freud la ocasión de legitimar, una vez más, los procesos afectivos.

Freud partía de una observación de «sentido común» fenomenológico, debida al fisiólogo Salomon Stricker: «En una observación contundente, Stricker nos ha hecho constatar que las manifestaciones de la vida afectiva en el sueño no deben ser despreciadas [...]. Cuando, en el sueño, tengo miedo a los ladrones, los ladrones son imaginarios, pero el miedo es real. Ocurre lo mismo cuando siento alegría. Sentimos que un contenido de afecto (*Affektinhalt*) que experimentamos en el sueño no es inferior en absoluto al de misma intensidad que experimentamos en la vigilia». Primera conclusión que hay que sacar de esta situación: «El sueño se impone a nosotros como

6 *Coup au cœur*, en francés, significa «dolor moral violento», «herida moral».

experiencia psicológica, mucho más por su trasfondo afectivo que por su contenido representativo (*Vorstellungsinhalt*)».

Esta manera de otorgar a los afectos un papel tan fundamental en la experiencia onírica es epistemológicamente decisiva: nos advierte tanto de los intentos unilaterales para reducir, lingüística o semiológicamente, el trabajo del sueño como de la crítica fenomenológica —la de Binswanger, que en este caso resulta demasiado severa— según la cual a Freud solo le interesaban, en la interpretación de los sueños, las puras combinatorias de signos o puzzles que resolver. Entre estas dos direcciones de pensamiento, la estructural y la fenomenológica, Freud ya habrá elegido la vía dialéctica: en cuanto a la experiencia del sueño y el reconocimiento de su «trabajo», hay que reconocer el diálogo de dos instancias que son el «contenido de representación» (*Vorstellungsinhalt*) y el «contenido de afecto» (*Affektinhalt*). A partir de ahí —es decir, a partir del momento en que se acepta pensarlos juntos—, afecto y representación van a poder revelar sus múltiples movimientos, sus inagotables *mociones reciprocas*. Ahí donde tantos exégetas han hecho de la representación y del afecto unos baluartes aislados el uno del otro, vemos que la atención freudiana se dirigía, por el contrario, hacia la dinámica, incluso el torbellino, de los intercambios de uno hacia el otro aunque fueran conflictuales.

Representación y afecto trabajan, por lo tanto, *el uno con y contra el otro*. Forman, dentro de todo trabajo psíquico, una «unidad» (*Einheit*), ciertamente, pero que no es ni «orgánica» (*organische*) ni «indisoluble» (*unauflösbare*). Todo es posible entre los dos, porque cada instancia se mueve de manera diferente: la representación actúa por «desplazamientos y sustituciones» (*Verschiebungen und Ersetzungen*) de sus elementos divisibles, lo que supone algo así como una gramática (y legítima así el enfoque estructural que fue el de Lacan). Pero el afecto no es divisible o fraccionable de la misma manera: surge

y se impone de una sola pieza, transformando globalmente, de golpe, todas las coordenadas de la experiencia subjetiva (lo que legitima, simétricamente, un enfoque fenomenológico, como lo fue el de Binswanger). En la *discordancia rítmica y dialéctica* de estos movimientos heterogéneos es donde toca, probablemente, el instrumento de todas nuestras músicas psíquicas.

Freud insistió, sin embargo, en decir que, en el sueño como en el síntoma histérico, «el afecto está justificado» (*Affekt als berechtigt*). Efectivamente, ocurra lo que ocurra, el afecto sabe imponer su fuerza, su fluencia, sus movimientos de atmósfera, sus nieblas, sus torbellinos de penas y deseos. En cuanto a la representación, juega con esta fuerza: tanto para acompañar su movimiento como para limitar, incluso contradecir, su migración perpetua. Le impone entonces sus propias cristalizaciones, sus elementos reconocibles y manipulables, sus ideaciones, sus figuras. A menudo, pues, observa Freud, «el afecto y la representación no concuerdan» (*nicht zueinander*): la *intensidad* del uno contradice la *figuratividad* del otro, y viceversa. Me es posible imaginar en sueño la muerte de un ser amado, pero en una tonalidad afectiva completamente neutra e indiferente, mientras que el objeto más banal de mi universo, esta pluma estilográfica, por ejemplo, me puede aparecer en sueño como inexplicadamente intensa, aterradora o deseable. Freud lo resume afirmando que «una manifestación afectiva intensa puede ir acompañada de un contenido [representativo] que difícilmente se presta a ello».

¿Por qué sigue siendo tan «justificado» el afecto? Porque viene de *lejos en nosotros* —lo arcaico de una historia subjetiva, lo profundo de una moción pulsional— y porque *subsiste*, persiste gracias a su misma plasticidad o fluidez. En cuanto a la representación, se justifica de manera muy diferente: *se sustituye*, cambia de aspectos, se reconfigura para adaptarse a los procesos de represión, a los que es más sensible y a los que sabrá responder con su propia retórica, sus condensaciones, sus

desplazamientos, etc. Es cierto que la «represión<sup>7</sup>» (*Verdrängung*) [relegación al inconsciente], que afecta directamente a las representaciones —o los recuerdos—, lleva consigo algo de las mociónes afectivas, para las cuales Freud va a proponer el vocabulario más específico de la «represión» (*Unterdrückung*) [castigo con violencia].

También había que comprender, junto con los procedimientos «retóricos» del trabajo de sueño sobre las representaciones, cómo los flujos afectivos podían, en este mismo trabajo, ser modificados: es decir, susceptibles de un devenir, de un destino. Freud examina entonces un caso extremo: cuando el trabajo de sueño, al no conseguir «neutralizar (*zum Nullpunkt herabzudrücken*) los afectos», o «dejarlos como están», logra, sin embargo, «transformarlos en su contrario» (*in ihr Gegenteil verkehren*). Freud recuerda, a este respecto, lo que nombra el «principio de contraste» (*Prinzip des Kontrasts*), ya en uso en aquellas antiguas prácticas adivinatorias que son «la llave de los sueños<sup>8</sup>». Pero su análisis psicológico no será en absoluto aproximado: «Una semejante transformación en su contrario es posible gracias al encadenamiento asociativo, muy ajustado, de las ideas, que vincula la representación de una cosa con su contrario. [...] Al igual que las figuraciones de las cosas, los afectos de los pensamientos del sueño pueden aparecer bajo la forma de su contrario».

Se entiende, entonces, que *cuanto más ajustado sea el montaje* en el orden de la representación —como en una película de Eisenstein—, *más probable es que se invierta el ritmo afectivo*, del mismo modo que, en un remolino de agua, el cauce del río se vuelve sobre sí mismo de repente y sale en el otro sentido. La

7 En francés, como en alemán, existen dos palabras distintas: *refoulement* «relegación al inconsciente», y *répression* «castigo con violencia», mientras que la lengua española solo tiene una para los dos conceptos: *represión*.

8 *La clef des songes*: expresión francesa que significa: «lo que permite descifrar, explicar los sueños».

Albert de Rochas. *Les Sentiments, la musique et le geste [Los Sentimientos, la música y el gesto / Feelings, Music and Gesture]*, 1900 →

fluidez inherente a los afectos les permite así «repolarizarse», como dirá un poco más tarde Aby Warburg, a propósito de las «fórmulas de *pathos*». Freud relata, a este respecto, un sueño típico de «inversión afectiva» (*Affektverkehrung*), registrado por Sándor Ferenczi, en el que la «imagen de la muerte» había generado, de repente, un intenso ataque de risa. Es un poco como si, al pasar del terror a la carcajada, el afecto solo hubiera *invertido su contenido para mantener su intensidad misma*.

Por estar dotada de plasticidad o fluidez, capaz, por tanto, de cambiar de forma, esa intensidad —carácter esencial de los afectos— se muestra capaz, por eso mismo, de escapar a toda clase de censura; capaz de encontrar una salida. De *sobrevivir*, en suma, a las represiones que la amenazan. Lo que Freud, al final de su capítulo sobre los afectos, enunciará precisamente en términos de «revenants» [fantasmas] (*Revenants*). Y, como para anticipar la proposición última de su obra, acerca de la *indestructibilidad del deseo* inconsciente, Freud precisará que, cuanto más reprimidas hayan sido las emociones o «mociones de deseo», más «tenderán a ser representadas, [...] a penetrar con fuerza en el mundo de la representación». Aunque fuera a costa de un placer o, incluso, de un dolor. Tal es la flagrante paradoja de los hechos afectivos: su intensidad refrenda la del deseo, aun cuando el precio a pagar sea el de un sufrimiento.

\*

Frente a semejantes procesos y semejantes paradojas, Freud se dedicó, de manera lógica, a situarlos en una aprehensión más amplia del aparato psíquico: un modelo teórico que denominó «metapsicológico». El *destino de los afectos* terminará, pues, insertándose en el de las *pulsiones* (por arriba) y de sus *representaciones* (por abajo), y este esquema exige, en particular, una nueva distinción conceptual entre «representantes de afecto» y «representantes de representaciones». *La Métapsychologie*



L'étonnement.



La tranquilité.



L'estime.



L'admiration.



La foi.



La vénération.

*Le mépris.*



*Le ricanement.*



*L'horreur.*



*La fureur.*



*Le mépris.*



*La fureur.*





LE RAVISSEMENT

TÊTE DE SAINTE CATHERINE

Tirée du tableau peint, en Italie, sous le nom de « Laque Sainte »  
Peint par Raphaël Sanzio.



LE DÉSIR

(1877)

Tiré du tableau « Les Amoures de Jéricho »

Peint par Nicolas Poussin.



L'HUMILITÉ

TÊTE DE SAINT BRUNO

Tête du tableau représentant ce Saint refusant la mitre d'archevêque  
Peint par Eustache Le Sueur



L'ENVIE

tête

Tirée du tableau à la détrempe représentant « L'Homme sensuel »  
Peint par Le Corrège.



[La Metapsicología] —en 1915; es decir, veinte años después de la carta a Fliess del 21 de mayo de 1894, citada más arriba—, determinará así tres destinos para el «representante pulsional»: [O bien] la pulsión está totalmente reprimida (*ganz unterdrückt*), de modo que no se encuentra rastro de ella; o bien se manifiesta bajo la forma de un afecto dotado de alguna coloración cualitativa (*qualitativ gefärbter Affekt*); o, finalmente, se transforma (*verwandelt*) en angustia. Estas dos últimas posibilidades nos invitan a tomar en consideración un nuevo destino pulsional: la transposición (*Umsetzung*) de las energías psíquicas de las pulsiones en afectos y, muy especialmente, en angustia.

Se advierte inmediatamente, al leer estas páginas de *La Métapsychologie*, que el interés de Freud por la cuestión de los afectos no había constituido en modo alguno un simple «rasgo de juventud» relacionado con sus primeros cuestionamientos sobre la histeria. En 1915, el afecto aparece otra vez en primera plana de su descripción del proceso de represión: «El motivo y la finalidad de la represión, como bien recordarán, no son más que la evitación del placer. De ello resulta que el destino del *quantum* de afecto que pertenece al representante es muchísimo más importante que el de la representación (*wichtiger ist als das der Vorstellung*): él es quien decide el juicio que emitimos sobre el proceso de represión. Si una represión no consigue impedir el nacimiento de las sensaciones de placer o de angustia, podemos decir que ha fracasado, aunque haya alcanzado su objetivo en lo que al elemento representación se refiere». Es más fácil reprimir una representación que un afecto —y, por lo tanto, como dice Freud, con el destino del afecto es como se juzgará el fracaso o no de una represión—.

En el ensayo de *La Métapsychologie*, dedicado a «El inconsciente», Freud también retomará, en un largo párrafo, la cuestión de los «sentimientos inconscientes» (*unbewußte Gefühle*). Reiterará sus puntos de vista sobre el binomio de afectos y

representaciones, como modos de expresión contrastados de la energía pulsional —unos relacionados con «procesos de descarga» (*Abfuhrvorgängen*), otros referidos más bien a «huellas mnemónicas» (*Erinnerungsspuren*)—, así como sobre el triple «destino de los afectos». Describirá el surgimiento de estos, en términos de avance, de «abertura» (*Durchbruch*), como un escape repentino, un paso intempestivo a través de los marcos establecidos por la represión en la experiencia subjetiva. Se trata de una «descarga», probablemente, más que de una «huella» que haya encontrado su forma perenne. Ahora bien, Freud no omite recordar que el «estado afectivo» (*Affektzustand*) es una forma, a pesar de todo; una forma, tal vez, paradójica, cambiante y susceptible de «refundirse», pero una forma que, «exactamente al igual que un ataque histérico, sería, como este, el precipitado de una reminiscencia (*Niederschlag einer Reminiszenz*).

Por tanto, solo se podrá comprender lo que es una «formación de síntoma» (*Syptombildung*) —y, por extensión, el funcionamiento mismo de nuestro aparato psíquico— interrogando el modo en que se produce la «transformación del afecto» (*Affektverwandlung*) en el proceso de represión». Es lo que afirma Freud en este texto de 1926, capital si los hay, que es *Inhibición, síntoma y angustia*. En él, dice que la misma angustia «reproduce, bajo forma de estado de afecto (*Affektzustand*), una imagen mnemónica (*Erinnerungsbild*) preexistente. Pero si vamos más allá, y si nos planteamos la cuestión del origen de dicha angustia —como de los afectos, en general—, dejamos el terreno propiamente psicológico por el campo afín de la fisiología. Los estados de afectos se incorporan a la vida psíquica como precipitados de experiencias traumáticas muy antiguas (*als Niederschläge uralter traumatischer Erlebnisse*), recordadas en situaciones análogas como símbolos mnemónicos (*Erinnerungssymbole*). Pienso que no estaba equivocado al equipararlos a los ataques histéricos, que se manifiestan más

tarde y se adquieran individualmente, y al considerarlos como sus prototipos (*Vorbilder*) en el campo de lo normal».

La decisión de traducir aquí la palabra *Niederschlag* como «precipitado» —en lugar de «sedimento», como se ha traducido a menudo— parte de un deseo de subrayar el aspecto dinámico del pensamiento freudiano en lo que se refiere al afecto, pero también a la memoria misma. Nunca nada es «depositado» de una vez por todas, de la misma manera y en el mismo lugar en el aparato psíquico. La virtud de la palabra *precipitado*, en francés, le viene de tres direcciones de sentido, que toma del latín *praeceps*: primero, la imagen de la *caída*, que comparte además con la etimología griega de «síntoma», y que aparece claramente en una palabra como «precipicio»; luego, la imagen de la *cabeza*, que conviene muy bien a lo que ocurre en un sujeto afectado, cuyo corazón late en las sienes, y que podría tirarse de repente desde lo alto, «precipitándose de cabeza»; finalmente, la idea de *prisa*, puesto que lo que se precipita en el espacio o en los cuerpos, lo hace también en el tiempo, dando un matiz de urgencia a cada uno de nuestros movimientos o *hechos de afectos*.

En esta perspectiva parecerá, pues, crucial considerar los afectos en su aspecto *precipitado*; a la vez procedente de un «depósito» de memoria inconsciente —al igual que se habla de «precipitado» químico— y encarnándose en la urgencia de movimientos imposibles de fijar. Comprender un afecto siempre es tratar de comprender una intensidad que no se puede contener ni localizar por completo. Una intensidad que sobrevive, y cuya forma —que muchos artistas han sabido interrogar— no es otra cosa que un *estilo de ser*.

## TEXTOS CITADOS

Ernst Kantorowicz, «La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance» (1961), trad. L. Mayali, *Mourir pour la patrie et autres textes*, París, PUF, 1984, pp. 31-57. — Sigmund Freud, «Traitement psychique [traitemen d'âme]» (1890), trad. M. Borch-Jacobsen, P. Koeppel y F. Scherrer, *Résultats, idées, problèmes, I. 1890-1920*, París, PUF, 1984, pp. 5 y 7. — *Idem*, «Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques» (1893) [texto original en francés], *ibidem*, p. 58. — *Idem*, «Obsessions et phobies : leur mécanisme psychique et leur étiologie» (1895) [texto original en francés], en *Névrose, psychose et perversion*, París, PUF, 1973 [ed. 1978], pp. 40 y 44. — *Id.*, *Lettres à Wilhelm Fliess [1887-1904]*, trad. F. Kahn y F. Robert, París, PUF, 2006, pp. 98-99 y 264-265 [trad. modificada]. — Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982 [ed. 2012], pp. 99-106. — Sigmund Freud, «L'étiologie de l'hystérie» (1896), trad. J. Bissery y J. Laplanche, *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, pp. 108-110. — *Idem*. y Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* (1895), trad. A. Berman, París, PUF, 1956 [ed. revisada y corregida, 1973], pp. 4-5 y 145. — *Idem*, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson revisada por D. Berger, París, PUF, 1967, p. 392 [trad. modificada]. — Ludwig Binswanger, «Le rêve et l'existence» (1930), *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. J. Verdeaux y R. Kuhn, París, Les Éditions de Minuit, 1971, pp. 199-225. — Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves, op. cit.*, pp. 392-393, 398-399, 401-403, 415-416 y 527. — *Idem*, *Méta-psychologie* (1915), trad. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, París, Gallimard, 1968 [ed. revisada y corregida, 1986], pp. 56 y 81-86. — *Idem*, *Conférences d'introduction à la psychanalyse [1916-1917]*, trad. F. Cambon, París, Gallimard, 1999, p. 501 [trad. modificada]. — *Idem*, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. Tort, París, PUF, 1951 [éd. 1978], pp. 8-10 [trad. modificada].

Georges Didi-Huberman

AFFECTIVE  
INTENSITIES,  
AND THEIR  
AFTER-LIVES



WESTERN TRADITION, as we know, has consecrated the idea of the “sovereignty of the artist”. Ernst Kantorowicz’s explanation of the medieval sources of this expression, in a text written in homage to Erwin Panofsky, gives us some historical and legal bases for understanding how the figure of the artist has been able to win legitimacy as a person who is *psychically sovereign*, psychically “free”. The “fine arts” were designated the “liberal arts” in that they “liberated” the artist from practical and material constraints: is an artist not the very paradigm of the *free spirit*? This is so with respect to everything that the mind, when it comes to questions of art, declares that it is capable of enjoying sovereignly: liberty of imagination, liberty of emotion. The age of humanism, then, as Aby Warburg demonstrated so well, was the age in which *the imagination allows itself to digress* (for example in the form of a pagan nymph emerging suddenly in the midst of a scene of religious iconography in a painting by Ghirlandaio) and *the emotions allow themselves to cry out* as “poignantly” as possible (for example in a bas-relief by Donatello).

But Western tradition has not been so kind to women in describing them as “hysterical” (whereas artists were more generously described as “brilliant”, albeit “melancholy”). If women’s imaginations digressed, they were said to be lying; if their emotions cried out, they were put in a straightjacket or given a tranquiliser. This was what Freud, at first shocked and then doubtful, observed during his stay at the Parisian Salpêtrière hospital before undertaking, upon returning to Vienna, a critical — and I would say revolutionary — study of the psychic “sovereignty” of emotional states in a *pathic* context directly involving the affected bodies, rather than only in the *aesthetic* context of the work of art. Re-reading some of the significant texts that issued from this initiatory frequentation, this “royal road” of hysteria, is sufficient to convince one of this.

\*

“All psychic states, including those that we are accustomed to consider as “thought processes” (*als “Denkvorgänge”*), are to a certain extent “affective” (“*affektiv*”), and there is not one that is not accompanied by bodily manifestations and does not have the capacity to modify bodily processes (*körperliche Vorgänge*). Even in the case of a tranquil thought in “representations” (*in “Vorstellungen”*), stimuli (*Erregungen*) corresponding to the content of these representations are continually transmitted to the smooth and striated muscles ...”

These two sentences are from one of Sigmund Freud’s very first texts, published in 1890 and entitled “Psychic treatment (soul treatment)”. Indeed, they constitute one of his inaugural positions statements on the theory of the *psyche* and its relationship with the body. Just before these sentences, we can recognise at least two presuppositions: firstly, the reference in the preceding lines to Charles Darwin and his classic work on *The Expression of Emotions in Man and Animals*, evoking “what is called the “expression of emotions” (“*Ausdruck der Gemütsbewegungen*”); secondly, Freud’s own clinical experience and in particular his discovery of hysteria and hypnosis with Jean-Martin Charcot a few years previously. It is as if the theoretical position stated by Freud in these two sentences had opened up — had uncovered — an immense territory to be explored, something to which his entire life would thereafter be devoted: namely, the understanding of psychic symptoms or “formations”, as well as of the structure of our *psyche* in general in terms of its relationship with the body, with others and with the world. The fact that the “expression of emotions” according to Darwin would give way to a theory of affect, as already indicated by Freud’s choice of vocabulary a few lines further on, or that the practice of hypnosis would be replaced by what is now called psychoanalysis, does not diminish the potency of

Albert de Rochas, *Les Sentiments, la musique et le geste [Los Sentimientos, la música y el gesto / Feelings, Music and Gesture]*, 1900





VOLUPTE

*Espoir.*



VOLUPTE

Souvenir



MADAME HOLLAND  
marchant au supplice.



LA DOULEUR.

LA COLÈRE.



POST D'ATELIER.



POST SÉCURISÉ.

LA MÉDITATION.



FOTO STÜCKEN.



FACE D'ATELIER.



LA RECONNAISSANCE.

this inaugural position statement or of the question that is already inherent in it, the question of the *destiny of affects*.

The destiny of affects is to be ubiquitous and to invade or to tinge all that they touch. It is to make us move and think. Confronted with the clinical approach to hysteria, Freud noted as early as 1893, in an article published in French by the *Archives de neurologie* (*Archives of neurology*): “Every event, every psychic impression, is endowed with a certain affective value (*Affektbetrag*), from which the ego frees itself either via motor response or through associative psychic work”. With regard to obsessive and phobic neuroses — in an article published two years later in the *Revue neurologique* (*Neurological review*), also in French —he resumed his observations as follows: “Every obsession is characterised by two things: 1. an idea which imposes itself upon the patient; 2. an associated emotional state. With phobias, this emotional state is always anxiety, whereas in true obsessions there might be, as well as anxiety, another emotional state such as doubt, remorse or anger.”

It is highly significant that Freud, in these same lines, suggests that the true pathological content of the symptom stems from the *idea* or from the *association*, but not from the actual *affect*: “A scrupulous psychological analysis of these cases shows that the *emotional state, as such, is always justified*. [...] The pathological imprint consists in these two characteristics: 1. the emotional state is prolonged; 2. the associated idea is no longer the correct idea [with respect to] the original idea related to the aetiology of the obsession, but rather a replacement or a substitution for it.” Not only is the emotional state “justified” with regard to the initial situations, but it also *survives the forgetting* of the original circumstances which preceded the “genesis of the symptoms”. The question that arises for Freud is the following: “Why does the emotional state associated with the obsessive idea persist, rather than fading away like the other states of our ego?”

By the very fact of their *plasticity*, affects prove to be endowed with an astonishing *tenacity*. They survive: they *endure* for all those — that is, for every one of us — who *endure* their torments, anguishes or exaltations. But the only reason that this capacity for survival is so powerful is because affects can adopt multiple forms: they *transform themselves* constantly (while also transforming us). On 21st May 1894, in a letter to his friend Wilhelm Fliess, Freud attempted to draw up an initial typology: “I still have around a hundred gaps, large and small, with regard to neuroses, but I am getting close to having an overview and some general points of view. I know of three mechanisms: 1. that of the transformation of affect (*Affektwandlung*) (conversion — hysteria); 2. that of the displacement of affect (*Affektverschiebung*) (obsessive representations); and that of the permutation of affect (*Affektvertauschung*) (anxiety neurosis, melancholy).”

At this time, Freud was in the process of making a capital discovery concerning both the power of affects and the inscription of memory, the two being intrinsically linked (this was more than ten years before Marcel Proust began his great work on affective reminiscence). The ubiquity of affects, their persistence by means of these processes of “transformation”, “displacement” or “permutation” — was only, in reality, the other face of the ubiquity, persistence and metamorphic capacity characteristic of memory itself. Freud laid claim to this discovery in a letter to Fliess on 6th December 1896: “You know that I work with the hypothesis that our psychic mechanism appeared by superposition of strata, and that the material present in the form of mnemonic traces (*Erinnerungsspuren*) undergoes from time to time a *reorganisation* (*Umordnung*) according to new relationships, a *re-transcription* (*Umschrift*). What is essentially new in my theory is the assertion that memory is present not once, but several times, recorded in various kinds of signs (*in verschiedenen Arten von Zeichen niedergelegt*). [...] Any subsequent transcription (*spätere Überschrift*) inhibits the precedent

and drains from it the process of stimulation. Where the subsequent transcription is lacking, the stimulus is liquidated according to the psychological laws that were in force during the preceding psychic period and the channels that were available at that time. An anachronism (*Anachronismus*) therefore remains; in some regions, “*fueros*” are still in force; “survivals” happen (*es kommen “Überlebsel” zustande*).”

Mnemic traces, then, are not inscribed once and for all, in the same place or in the same way. It is for this very reason that they possess such power of “survival” or endurance. And one should say the same, because they always go together, of the “affective traces” that constitute us throughout our affective lives. The phenomenon which Freud here compares to the Spanish *fueros* — a term designating certain ancient legal usages, obsolete but still in force in a context where they appear as bizarre and “anachronistic” — accounts at once for the *power* of surviving affects and their fundamental *strangeness* in the reminiscent present of the subjective experience where they resurface. It was therefore along with the question of unconscious memory, and of its impact on the body experiencing symptoms, that the question of affects had to be considered. The best way to do this was to use hysteria as a starting point.

\*

“*The emotional state, as such, is always justified*”... We can measure the audacity of this assertion — which Freud himself underlined in his text — if we remember the extent to which the clinical approach to hysteria, at the end of the 19th century, still wanted to un-*justify* the emotional intensity exhibited in hysterical symptoms. This was a way of judging (*déjuger*) women in general in this exclusively feminine *cour des miracles* that the Salpêtrière hospital had been since the 17th century. *La mensonge* (the lie) — an ancient, feminine declination of the

word — characterised, in the eyes of conventional alienists, these spectacular symptoms devoid of any lesion, that is, of any organic veracity: a so-called *malum sine materia*. Whatever the anxiety, the disgust, the terror or the anger — in short, the pain — of a hysteric in crisis, it was repeated that all this was merely exaggeration, or even deceit.

Hysterics *exaggerate*, without a doubt: they exclaim, dramatize, they carry all of their emotions to excess. Nevertheless, in a long article on “The aetiology of hysteria” in 1896, Freud remained true to his initial position: “[...] *the reaction of hysterics is exaggerated only in appearance (die Reaktion der Hysterischen ist eine nur scheinbar übertriebene)*; if it necessarily appears so to us, that is because we know only a small part of the motives from which it results.” We recognise here Freud’s double honesty, which is both ethical and epistemic: first and foremost to trust the symptom and not to attempt, faced with its manifestation in a subject, to reduce it too quickly, to “determine” it; then to acknowledge the limits of our own access to its profound bases, which must be recognised as having been “overdetermined” in the subject’s past. The affect which rises up before us like an impressive tree must not make us forget where it originates: in its roots, of course, but also in the entire forest that it inhabits, that labyrinth without assignable limits of which it is impossible to be unaware, and which it is impossible to know entirely.

It is true that the hysteric *makes scenes*. Be they a man or a woman, he or she makes scenes to such an extent that they soon provoke distrust and the suspicion of dishonesty. In the face of this emotional exaggeration, Freud proposes the comprehensive approach that he introduces — with discernment but also with a certain sense of irony — via the intermediary of the bourgeois “scene” par excellence, the domestic dispute (*scène de ménage*): “You remember the extreme psychological “sensitivity” so frequent (*die so häufige seelische ‘Empfindlichkeit’*) in hysterics, which makes them react to the slightest sign of

depreciation as if they were mortally wounded. What would you think, then, if you were to observe an equally high degree of susceptibility manifesting itself on the slightest pretext between two people in good health, between two spouses, for example? You would surely draw the conclusion that the marital scene you are witnessing results not only from the last, insignificant occasion, but that the inflammable material (*Ziindstoff*) has been accumulating for a long time, and that it has been brought to a point of explosion (*zur Explosion*) all at once (*in seiner ganzen Masse*) by the most recent shock. I would like you to transpose the same line of thought to the case of hysterics. It is not the last trauma, minimal in itself, that provokes the fit of tears, the explosion of despair, the suicide attempt, in defiance of the axiom of proportionality between cause and effect. But this small present trauma (*diese kleine aktuelle Kränkung*) has revived memories of numerous earlier and deeper traumas (*so vieler und intensiverer früherer Kränkungen*), behind which still lurks the memory of a serious childhood trauma (*eine schwere... Kränkung im Kindesalter*) which has never healed."

The survival of emotional intensities, in this context — as in many others, no doubt —, is therefore inseparable from the hypothesis of an *unconscious memory*: "One has the impression with hysterics that it is as if all their past experiences — to which they have already reacted so often, and indeed violently — had conserved their active power, as if these subjects were incapable of freeing themselves from psychic stimuli." The 'current' affective intensity, then, is the upsurge or the eruption of "unconscious memories" (*unbewußte Erinnerungen*). In his *Studies on hysteria*, published with Joseph Breuer, Freud took as a starting point the fundamental thesis *linking affect to memory*: "A memory (*Erinnerung*) devoid of an affective charge (*Affekt*) is almost always totally ineffective."

This "affective charge", then, is the survival of an emotional reaction which it has not been possible to liberate or

“discharge” in the past. Initially “repressed” (*unterdrückt*), the affect has not been annihilated: on the contrary, Freud observes, “the affect remains attached to the memory” (*der Affekt mit der Erinnerung verbunden*), all the while that the memory remains unconscious, repressed. This link is confirmed *a contrario* by the therapeutic process invented for the occasion, through which “each of the hysterical symptoms disappeared immediately and definitively when one succeeded in bringing to light the memory of the trigger incident, in awakening the accompanying affect (*den begleitenden Affekt wachzurufen*) and when, subsequently, the patient described what had happened in great detail, giving verbal expression to the emotion (*und dem Affekt Worte gab*).”

Regarding the famous phrase “the hysteric suffers above all from reminiscences” (*der Hysterische leide gröbtenteils an Reminiszenzen*), it must be understood that this “suffering” consists mainly in the fact that “the affect remains attached to the memory” through bad associations, and that it is ultimately the role of the *word* to resolve this fatality: “But the human being finds in the spoken word (*die Sprache*) an equivalent of action, an equivalent through which the affect can be “abreacted” (*abreagiert*)” in a process of emotional discharge where the subject frees himself from the affect attached to the pathogenic memory. To the *representation* — which Freud had called the “idea” in 1893 —, to the *affect* and to the *association* which until then bound them in the unconscious memory, are henceforth added the decisive experience of a *spoken word* that is capable, in the therapeutic situation, of dismantling the affect or of “abreacting” it.

But this does not signify that language, by definition, is the place from which affects can be easily dismissed: quite the contrary. The very abreaction that permits the word is another affective process. When, in his presentation of the case of Elisabeth von R., Freud evokes the way in which the hysteric *affects her words* — for example, by feeling somatically

what is implied in the expression “blow to the heart” — he once again wants to prove her right: “The hysterick is therefore right to give to her strongest innervations their primary literal sense (*ursprünglichen Wortsinn*).” This “primary literal sense”, inseparable from its affective economy, would soon reappear in the analysis of dreams. “Dream work” has often been reduced, in the context of structuralism in particular, to a catalogue of procedures directly transposable into linguistic terms (condensation-metaphor, displacement-metonymy). However, Freud’s chapter on this subject includes many enlightening pages on “Affects in the dream” (*die Affekte im Traume*). Dream analysis gave him the opportunity to accede, once again, to affective processes.

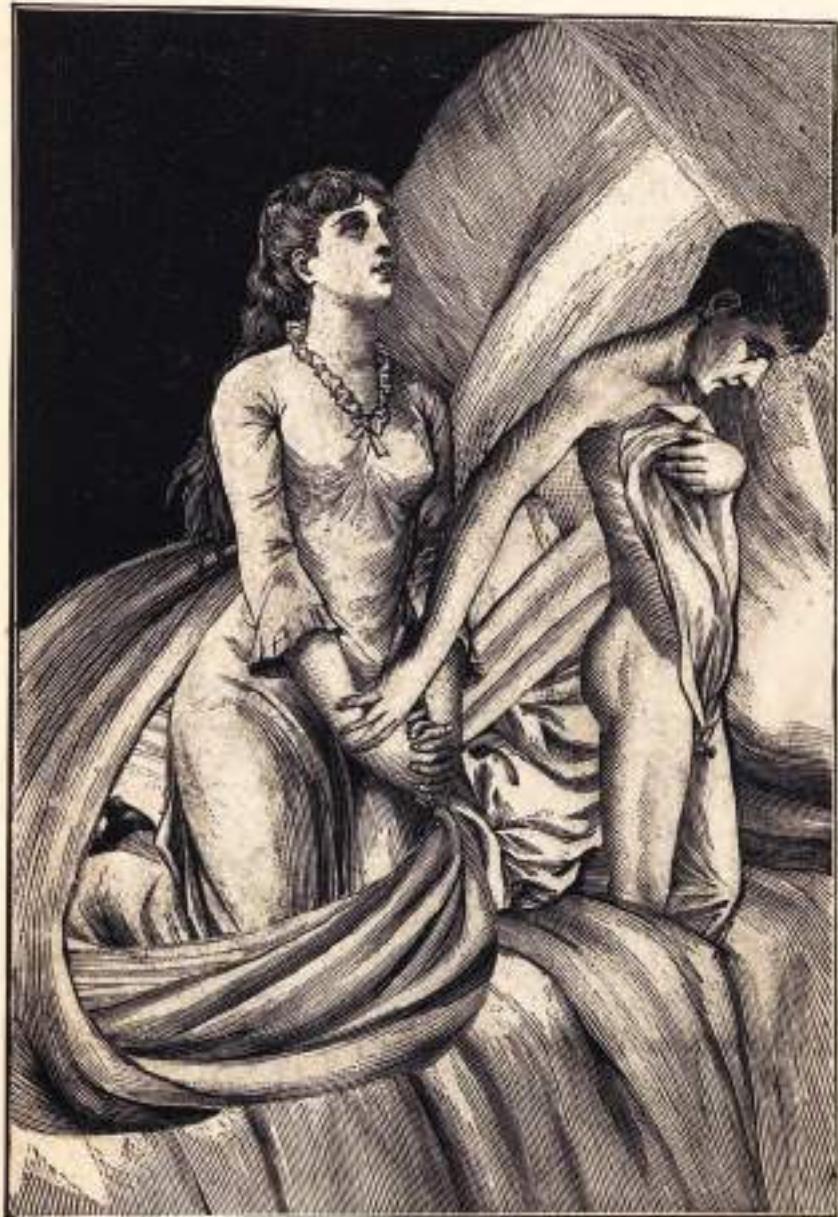
Freud started from an observation of phenomenological “common sense” by the physiologist Salomon Stricker: “In a pertinent comment, Stricker pointed out that the manifestations of affective life in the dream should not be distained [...]. “When, in a dream, I am afraid of bandits, the bandits are imaginary but the fear is real”. The same is true when I experience joy. We feel that an affective content (*Affektinhalt*) that we experience in a dream is in no way inferior to that of the same intensity that we experience during our waking hours.” The first conclusion to be drawn from this fact is that “It is more through its affective background than through its representative content (*Vorstellungsinhalt*) that the dream imposes itself as a psychological experience.”

This recognition of the central role played by affects in oneiric experience is epistemologically decisive: it thwarts both unilateral attempts to reduce dream work linguistically or semiologically and the phenomenological criticism — such as that of Binswanger, which is excessively harsh — according to which, in the interpretation of dreams, Freud was only interested in pure combinations of signs or puzzles to be solved. Between these two directions of thought, the structural and

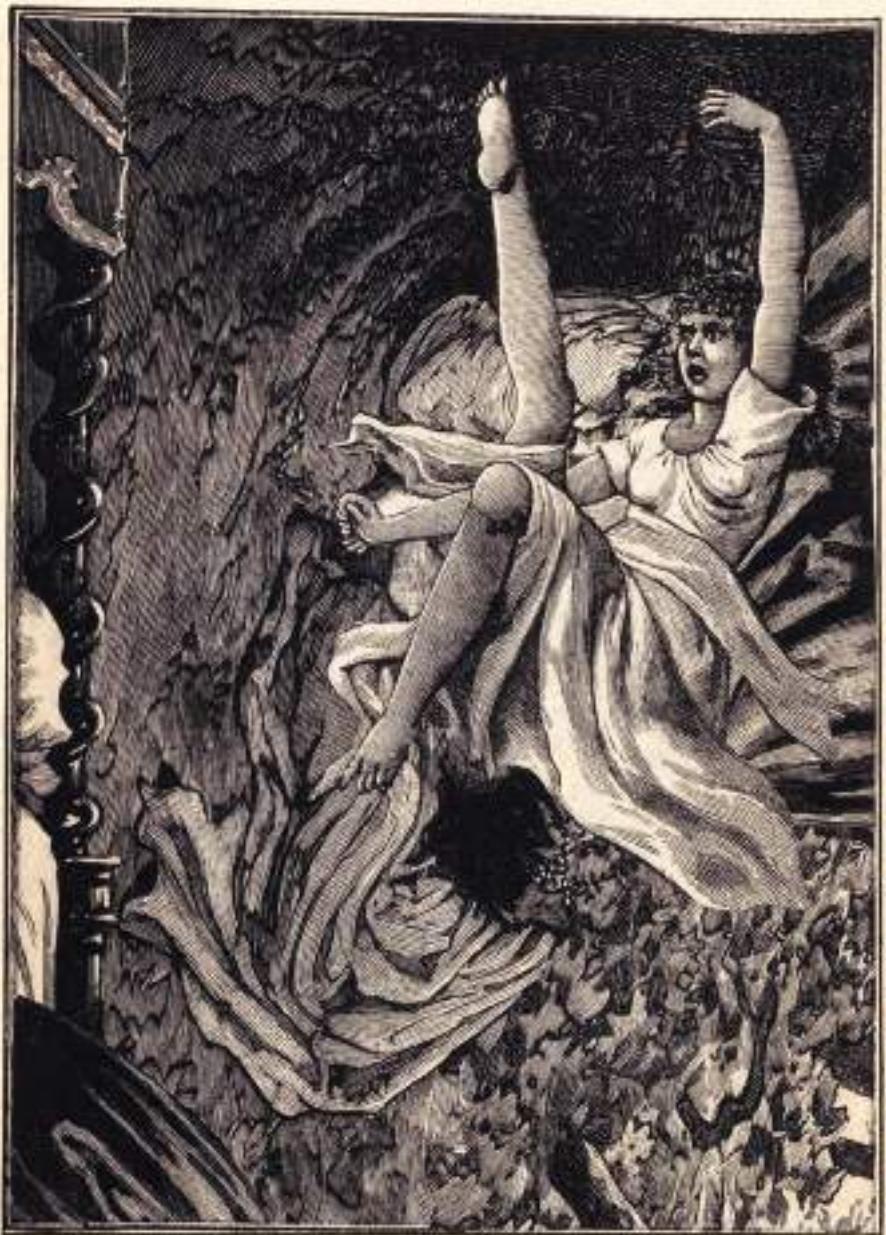
the phenomenological, Freud had already chosen the dialectical path: one must, regarding the experience of the dream and the recognition of its “work”, recognise the dialogue between two bodies: the “content of representation” (*Vorstellungsinhalt*) and the “content of affect” (*Affektinhalt*). On this basis — that is, on the basis of the fact that we agree to think about them together — affect and representation will be able to reveal their multiple movements, their inexhaustible *reciprocal motions*. Whereas many exegetes have seen representation and affect as bastions isolated one from the other, we can see that Freud’s attention was directed to the dynamics, indeed the turbulence, of the exchanges between the two, even though these were conflictual.

Representation and affect, then, work *with and against one another*: Within any psychic work they form, it is true, a “unity” (*Einheit*), but a unity that is neither “organic” (*organische*) nor “indissoluble” (*unauflösbar*). All is possible between the two because each element functions differently: representation operates through the “displacements and substitutions” (*Verschiebungen und Ersetzungen*) of its divisible elements, which implies something like a grammar (hence legitimating the structural approach of Lacan). But affect is not separable or divisible in the same way: it arises and imposes itself in one piece, globally transforming, in one fell swoop, all the coordinates of subjective experience (which in turn legitimates a phenomenological approach like that of Binswanger). It is no doubt in the *rhythmic and dialectical discordance* of these heterogeneous movements that the instrument of our psychic music is played.

Freud nevertheless persisted in saying that, in the dream as in the hysterical symptom, “affect is justified” (*Affekt als berechtig*). No matter what the situation, affect knows how to impose its power, its fluency, its atmospheric movements, its nebulae, its whirlwinds of anguish and its desires.

















Representation treats this power as a game, at once accompanying its movement and limiting, indeed contradicting, its perpetual migration. It then imposes its own crystallisations, its recognisable and manipulable elements, its ideations, its forms. Often, then, Freud comments, “affect and representation do not agree” (*nicht zueinander*): the *intensity* of the one contradicts the *figurativeness* of the other, and *vice versa*. It is possible for me to represent in a dream the death of a loved one, but in a completely neutral and indifferent affective tone, whereas the most banal object in my universe, this pen for example, can appear in a dream to be inexplicably intense, frightening or desirable. Freud summarises by affirming that “an intense affective manifestation can be accompanied by a [representative] content that does not correspond to it.”

Why does affect remain “justified” to such an extent? Because it comes from *far within us* — it is the archaic of a subjective history, the fundament of an instinctual impulse — and because it subsists, persists, due to its very plasticity or fluidity. Representation, on the other hand, is justified differently: it *replaces* itself, changes aspect, reconfigures itself in order to adapt to the processes of repression to which it is most susceptible and to which it will be able to respond through its own rhetoric, its condensations, its displacements, etc. Of course the “repression”, in the sense of “displacement”, (*Verdrängung*) that directly concerns representations or memories, takes away with it something of these affective impulses, for which Freud proposed the more specific term *Unterdrückung* (“repression”).

It was also important to understand, alongside the “rhetoric” procedures of dream work on representations, how affective flows could be modified in the course of this work; that is, be susceptible to a future, to a destiny. Freud then considers an extreme case: where dream work, unable to “neutralise (*zum Nullpunkt herabzudrücken*) affects” or to “leave them as they were”, nevertheless manages to “transform them into

their opposite” (*in ihr Gegenteil verkehren*). Referring to this, Freud recalls what he calls the “principle of contrast” (*Prinzip des Kontrasts*), which was already in use in the ancient divinatory practices the “keys of dreams”. But there was nothing vague about his psychological analysis: “Such a transformation into its opposite is possible thanks to the very close associative linking of ideas which connects the representation of a thing to its opposite. [...] As with the figuration of things, affects in the thoughts we have in dreams can appear in the form of their opposite.”

We understand, then, that *the tighter the editing* in the order of representation — as in a film by Eisenstein — *the more likely that the affective rhythm be reversed*, in the same way that the course of the river can suddenly be turned back on itself and sent in the other direction by a whirlpool. The fluidity inherent in affects thus enables them to “repolarise themselves”, as Aby Warburg later said with reference to “formulas of *pathos*”. Freud related a typical dream of “affective reversal” (*Affektverkehrung*) recorded by Sándor Ferenczi, where the “image of death” had suddenly produced an intense fit of laughter. It was as if, passing from terror to the fit of laughter, the affect had simply *reversed its content* in order to *maintain its intensity*.

Because it is endowed with plasticity or fluidity, capable of changing form, such intensity — an essential attribute of effects — is able to escape from all kinds of censorship: to find a way out. To *survive*, in short, in the face of the repressions that threaten it. This is what Freud, at the end of his chapter on affects, described as “revenants” (“Revenants”). And, as if anticipating the ultimate proposition of his work on the *indestructability of the unconscious desire*, Freud specified here that, the more the emotions or the “motions of desire” (*Wunschregungen*) had been repressed, the more they would “try to be represented, [...] to force themselves into the world

of representation.” This might be at the cost of displeasure, or even pain. This is the glaring paradox of the actions of affects: their intensity authenticates the intensity of the desire, even at the price of suffering.

\*

Faced with these processes and paradoxes, Freud logically undertook to situate them within a wider apprehension of the psychic apparatus: a theoretical model which he designated as “metapsychologic”. The *destiny of affects* ends up integrating that of *instincts* (beforehand) and of their *representations* (afterwards), and this schema requires a new conceptual distinction between “representatives of affect” and “representatives of representation”. In 1915, twenty years after Freud’s letter to Fliess on 21st May 1894, quoted above, the *Metapsychology* thus determined three destinies for the “instinctive representative”: “[Either] the instinct is completely repressed (*ganz unterdrückt*), so that no trace of it can be found; or it manifests itself in the form of an affect endowed with a qualitative colouring (*qualitativ gefärbter Affekt*); finally, it might be transformed (*verwandelt*) into anxiety. These two last possibilities invite us to take into consideration a new instinctive destiny: the transposition (*Umsetzung*) of the psychic energies of instincts into affects and, particularly, into anxiety.”

We observe immediately, reading these pages of the *Metapsychology*, that Freud’s interest in the question of affects was not merely a “youthful trait” related to his first studies on hysteria. In 1915, he once more foregrounded affect in his description of the process of repression: “The motive and the finality of repression, it will be remembered, are to avoid displeasure. The result is that the destiny of the quantum of affect of the representative is far more important than that of the representation (*wichtiger ist als das der Vorstellung*): it is what

determines our judgement on the process of repression. If a repression does not succeed in preventing the appearance of or sensations of displeasure or anxiety, we can say that it has failed, even if it has achieved its goal in so far as the representation aspect is concerned.” It is easier to repress a representation than an affect; and it is therefore, argues Freud, by the destiny of the affect that the failure or otherwise of a repression can be judged.

In a long paragraph in an essay devoted to the “unconscious” in the *Metapsychology*, Freud returned to the question of “unconscious sentiments” (*unbewußte Gefühle*). He reiterated his views on the duo of affects and representations as contrasting modes of expression of instinctive energy — some linked to “processes of discharge” (*Abfuhrvorgängen*), others relating more to “mnemic traces” (*Erinnerungsspuren*) —, as well as on the triple “destiny of affects”. He describes their emergence as a “breakthrough” (*Durchbruch*), like a sudden escape, an ill-timed passage through the structures that repression has established in the subjective experience. This is no doubt a “discharge”, rather than a “trace” which has found its perennial form. But Freud points out that the “affective state” (*Affektzustand*) is nevertheless a form: a form that is no doubt paradoxical, shifting and susceptible to “reshaping”, but one which, “rather like an attack of hysteria, is the precipitate of a reminiscence (*Niederschlag einer Reminiszenz*)”.

We cannot therefore understand a “symptom formation” (*Symptombildung*) — and, by extension, the very *modus operandi* of our psychic apparatus — without examining the way in which the “transformation of affect (*Affektverwandlung*) during repression” is produced. This is what Freud affirms in his key 1926 text *Inhibition, symptom and anxiety*. He argues that anxiety itself “reproduces, in the form of a state of affect (*Affektzustand*), a pre-existing mnemic image (*Erinnerungsbild*). But if we go further, if we raise the question of the origin of this anxiety — and that of affects in general — we leave the strictly

psychological field for the neighbouring domain of physiology. States of affect are incorporated into the psychic life as precipitates of ancient traumatic experiences (*als Niederschläge uralter traumatischer Erlebnisse*), recalled in analogous situations as mnemonic symbols (*Erinnerungssymbole*). I think I was not wrong to equate them with hysterical attacks, which appear later and are acquired individually, and to consider them as their prototypes (*Vorbilder*) in the domain of normality”.

The choice to interpret here the word *Niederschlag* by “precipitate” — rather than by “sediment”, as it has often been translated — results from a desire to underline the dynamic aspect of Freudian thought concerning affect, as well as memory itself. Nothing is ever “deposited” definitively, in the same way and in the same place within the psychic apparatus. The appropriateness of the word “precipitate” (in French *précipité*) resides in the three nuances of meaning that it derives from the Latin *praeceps*: firstly, the image of the fall, which it shares with the Greek etymology of “symptom” and which appears clearly in a word like “precipice”; secondly, the image of the *head*, which is perfectly reflects the experience of the affected subject whose heart seems to beat in his temples and who suddenly throws himself from above, “rushes (precipitates) head first”; finally, the idea of *haste*, since what is precipitated in space or in the body is also precipitated temporally, giving a twist of urgency to our movements or *actions of affects*.

It therefore seems crucial, in this context, to consider affects in their *precipitated* aspect: they both result from a “deposit” of unconscious memory — like a chemical “precipitate” — and are incarnated in the urgency of movements that are impossible to stabilise. To understand an affect is always an attempt to understand an intensity that can never be completely contained or localised. An intensity which survives and whose form — which many artists have interrogated — is nothing other than a *style of being*.

## REFERENCES TO TEXTS

Ernst Kantorowicz, "La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance" (1961), trans. L. Mayali, *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, 1984, pp. 31-57. — Sigmund Freud, "Traitement psychique [traitement d'âme]" [1890], trans. M. Borch-Jacobsen, P. Koeppel and F. Scherrer, *Résultats, idées, problèmes, I. 1890-1920*, Paris, PUF, 1984, pp. 5 and 7. — *Id.*, "Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques" [1893] [original text in French], *ibid.*, p. 58. — *Id.*, "Obsessions et phobies : leur mécanisme psychique et leur étiologie" [1895] [original text in French], *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 [ed. 1978], pp. 40 and 44. — *Id.*, *Lettres à Wilhelm Fliess* [1887-1904], trans. F. Kahn and F. Robert, Paris, PUF, 2006, pp. 98-99 and 264-265 [revised trans.]. — Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 [ed. 2012], pp. 99-106. — Sigmund Freud, "L'étiologie de l'hystérie" [1896], trans. J. Bissery and J. Laplanche in Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, pp. 108-110. — *Id.* and Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. A. Berman, Paris, PUF, 1956 [revised edition, 1973], pp. 4-5 and 145. — *Id.*, *L'Interprétation des rêves* [1900], trans. I. Meyerson revised by D. Berger, Paris, PUF, 1967, p. 392 [revised trans.]. — Ludwig Binswanger, « *Le rêve et l'existence* » [1930], *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. J. Verdeaux et R. Kuhn, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, pp. 199-225. — Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, pp. 392-393, 398-399, 401-403, 415-416 and 527. — *Id.*, *Métapsychologie* [1915], trans. J. Laplanche and J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968 [revised edition, 1986], pp. 56 and 81-86. — *Id.*, *Conférences d'introduction à la psychanalyse* [1916-1917], trans. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1999, p. 501 [revised translation]. — *Id.*, *Inhibition, symptôme etangoisse* [1926], trans. Tort, Paris, PUF, 1951 [ed. 1978], pp. 8-10 [revised translation].

Servando Rocha

# LOS SURREALISTAS Y EL «VALLE INQUIETANTE»



LA MULTITUD las pasea al final de largas picas. Son las famosas cabezas de cera del gabinete del doctor Philippe Curtius, asaltado minutos antes. Son tan realistas y macabras que parecen reales. Cuando la turba revolucionaria se encuentra ante las columnas de soldados armados, esta no retrocede y muestra desafiante las cabezas de cera de Jacques Necker y del duque de Orleans, exigiendo que tiren las armas. Pero no lo hacen, y disparan matando a varias personas en lo que es el primero de los muchos choques con las tropas realistas. Es el 12 de julio de 1789; la ciudad, París. Y es, por supuesto, la Revolución. Sabemos lo que pasó. Dentro de poco, la imitación se agotará a sí misma y las cabezas serán auténticas. La guillotina trabajará sin descanso y las cabezas de los guillotinados servirán de modelo a un nuevo tipo de bustos de cera cuya autora es Madame Tussaud, discípula de Curtius. Aquellas cabezas de reyes y ministros, exhibidas por toda Europa, incluyen ojos desorbitados y sangre chorreando. Cuando se muestran los objetos inanimados, estos parecen cobrar vida. En varias ocasiones, los espectáculos de magia son tumultuosos; el público no distingue lo real de aquello que no lo es, y lo toma como apariciones espirituales. El regreso de los reyes decapitados.

La cera, habitual en rituales mágicos, un material que huele y cuya plasticidad proviene de la misma vida, es un medio de creación de objetos potencialmente sobrenaturales. En 1841 se ordenó la destrucción de todas y cada una de las figuras de cera, llamadas «marionetas de cera», que existían en la londinense abadía de Westminster, por su carácter repulsivo y capacidad de provocar el desorden de los sentidos, un hiperrealismo que alimentaba fantasías sexuales y fetichistas. También la cercanía o confusión entre la vida y la muerte, algo que los surrealistas, en esos años previos a su asalto a la vida cotidiana y reivindicación de *otra belleza*, toman como una de las fuentes de su idea de «lo siniestro».

El escenario es el mismo que el de los sanguinarios días de la Revolución: los laberintos de las antiguas calles, una red de caminos oscuros y angostos del viejo París, callejuelas pobladas de tiendas decimonónicas con artículos cubiertos de polvo y ajena al trasiego constante de las grandes vías. Semiescondidas, mostrando una sucesión de cosas usadas de todo tipo y cuyos escaparates constituían en sí mismos muestrarios de objetos surrealistas: guantes, brazos y piernas ortopédicas, gafas, zapatos, insignias, uniformes, pelucas, máscaras y, sobre todo, maniquíes. Aquel fue el escenario en que creció la *bande* surrealista, un París crespúscular que había sufrido tantísimas reformas. Una de estas, muy reciente, amenazaba con destruirlo todo: Haussman y sus planes para cambiar la morfología de la ciudad bajo las premisas del control social y una modernidad que barre los vestigios del París tenebroso.

Louis Aragon, abriéndose paso casi a codazos entre la muchedumbre, desplazándose de una zona a otra como si fuese un explorador urbano, buscando su particular estrecho de Bering, toma una calle, se pierde en el mapa oculto de la ciudad, husmea algo de auténtico en todo aquello. De pronto, ante el escaparate de una destortalada tienda en el Passage de l'Opéra, llega el asombro. Es allí donde todo comienza y termina. Un nuevo Fin del Mundo. O como él mismo afirmó, el resultado de la «metafísica de los lugares». Lo cuenta en *El campesino de París*, ese gran relato de viajes, sin moverse de la ciudad:

Cuál no sería mi sorpresa, cuando, atraído por una especie de ruido mecánico y monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible. Se parecía a la fosforescencia de los peces, como había podido comprobar, cuando todavía era niño, en el espigón de Port-Bail, en el Contentin, pero, no

obstante, debía confesarme que aunque los bastones pudieran tener las propiedades luminosas de los habitantes del mar, no parecía posible que una explicación física pudiera justificar aquella claridad sobrenatural y sobre todo, el ruido que llenaba sordamente la bóveda. Reconocí este último: era aquella voz de marisco que no ha dejado de sorprender a los poetas y estrellas de cine. Todo el mar en el *Passage de l'Opéra*. Los bastones se balanceaban dulcemente como varecs. No había logrado escapar todavía al influjo de este encantamiento, cuando vi que una forma nadadora se deslizaba entre los diversos pisos del escaparate. De menor tamaño al normal de una mujer, no daba, sin embargo, la impresión de ser una enana. Su pequeñez parecía deberse más bien a su alejamiento y, no obstante, la aparición se movía justo detrás del vidrio. Sus cabellos estaban sueltos y sus dedos se aferraban a los bastones. Creí estar enfrente mismo de una sirena en el sentido más convencional de la palabra, pues me parecía realmente que aquel encantador espectro desnudo hasta la cintura, que ella tenía muy baja, se terminaba con un vestido de acero o de escamas, o quizá con pétalos de rosa, pero al concentrar mi atención en el balanceo que le llevaba en el cebrado de la atmósfera, reconocí de súbito a aquella persona a pesar del extravío que reflejaba.

Fragmentados, mutilados y en desuso, vistos a través del cristal del escaparate —una especie de pecera llena de vida—, ofrecidos para fantasear con su posesión, los objetos estaban sobrecargados de información. Ahora era preciso sobreescribirlos, dotarlos de nuevos significados, sacarlos de su contexto. «Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas —escribe André Breton en 1924 en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*—; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los

detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo». Y «lo maravilloso» se encontraba aquí, en las ruinas del pasado que aún no había desaparecido.

Los autómatas pertenecían también a aquel mundo; en 1929, la revista *Varietès* los consideró surrealismo puro. Porque de lo que se trataba era de darse de bruces con «lo extraño» o también buscarlo en ese París medieval que el fotógrafo Eugène Atget, precursor de la fotografía surrealista, cargado con su vieja cámara de cajón de madera y negativos de vidrio, trípode y paño negro (más de veinte kilos de peso), fotografió una y otra vez. Y entre todas sus imágenes, maniquíes entrevisados a través de los escaparates: «No en balde se han comparado ciertas fotos de Atget con el lugar de un crimen —escribe Walter Benjamin—. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar de un crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo —descendiente del augur y del arúspice— descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?»<sup>1</sup>. Sus fotografías, que él consideraba «documentos», fueron compradas por Man Ray y hasta algunas, aunque sin su firma, aparecieron en *La Révolution Surréaliste*.

Los grandes almacenes acabaron con el *flâneur*, pero al mismo tiempo hicieron surgir nuevas lecturas. Cuando París es invadida por el ruido del tráfico y las luces de neón, los escaparates adquieren otra dimensión. Ya no acumulan objetos desordenadamente, entre capas de polvo y pasado. Ahora son contemplados bajo potentes luces que permanecen encendidas toda la noche. Los letreros y luminosos son faros e indicaciones urbanas para que los surrealistas deambulen correctamente sintonizados. Man Ray, en *Les Mannequins* (París, 1966),

1 Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 88.



Georg Reisner  
*Sin título* (vista de maniquí de Óscar Domínguez) /  
*Untitled* (View of Mannequin by Óscar Domínguez), 1938



Man Ray

*Maniquí de Sonia Mossé / Sonia Mossé's Mannequin, 1938*

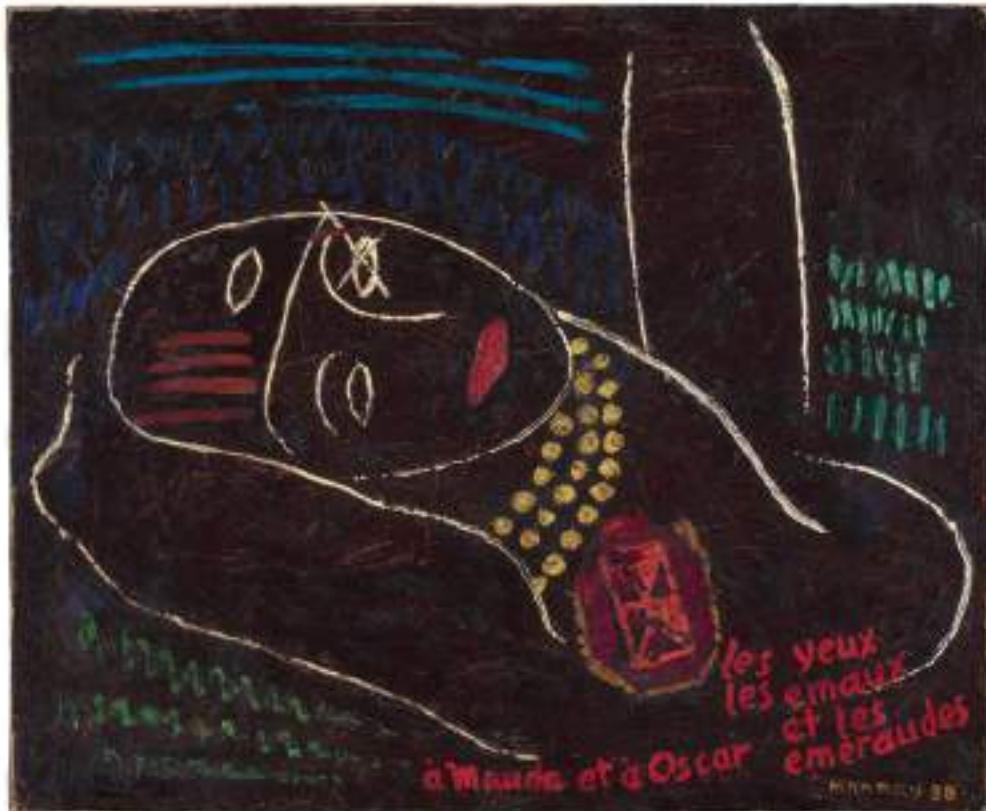


Man Ray  
*Maniquí de Salvador Dalí / Salvador Dalí's Mannequin*, 1938



Autoría desconocida / Author unknown  
*La muñeca Alma de Oskar Kokoschka como Venus. Hermine Moos /*  
*Oskar Kokoschka's Alma doll as Venus. Hermine Moos, 1919*





Man Ray  
*Créole* [Criolla / Creole], 1938



Juan Ismael

*Sin título o Composición surrealista / Untitled or Surrealist Composition, 1934*



Hans Bellmer

*Poupée dans le jardin* [Muñeca en el jardín / Doll in the Garden], 1935-1936

brindó la mejor definición sobre los maniquíes, unos «inválidos de los escaparates de los grandes almacenes», fotografiándolos en el cuarto número de *La Révolution Surréaliste*, en cuya portada podía verse un maniquí subiendo unas escaleras y el lema «Et guerre au travail» («Y guerra al trabajo»). El deseo reprimido que encerraban aquellos objetos inanimados era parte de la belleza defendida por los surrealistas, porque «allí donde prosigue la actividad más equívoca de los vivos, lo inanimado a veces toma el reflejo de sus más secretos móviles: nuestras ciudades están así pobladas de esfinges anónimas», escribe Aragon.

De Chirico se obsesionó con esas «esfinges anónimas», verdaderos simulacros de vida real y protagonistas ideales de sus misteriosas ciudades, llenas de sombras, claroscuros y puntos ciegos. En *The Disquieting Muses* (1916), varias son situadas en medio de lo que parece ser un antiguo santuario, una ciudad renacentista; son perturbadoramente reales y provocan una ambigüedad psicológica notable. Esperan algo o a alguien.

Pronto los maniquíes se multiplican en los escaparates. Pero ya no son puertas a lo extraño. Hay que desubicarlos, poner al espectador contra las cuerdas, para que estos sigan siendo lo que advirtió en 1934 Georges Hugnet cuando se pregunta qué es eso del objeto surrealista, un «fantasma que nos viene a hablar desde un mundo desconocido»<sup>2</sup>.

Cuatro años después llega la respuesta. Durante la Exposición Internacional del Surrealismo de París de 1938, dieciséis maniquíes dan la bienvenida a los visitantes. Uno de estos, obra de Salvador Dalí, una mujer con gesto de pánico en el interior de un coche, rodeada de caracoles vivos. Evocan precisamente los pasajes comerciales, los lugares ideales de ensueño surrealista y benjaminiana, y están colocados de forma caprichosa y

<sup>2</sup> Ángel Pariente, *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014, p. 170.

grotesca, en posiciones que representan dramas o escenas maravillosas. Dalí y sus maniquíes, comprados en tiendas de viejo y anticuarios, para luego reinventarlos en nuevas exhibiciones, inspiró a los nuevos escaparatistas, que muy pronto lo imitan. Muchos otros artistas hacen lo mismo, y los gigantescos escaparates de los grandes almacenes pasan a ser invadidos por estos.

Porque lo inanimado era un puente entre los vivos y los muertos. Equivalía al sueño y la vigilia. Allí, en ese último estado, se mostraban en toda su potencia. Maniquíes y autómatas son definitivamente siniestros. Lo siniestro alcanza toda su potencia cuando los maniquíes incorporan elementos humanos, como uñas, dientes o pelo reales.

Los surrealistas fueron herederos de Freud y su teoría sobre «lo siniestro», que desarrolla en 1919 en un ensayo con ese mismo título. Nos dice que para que surja lo siniestro es necesaria cierta familiaridad con aquello que de pronto se ha vuelto siniestro; que su rostro cambie hacia *otra cosa*; algo que, de una forma u otra, estaba ya ahí pero que ahora se nos revela de otra manera, como *cambiado*. Freud precisa que lo siniestro exige que lo familiar se vuelva extraño, algo que percibimos como grotesco, horroroso, siniestro. Para Freud, «lo *unheimlich*», es decir, lo siniestro (también traducible como «lo extraño inquietante»), es algo próximo a lo «espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada».

Tanto Freud como el artista Hans Bellmer se inspiraron en los cuentos de E. T. A. Hoffmann como ejemplos de lo siniestro. El fetichista es un coleccionista de su objeto del deseo, su fetiche, que multiplica una y otra vez. Bellmer coloca sus muñecas y maniquíes, sus *poupées* rotas y cuerpos mutilados, en posiciones inverosímiles, retorcidas y violentas. Su fascinación fetichista es una pulsión erótica similar al *bondage* o el sadomasoquismo, lo mismo que evocan las partes fragmentadas y rotas de viejos maniquíes que Kurt Seligmann usa para sus obras

o el horror expresado por Óscar Domínguez en su *Jamais* (1938), donde un maniquí es literalmente absorbido por un gramófono, y cuyo brazo de la aguja es un brazo que pretende ser real, aunque este sea un simulacro. Es la transgresión de la norma, la tergiversación de los roles o la inversión de la misma realidad. El artista cubano Wifredo Lam es sin duda más extremo. En *Altar for “La cheveleure de Falmer”* [*Altar de «La cabellera de Falmer»*], exhibida en la Exposición Internacional del Surrealismo de París de 1947, repleta de obras con un significado ocultista o esotérico, y con un título que alude al conde de Lautréamont y a uno de sus *Cantos de Maldoror*, muestra dos cuerpos ensamblados, unos senos, con sendos brazos sujetando grandes cuchillos. Estamos ante el lugar sagrado del sacrificio, un acto mágico con un propósito de muerte y resurrección. También un ritual de santería.

Bellmer, que se inspiró en George Grosz, autor de numerosos dibujos de muñecas rotas, como *Skill Doll* (1937), cuando sitúa a sus muñecas en escenarios delirantes, reflexiona sobre el fetichismo, el erotismo y el deseo. Freud, en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), considera el fetichismo como una «aberración sexual» y lo incluye en el capítulo dedicado a la «situación inapropiada del objeto sexual». Se refiere a «una transgresión anatómica», cuando «el objeto sexual normal es sustituido por otro relacionado con él, pero al mismo tiempo totalmente inapropiado para servir al fin sexual normal». Y cita el pie, que, junto al zapato, es una de las parafilias más comunes.

Cuando Bellmer conoció a la artista y escritora Unica Zürn, atormentada por la existencia, la muñeca se hizo carne. Cada noche sufre y, al mismo tiempo, desea la muerte. Cuando es atada, con los ojos vendados, en medio de sus fantasías sadomasoquistas, disfruta con el dolor, la cercanía del fuego, los golpes. Él le tira del pelo y azota. Ella tiembla. Y una y otra vez repiten.

No sabemos si el suceso fue el desencadenante de lo que vendría posteriormente: en 1960 Zürn comienza un periplo por hospitales psiquiátricos después de que Bellmer la fotografiase desnuda y atada, en una célebre imagen que apareció en *Minotaure*. Su enfermedad, la esquizofrenia, que la condujo al suicidio, interesó mucho a los surrealistas porque tenía que ver con la alteridad y los misterios del otro, del doble o *doppelgänger* (como en *La bella sociedad* o *La reproducción prohibida*, ambas de René Magritte), el eterno siniestro que para Freud y tantos otros residía en la extrañeza de los gemelos, lo orgánico e inorgánico intercambiables, la copia. Y de ahí a los autómatas, máquinas con aspiraciones a tener algo de humano, pero siempre inacabadas e incompletas. Lo que no impide enamorarte de uno, como le sucede al personaje de Nataniel con la autómata Olimpia en *El hombre de arena* de E .T. A. Hoffmann, paradigma de lo siniestro.

En *Ensayo de un crimen* (1955), dirigida por Luis Buñuel, el protagonista utiliza un maniquí para atacar metafóricamente a la mujer que le obsesiona. Un amigo suyo, Ramón Gómez de la Serna, también estaba fascinado por los maniquíes. Incluso convivía con uno, el de una mujer, que compró en París y a la que vestía, compraba joyas, hablaba y hasta paseaba: «No recuerdo día de más emoción que ese —confiesa en 1923 en *La sagrada cripta del Pombo*—, pasado junto a la muñeca de cera revestida con un traje de raso. La noche se llenó de algo fúnebre y palpitante. Mis familiares no se atrevían a cruzar el pasillo desde el que se la veía haciendo con su cuello un viraje voluptuoso y como enervado». Tuvo varias; la primera, la que más amó, se rompió durante un traslado. Su propietario, durante un tiempo, guardó luto luciendo siempre corbata negra en su recuerdo. Una vez fuimos cosas y, tarde o temprano, volveremos a serlo.

Gómez de la Serna pensaba igual que Ortega y Gasset: aquellas piezas inanimadas nos hablan, porque «cuando las

sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos —escribe en 1925 en *La deshumanización en el arte*—, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros». El pintor Gutiérrez Solana, un auténtico enamorado de la muerte, en su constante regusto por lo necrófilo, al igual que Gómez de la Serna, marchaba cada domingo al Rastro madrileño en busca de esos objetos desgualzados. Le maravillaban los maniquíes y compró varios, como el de una mujer «con una larga bata azul asomando por debajo unos zapatos amarillos, muy chiquitos: el pelo lo tiene suelto por los hombros y enmarañado; a la cabeza de cartón, negruzca y sucia, le falta una oreja y un cacho de nariz: una de las manos la tiene rota, y la sana está calzada con un guante blanco de cabritilla», escribe<sup>3</sup>.

Precisamente, Gutiérrez Solana, en 1929, visitó el museo Grévin de París, que contaba con una enorme colección de muñecos de cera, y era habitual en las incursiones surrealistas. La experiencia fue perturbadora:

La noche que vi este museo tuve una pesadilla terrible de que este ardía por los cuatro costados —recordó años después—. Los visitantes huían enloquecidos para ponerse a salvo, perseguidos por las figuras de cera que antes había visto inmóviles, con las ropas envueltas en llamas; la cera de éstas se consumía en un horrisono sonido crepitante como un volcán, saliendo a la calle un charco de larga cola de cera derretida. El fuego chisporroteaba en las cabelleras de las figuras, saltaban los ojos de cristal de éstas y se retorcían en contorsiones grotescas al ponérseles las cabezas al revés,

<sup>3</sup> Manuel Sánchez Camargo, ed., *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria 1*, Madrid, s. a., 1945, p. 228.

extirpándose los cuerpos en bruscas contorsiones como poseídas por el demonio<sup>4</sup>.

Y así, entre temblores y artefactos de cera, plástico, poliuretano o corcho, llegamos a nuestro valle. El término *Uncanny Valley* (Valle inquietante o inexplicable) es una teoría sobre las respuestas emocionales de los humanos hacia los robots y otras máquinas no humanas hiperrealistas. Entre otras cosas nos viene a decir que la excesiva familiaridad de autómatas y robots con nosotros, los humanos, genera repulsión. Hay un momento, cuando se cruza una frontera sin duda inquietante, en que algo muy profundo se revela. La familiaridad se rompe frente a lo que puede entenderse como un «valle» o una sima. No existe una explicación científica a esto, sino una intuición. Hay un resorte que se acciona desde las profundidades del ser. La reacción es similar a contemplar un cadáver y que este pudiera hablar o sentir, estar «vivo». Es «lo siniestro» de Freud pero multiplicado.

El futuro vislumbra una nueva edad dorada de «lo extraño»: una confusión mucho más intensa entre carne y máquina, las fronteras vaporosas del humano frente a la máquina. O mejor aún: el autómata como una máquina capaz de sentir, y casi humana frente a humanos que, cada vez más, parecen olvidar peligrosa y apresuradamente el amor, la empatía o la compasión, sujetos pasivos desposeídos de lo que una vez los hizo humanos.

4 *Ibidem*, p. 261.

Servando Rocha

# THE SURREALISTS AND THE UNCANNY VALLEY



THE CROWD carried them aloft on the end of long pikes. They are the famous wax heads from the cabinet of Dr Philippe Curtius, ransacked just minutes earlier. They are so lifelike and macabre they seem real. When the revolutionary mob was met by columns of armed troops, it held its ground and defiantly brandished the waxwork heads of Jacques Necker and the Duke of Orleans, demanding that they drop their arms. But they refused to comply and opened fire against the crowd, killing several people in what would be the first of many clashes with royalist troops. It is 12 July 1789; the city, Paris. And it is, of course, the Revolution.

We all know what happened next. Shortly afterwards, the simulacrum ran out of steam and the heads were real. The guillotine would be put to work without stop and the guillotined heads would serve as models for a new kind of wax bust made by Madame Tussaud, who had been Curtius's apprentice. Exhibited all over Europe, those heads of kings and ministers included bulging eyes and dripping blood. When inanimate objects are exhibited they appear to come to life. On various occasions, magic shows turned disorderly as the public were unable to distinguish the real from the unreal and believed that they are witnessing spectral apparitions. The return of beheaded kings.

Wax, a material with a smell and a plasticity that comes from life itself, is a customary element in magic rituals and a means of creating potentially supernatural objects. In 1841 all the wax effigies in Westminster Abbey in London, known as "wax puppets", were ordered to be destroyed because of their alleged repulsiveness and their ability to provoke a disorder of the senses, a hyperrealism that fuelled sexual and fetishist fantasies. And also the closeness or confusion between life and death, something which the surrealists, in those years prior to their assault on everyday life and defence of another beauty, took as one of the sources of their idea of "the uncanny".

The setting is the same as the bloody days of the Revolution: the maze of tiny alleyways, a warren of dark narrow streets in old Paris, lanes dotted with nineteenth-century shops full of items covered in dust, all far removed from the hectic hustle and bustle of the large new boulevards. Hidden away, they displayed all kinds of used things, their windows almost acting in themselves as samples of surrealist objects: gloves, orthopaedic arms and legs, glasses, shoes, insignias, uniforms, wigs, masks and, above all, mannequins. This was the backdrop in which the surrealist bande grew up, a crepuscular Paris that had undergone so many changes. And now one of the most recent ones threatened to destroy everything: Haussman's plans to change the layout of the city in the name of social control and modernism was to sweep away the last vestiges of gloomy old Paris.

Louis Aragon, almost elbowing his way through the crowds, going from one area to another as if he were an intrepid urban explorer in search of his own personal Bering Strait, turns the corner of a particular street, loses himself in the city's hidden map, sniffs out something authentic in the midst of all this. And suddenly, in front of a shabby old shop window in Passage de l'Opéra, he is brought up short. This was where everything began and ended. A new End of the World. Or, as he put it, the result of the "metaphysics of places". He describes it in *Paris Peasant*, that fabulous story of his travels without leaving the city: "My attention was suddenly attracted by a sort of humming noise which seemed to be coming from the direction of the cane shop, and I was astonished to see that its window was bathed in a greenish, almost submarine light, the source of which remained invisible. It was the same kind of phosphorescence that, I remember, emanated from the fish I watched, as a child, from the jetty of Port Bail, on the Cotentin peninsula; but still, I had to admit to myself that even though the canes might conceivably possess

the illuminating properties of creatures of the deep, a physical explication would still scarcely explain this supernatural gleam and, above all, the noise whose low throbbing echoed back from the arched roof. I recognised the sound: it was the same voice of the seashells that has never ceased to amaze poets and films-stars. The whole ocean in the Passage de l'Opéra. The canes floated gently like seaweed. I had still not recovered from my enchantment when I noticed that a human form was swimming among the various levels of the window display. Although not quite as tall as an average woman, she did not in the least give the impression of being a dwarf. Her smallness seemed, rather, to derive from distance, and yet the apparition was moving about just behind the windowpane. Her hair floated behind her, her fingers occasionally clutched at one of the canes. At first I thought I must be face to face with a siren in the most conventional sense of the term, for I certainly had the impression that the lower half of this charming spectre, who was naked down to a very low waistline, consisted of a sheath of steel or scales or possibly rose petals. But by dint of concentrating my attention on her gliding act among the weals of the atmosphere, I suddenly recognised this person, despite her emaciated features and distraught appearance.”<sup>1</sup>

Fragmented, mutilated and discarded, seen through the glass of the shop window, a kind of fish bowl teeming with life, on display to fuel our fantasies of possession, all these objects were overloaded with information. Now they would have to overwritten, given new meaning, taken out of their context. As André Breton wrote in the *Surrealist Manifesto* of 1924, “The marvellous is not the same in every period of history. It partakes in some obscure way of a sort of general revelation only the fragments of which come down to us: they are

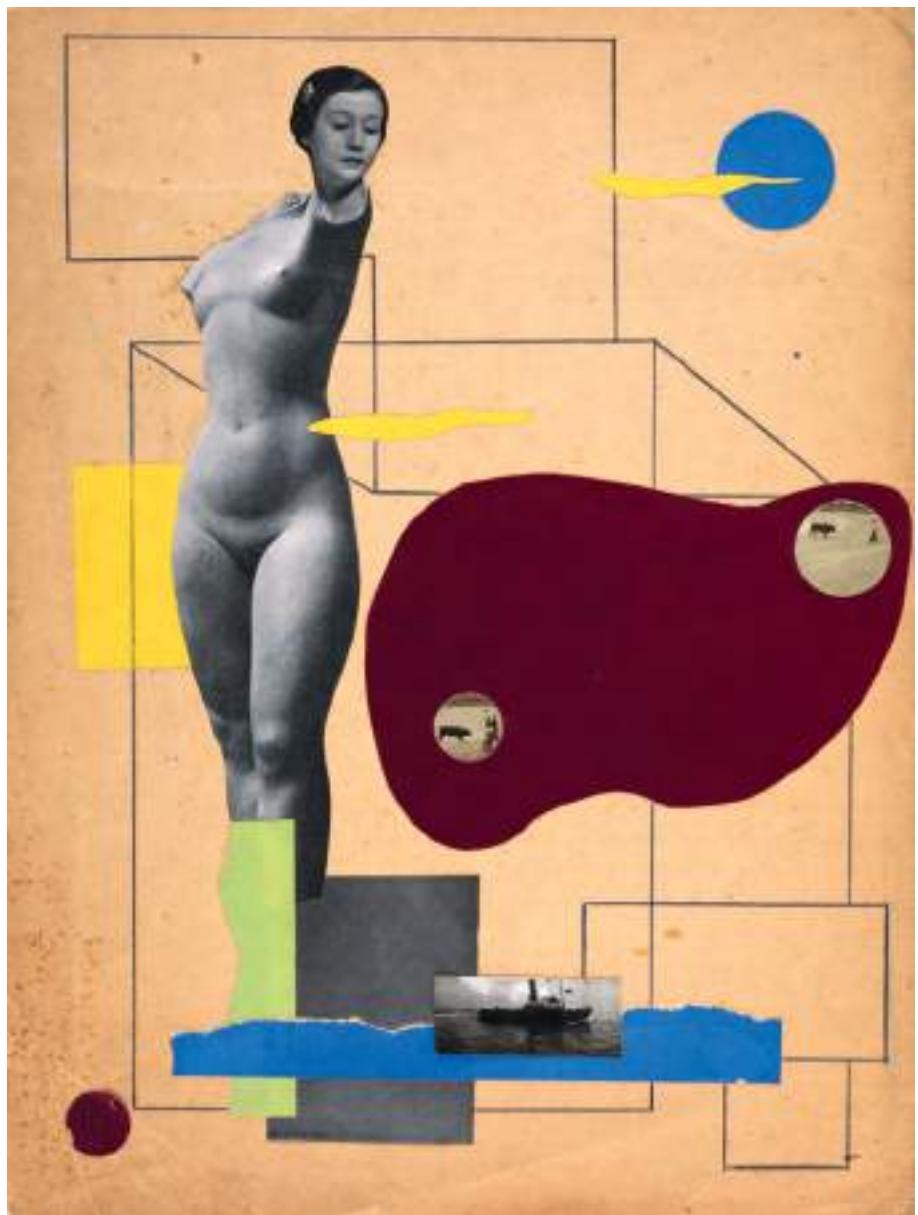
1 Louis Aragon, *Paris Peasant*, trans. Simon Watson Taylor. Londres: Jonathan Cape, 1971, pp. 27-38.

the romantic ruins, the modern mannequin, or any other symbol capable of affecting the human sensibility for a period of time". And "the marvellous" could be found here, in the ruins of the past that had still not vanished.

Automatons also belonged to this world; in 1929, the magazine *Variétès* considered them to be pure surrealism. Because what it was all about was bumping unexpectedly into "the uncanny" or perhaps seeking it out in that medieval Paris which Eugène Atget, a forerunner of surrealist photography, loaded down with his old wooden box camera and glass negatives, tripod and black cloth (weighing over twenty kilos), photographed once and again. And among all those images, mannequins glimpsed in window displays: "It is no accident that Atget's photographs have been likened to those of a crime scene," Walter Benjamin wrote, "but isn't every square inch of our cities a crime scene? Every passer-by a culprit? Isn't it the task of the photographer—descendant of the augurs and the haruspices—to reveal guilt and to point out the guilty in his pictures?"<sup>2</sup> His photos, which he viewed as "documents", were purchased by Man Ray and some of them even appeared in *La Révolution Surréaliste*, though without his signature.

Large department stores put an end to the flâneur, yet at once they gave rise to new readings. When Paris was invaded by the noise of traffic and neon lights, shop windows began to take on another dimension. They were no longer chaotic arrangements of objects covered with layers of dust and past. Now they are contemplated under strong lights that are left on all night long. Neon signs were the new beacons of urban lighthouses to help the surrealists find their way in unison. Man Ray, in *Les Mannequins* (Paris, 1966), gave the best definition of mannequins as "cripples in the window displays

<sup>2</sup> Walter Benjamin, "Little History of Photography", in Walter Benjamin *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*, Belknap Press, 2005, p. 527.



Eduardo Westerdahl  
*Sin título / Untitled*, ca. 1935

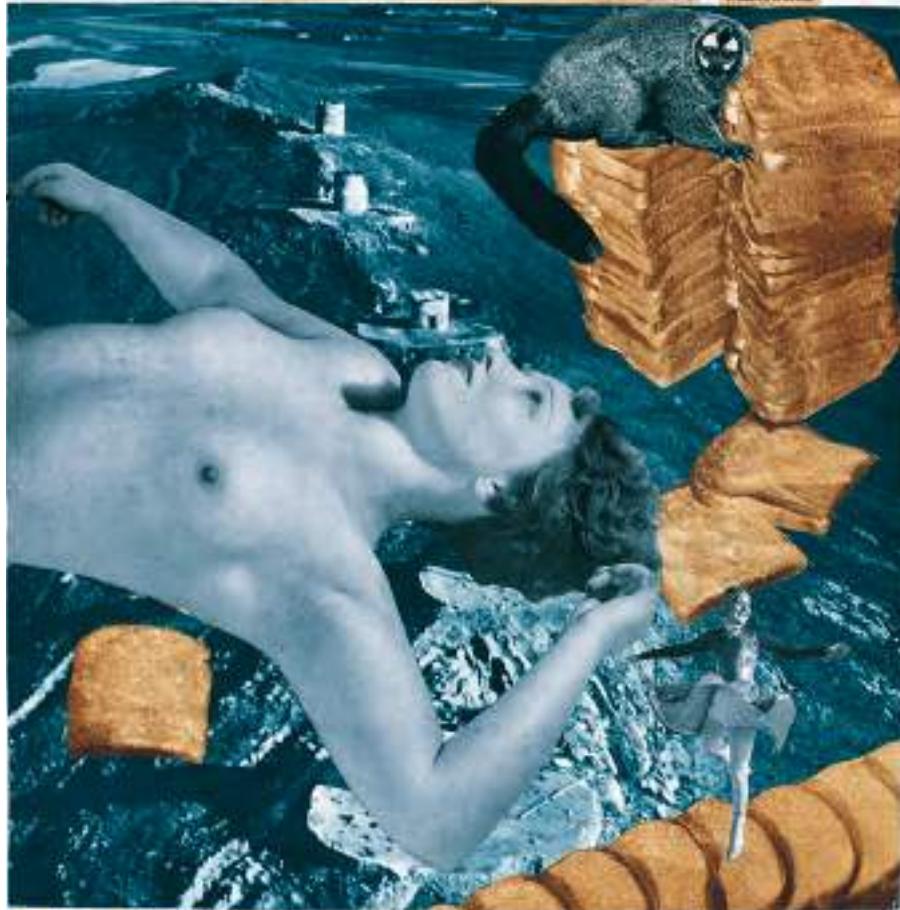
PUISQUE

Une grande  
basse considérance

N'ÉTAIT PAS AIMÉE  
tout entière

MÉMOIRE

Devant les survivants d'une brillante



ON RÉPARE ACTUELLEMENT

une danseuse nue aérienne

POURQUOI

Georges Hugnet

*Devant les survivants [Ante los supervivientes / Before the survivors], 1935*



Georges Hugnet  
*Sin título / Untitled*, ca. 1934-1936



Primer mandamiento Amar a Dios sobre todas las cosas

Josep Renau  
*Los 10 mandamientos / The 10 Commandments*, 1934



Tercer mandamiento: **Santificarás las fiestas**

Josep Renau  
*Los 10 mandamientos / The 10 Commandments, 1934*

**ESTUDIOS**



Sexto mandamiento: **No fornigarás**

Josep Renau  
*Los 10 mandamientos / The 10 Commandments*, 1934

*estudios*



*Décimo mandamiento:  
no desearás la mujer de tu prójimo*

Josep Renau

*Los 10 mandamientos / The 10 Commandments, 1934*



Josep Masana  
*El somni de l'opi o sommi trágic* [*El sueño del opio o sueño trágico / The Dream of Opium or Tragic Dream*], ca. 1930

of department stores”, photographing them in issue number four of *La Révolution Surréaliste*, on whose cover one can see a mannequin going up a staircase and the slogan “Et guerre au travail” (And war on work). The repressed desire encapsulated in those inanimate objects was part of the beauty defended by the surrealists, because, as Aragon wrote, “wherever the living pursue particularly ambiguous activities, the inanimate may sometimes assume the reflection of their most secret motives: and thus our cities are peopled with unrecognized sphinxes.”

De Chirico was obsessed by these “unrecognized sphinxes”, true simulacra of real life and ideal characters for his mysterious cities, full of shadows, chiaroscuros and blind points. In *The Disquieting Muses* (1916), several of these are situated in the middle of what looks like an old place of sanctuary, a renaissance city; they are disturbingly real and provoke a notable psychological ambiguity. They are waiting for something or someone.

Soon mannequins took over window displays. But they are no longer thresholds to the uncanny. They have to be discomfobulated, to put spectators up against the ropes, so that they continue being what the surrealist object really is, as Georges Hugnet warned us in 1934, which is to say “a ghost that comes to speak to us from an unknown world.”<sup>3</sup>

The answer came four years later. During the *International Surrealist Exhibition* of 1938 in Paris, visitors are welcomed by sixteen mannequins. One of them, the work of Salvador Dalí, is a panic-stricken woman inside an automobile surrounded by live snails. They evoke precisely shopping arcades, those ideal places of Benjaminian surrealist fantasy, and are arranged whimsically and grotesquely in positions that represent marvellous scenes or dramas. Dalí and his mannequins,

<sup>3</sup> Ángel Pariente, *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014, p. 170.

bought in antique or second-hand shops to be later reinvented in new exhibitions, in turn inspired window dressers, who soon imitated him. Many other artists did the same, and the large window displays of department stores were invaded by mannequins.

Because the inanimate was a bridge between the living and the dead. It equated to both sleep and wakefulness. And it was there, in that latter state, where they revealed themselves in all their might. Mannequins and automatons are definitely uncanny. The uncanny reaches its full potential when the mannequins incorporate human elements, like real hair, fingernails and teeth.

The surrealists were heirs to Freud and his theory of the “uncanny”, which he propounded in his essay with that title from 1919. He tells us that, for the uncanny to appear, a certain familiarity is required with that which has suddenly become uncanny; that its face changes into another thing; something which, in one way or another, was already there but which now manifests itself in a different way, as changed. Freud explains that the uncanny demands that the familiar becomes strange, something we perceive as grotesque, terrifying and sinister. For Freud, “das unheimliche”, in other words, the uncanny (also translated as “unsettling strangeness”), undoubtedly “belongs to all that is terrible—to all that arouses dread and creeping horror; it is equally certain, too, that the word is not always used in a clearly definable sense.”

Both Freud and the artist Hans Bellmer were inspired by the tales of E.T.A. Hoffmann as examples of the uncanny. The fetishist is a collector of their object of desire, their fetish, which they re-enact over and over again. Bellmer placed his dolls and mannequins, his broken poupées and mutilated bodies, in improbable, twisted and violent postures. His fetishist fascination is an erotic drive similar to bondage or sadomasochism, the same that evokes the fragmented or broken parts

of old mannequins that Kurt Seligmann used for his works, or the horror expressed by Óscar Domínguez in his *Jamais* (Never, 1938), in which a mannequin is literally disappearing into a gramophone whose stylus simulates a real arm. It is transgression of the norm, distortion of roles or an inversion of reality itself. The Cuban artist Wifredo Lam took it to even greater extremes. In *Altar for "La cheveleure de Falmer"*, exhibited at the *International Surrealist Exhibition* of 1947 in Paris, full of works with an occult or esoteric meaning, and with a title that referred to Comte de Lautréamont and one of his *Les Chants de Maldoror*, he depicts two assembled bodies, some breasts, with both arms holding large knives. We are in the sacred place of sacrifice, a magical act with the purpose of death and resurrection. And also a Santería ritual.

Bellmer, inspired by George Grosz, who had made many drawings of broken dolls, like *Skill Doll* (1937), which he arranged in aberrant settings, reflected on fetishism, eroticism and desire. In *Three Essays on The Theory of Sexuality* (1905), Freud believed fetishism to be a “sexual aberration” and included it in a chapter dedicated to the “deviations in respect to the sexual object”. He was talking about “anatomical transgressions”, when “for the normal sexual object another is substituted which is related to it but which is totally unfit for the normal sexual aim”. And he mentions the foot, which, together with the shoe, is one of the most common paraphilias.

When Bellmer met the tormented artist and writer Unica Zürn, the doll was brought to alive. Every night she dreaded and, at the same time, wished for death. When she is tied up, with her eyes blindfolded, in the middle of sadomasochist fantasies, she savours the pain, the closeness of fire, the spanking. He pulls her hair and whips her. She trembles. And they repeat it once and again.

We have no idea whether this event was what triggered what came later: after 1960 when he photographed her nude and tied

up in a famous image published in *Minotaure*, Zürn would be in and out of psychiatric hospitals for the rest of her life. Her illness, schizophrenia, which led to her eventual suicide, interested many of the surrealists because it had to do with alterity and the mysteries of the other, the double or *doppelgänger* (like *High Society* or *Not to Be Reproduced*, both by René Magritte), the eternal uncanny which, for Freud and many others, resided in the strangeness of twins, the interchangeable organic and inorganic, the copy. And from there to the automaton, machines with aspirations to something human, yet always unfinished or incomplete. Which did not prevent falling in love with one, as happened with the character Nathanael and the automaton Olimpia in *The Sand Man* by E.T.A. Hoffmann, the paradigm of the uncanny.

In *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* (1955), the film directed by Luis Buñuel, the main character uses a mannequin to metaphorically attack the woman he was obsessed with. One of Buñuel's friends, Ramón Gómez de la Serna, was also fascinated by mannequins. And he even lived with one, a female mannequin he had bought in Paris, and which he dressed, bought jewellery for, spoke to and even took for walks. In 1923 in La sagrada cripta de Pombo (The Sacred Crypt of Pombo) he confessed: "I can't remember a more exciting day than this, spent with the wax doll in a satin dress. The night was charged with something funereal and throbbing. My relatives do not dare to cross the hallway ever since she was seen making a voluptuous and somewhat enervating twist of her neck." He had several; the first, the one he loved the best, was broken while moving house. For a while, her owner dressed in mourning, always wearing a black tie in her memory. We were once things and, sooner or later, we will once again be things.

Gómez de la Serna thought along the same lines as Ortega y Gasset: those inanimate objects speak to us, because as he

wrote in 1925 in *The Dehumanization of Art*, “treat them as living beings and they will sniggeringly reveal their waxen secret. Take them for dolls, and they seem to breath in irritated protest. They will not be reduced to mere objects. Looking at them, we suddenly feel a misgiving; should it not be they who are looking at us?” The painter Gutiérrez Solana, a true lover of death, in his constant taste for necrophilia, like Gómez de la Serna, used to go to the Rastro flea market in Madrid every Sunday in search of these forsaken objects. They were fascinated by mannequins and bought several, like the one of a woman “with a long blue coat with little yellow shoes peeking out below it: her hair was loose and tangling, hanging below her shoulders; the blackened and dirty cardboard head was missing an ear and a piece of the nose: one of the hands was broken and the other good one was covered with a white goat-skin glove,” he wrote.<sup>4</sup>

In fact, in 1929 Gutiérrez Solana visited the Grévin Museum in Paris, which had a vast collection of wax dolls, and a regular stop on surrealist incursions. The experience was disturbing: “The night that I visited the museum, I had a terrible nightmare in which the museum went up in flames” he remembered years later, “persecuted by the wax figures which were seen before immobile, the maddened visitors fled with their clothing wrapped in flames. The wax of the figures melted with a horrid crackling noise like a volcano; a long stream of melted wax flowing into the street. The fire sizzled in the hair of the figures, their crystal eyes popped out and they twisted in grotesque contortions with their heads backwards, while their bodies became extinct in violent convulsions as if possessed by the devil.”<sup>5</sup>

4 Manuel Sánchez Camargo, ed., *José Gutiérrez-Solana. Obra literaria 1*, Madrid, 1945, p. 228.

5 José L. Barrio-Garay, *José Gutiérrez-Solana. Paintings and Writings*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1978, p. 137.

And so, between tremors and artefacts in wax, plastic, polyurethane or cork, we arrive at our valley. The term “Uncanny Valley” names a theory on the human emotional responses to robots and other hyperrealist non-human machines. Among other things, it tells us that the excessive familiarity of automations and robots with us humans creates repulsion. There is a moment when we cross an unquestionably unsettling threshold in which something profound is revealed. The familiarity is broken in the face of something that could be understood as a “valley” or a chasm. There is no scientific explanation for this, just an intuition. There is a spring activated in the depths of the being. The reaction is similar to contemplating a corpse and believing that it might speak or feel, be “alive”. It is Freud’s “uncanny” but multiplied.

The future affords a glimpse of a new golden age of “the uncanny”: a much more intense confusion between flesh and machine, the fuzzy boundaries between the human and the machine. Or even more: the automaton as a machine able to feel, and almost human in comparison with humans who hastily and dangerously seem to increasingly forget about love, empathy and compassion, passive subjects divested of what it was that once made them human.

Tania Pardo

DEL CUERPO  
FRAGMENTADO A  
LA ESTANTERÍA  
PARA UN LAVABO DE  
HOSPITAL



## JUEGOS METAMÓRFICOS

Para los creadores surrealistas el cuerpo femenino se convirtió en el objeto de deseo, en el lugar donde depositar las miradas estereotipadas sobre la mujer, a la que se le confirió el papel de musa inspiradora, amante o modelo. La relación de los surrealistas con lo femenino estuvo encarnada en el poder metafórico que concedieron a los objetos y al cuerpo en relación con el amor, el erotismo, el fetichismo y la provocación. Este movimiento fue el altavoz del subconsciente, que gracias a la imaginación desbordante de sus miembros supo hacer valer su poder creativo y transformador sobre el mundo literario y visual. Seguidores de las teorías de Freud basadas en la pulsión escópica y el psicoanálisis, los surrealistas abogaron por la representación estética del inconsciente y la asociación metafórica de imágenes en contra de la razón. Este movimiento otorgó especial relevancia al encuentro azaroso y al amor loco, representado en la figura de Nadja, del mismo modo que utilizó el mundo onírico para generar una nueva realidad. La imagen de la mujer fue distorsionada y se jugó con su cuerpo hasta límites insospechados, literalmente a través de ejercicios como el cadáver exquisito<sup>1</sup> «que conducía inexorablemente a la agregación monstruosa de fragmentos, eventualmente corporales, independientes entre sí»<sup>2</sup>. Asociaciones de ideas y recreaciones metamórficas relacionadas con «la irracionalidad, la belleza, el carácter inhóspito, las grandes

1 El juego del cadáver exquisito es definido en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* así: «El cadáver exquisito —juego de papel plegado que consiste en hacer componer una frase o un dibujo por varias personas, sin que ninguna de ellas pueda tener en cuenta la colaboración o colaboraciones precedentes. El ejemplo, ya clásico, que ha dado su nombre al juego, procede de la primera frase que se obtuvo de esta manera: «*El cadáver-exquisito-beberá-el vino-nuevo*», Juan Antonio Ramírez, *El cuerpo fragmentado*, en Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte*, Madrid. Ediciones Siruela, 2003, p. 215.

2 *Ibidem.*, p. 215.

dificultades que el ser humano encuentra para poder dominar la naturaleza, adquirieron, en numerosas ocasiones, rasgos típicamente femeninos»<sup>3</sup>.

La configuración de un grupo, encabezado por el psiquiatra André Breton, quedó evidenciada en la firma del *Primer Manifiesto Surrealista* de 1924 y en la primera exposición celebrada en la pequeña galería Charles Ratton de París en 1936, bajo el título *Surréaliste d'objets*, en la que el *objet trouvé*, el *ready made* y el *paper collage* permitían todo tipo de asociaciones vinculadas a la imagen y el subconsciente. Esta exhibición fue el íntimo punto culminante del arte objetual surrealista, tal como, dos años después, confirmaría la Exposition Internationale su Suréalisme, celebrada en la Galerie des Beaux-Arts, que vendría a reafirmar el triunfo de la escena surrealista parisina y que, tras la Primera Guerra Mundial, se desplazaría a Nueva York, ciudad reconvertida en la receptora del núcleo de artistas europeos de vanguardia en el exilio. Allí, en el Whitelaw Reid Mansion, en pleno centro de Manhattan, el 14 de octubre de 1942 se inauguraría la muestra *First Papers of Surrealism*, instalada por Marcel Duchamp, que recoge el testigo de la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* celebraba en 1936 en el MoMA, y que daría el pistoletazo de salida a este movimiento en Estados Unidos.

La trasmutación generalizada de las cosas y las capacidades asociativas visuales pusieron en marcha toda la maquinaria de la sinécdote corporal, casi siempre otorgando un lugar primordial al cuerpo de la musa inspiradora, pero ¿cómo se vieron las mujeres que pertenecieron al círculo surrealista?

<sup>3</sup> Juncal Caballero Guiral, «Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo», *Dossiers féministes*, nº. 5 (2011), p. 87.

## EXHIBITION BY 31 WOMEN

Peggy Guggenheim llevaba tiempo dándole vueltas a la idea de organizar una exposición de artistas mujeres en su galería de la Calle 82. El empujón definitivo se lo dio Marcel Duchamp, que ya desde 1938, y desde la breve experiencia de la galería Guggenheim June en Londres, se había convertido en su más fiel asesor, y quien, a su vez, le recomendó hablar con Alfred H. Barr para que la ayudara a engrosar la lista de creadoras participantes. De las cinco artistas propuestas por el joven director del MoMA, tres de ellas —Suzy Frelinghuysen, Irene Rice Pereira, and Espy Slobodkina— serían las elegidas para formar parte de esta colectiva. Además, para la organización de la muestra se constituyó un jurado integrado por personalidades próximas a Guggenheim: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jimmy Ernst y los críticos James Thrall Soby y James Johnson Sweeney, que determinarían la selección del conjunto de obras mostradas y que incluían, indistintamente, escultura, dibujo y pintura. Algunas de las artistas tenían ya entonces trayectorias muy consolidadas aunque todas ellas estaban vinculadas al círculo surrealista por ser, en su mayoría, las esposas o compañeras de los artistas varones que formaban el grupo. Además, Peggy Guggenheim, considerada el vínculo entre el arte moderno europeo y el americano, o entre el surrealismo y el expresionismo abstracto, también incluyó a su hermana Hazel McKinley, a su hija Pegeen Valy y a dos de sus mejores amigas como fueron la bailadora Gypsy Rose Lee y la escritora Djuna Barnes. El grupo terminó de cerrarse con la inclusión, por intermediación de Max Ernst —marido de Guggenheim—, de Dorothea Tanning, quien terminaría convirtiéndose en la compañera inseparable de Ernst, lo que le hizo contar en más de una ocasión y con cierta sorna a Peggy Guggenheim su arrepentimiento por no haber dejado la muestra en treinta y no en treinta y

una artistas. Anécdotas autobiográficas aparte, finalmente, la muestra en la galería Art of This Century, que duraría apenas un mes, abriría sus puertas el 5 de enero de 1943, siendo Georgia O'Keeffe la única artista que rechazó la invitación a participar<sup>4</sup>. Lo realmente inaudito de esta exposición fue la capacidad de la colecciónista para aglutinar un interesante y sugerente grupo de obras que evidenciaban su compromiso con la escena vanguardista y su atemporalidad al reunir a este heterogéneo grupo de mujeres; de hecho, la obra *Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim es hoy día considerada una pieza clave de la historia del arte convertida en referente para muchas otras autoras, como escribe Eva Hesse en sus diarios al conocer en Suiza en 1965 «a la artista de la taza y el plato forrados en piel».

La muestra congregaba a creadoras que habían visto en el surrealismo un modelo combativo de liberación, ya que todas ellas inventaron una iconografía propia, similar y distinta a la vez a la de sus colegas masculinos, intentando realizar obras que aun teniendo como base los fundamentos surrealistas, ofrecieran una imagen de la mujer como sujeto y no como un objeto exclusivamente erótico. Si el sexo y la muerte fueron dos de los grandes temas del surrealismo, como también lo fueron las pulsiones fundamentales freudianas, las mujeres creadoras ven ligada su identidad a la del deseo masculino, y se plantean, quizá por primera vez en la historia, cómo expresar y trasladar plásticamente la forma de su propio deseo.

<sup>4</sup> La artista Georgia O'Keeffe declinó la invitación a participar en la muestra *Exhibition by 31 Women*, quedando esta definitivamente compuesta por las siguientes participantes: Djuna Barnes, Xenia Cage, Leonora Carrington, Leonor Fini, Suzy Frelinghuysen, Elsa von Freytag-Loringhoven, Meraud Guevara, Anne Harvey, Valentine Hugo, Buffie Johnson, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba Breton, Gypsy Rose Lee, Aline Meyer Liebman, Hazel McKinley, Louise Nevelson, Meret Oppenheim, Milena Pavlovic Barili, Barbara Reis, Irene Rice Pereira, Kay Sage Tanguy, Gretchen Schoeninger, Sonja Sekula, Esphyr Slobodkina, Hedda Sterne, Dorothea Tanning, Sophie Taeuber-Arp, Julia Thecia, Pegeen Vail y Maria Elena Vieira da Silva.



Wols

*Retrato de Sabie Hettner / Portrait of Sabie Hettner, 1933*



Edward Weston

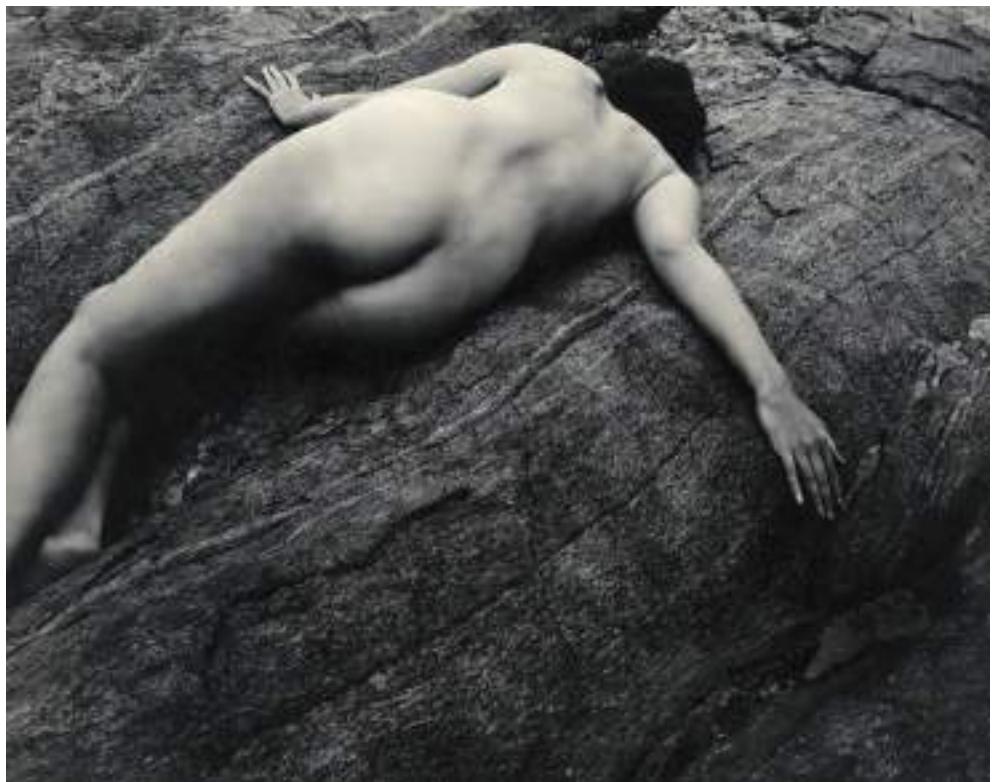
*Tina (Modotti, Desnuda en la Azotea) / Tina (Modotti, Nude on the Azotea), 1923*



Edward Weston  
*Desnudo / Nude*, 1927



Man Ray  
*Desnudo (Nusch Éluard) / Nude (Nusch Éluard)*, 1932



Anton Bruehl  
*Desnudo sobre roca / Nude on a Rock*, 1926



František Drtikol  
*Desnudo / Nude*, 1927



Rudolf Koppitz

*Desesperación-Estudio de desnudo, Viena / Desperation-Nude Study, Vienna, 1925*



Jaroslav Fabinger  
*Porträt [Retrato / Portrait]*, 1930

Todo esto propició que comenzaran a exigirse a sí mismas un mayor autoconocimiento y brindaran una imagen basada en sus propias experiencias, estados de ánimo, sentimientos y, sobre todo, anhelos. En muchos casos, este inconsciente individual será trasladado al nivel del inconsciente colectivo como harán las pintoras Leonora Carrington o Remedios Varo, que trabajarán con los mitos y la magia como fuente de inspiración. Otras narrarán en la superficie de los cuadros sus estados vitales e íntimas fantasías, como la mexicana Frida Kahlo o Leonor Fini, y algunas comenzarán a perturbar y fragmentar el cuerpo del deseo en un claro precedente de muchos de los preceptos que evidenciarán las feministas en los años sesenta del siglo XX. Lo que está claro es que aquella exposición reunirá a muchas de las artistas que con sus propuestas comenzaron a dar la vuelta, hasta ese momento, al discurso de la identidad.

#### METONIMIA DEL DESEO

A partir de aquí podemos trazar una genealogía porosa, abierta y transgeneracional, no sujeta a categorías, sino a un análisis disfuncional que parte de la desmembración del cuerpo femenino a través de piezas cosidas, ensambladas y manufacturadas. Un cuerpo roto que ya no es el del deseo observado a través de una mirada masculina, sino el cuerpo monstruoso y extraño que aboga por el propio yo, porque algunas de estas artistas que han conformado su obra a partir del cuerpo troceado han asumido, con el tiempo, que el cuerpo es un campo de batalla tal y como lo refirió Barbara Kruger en 1989. El cuerpo femenino se fragmentará como respuesta a los innumerables problemas sociales que lo circundan, rechazando reflexiones ontológicas sobre el arte que darán cabida a reflexionar sobre el género teniendo en cuenta que este es una construcción sociocultural que responde a un terreno de análisis próximo a

las ciencias sociales, políticas y culturales. Este recorrido parte de los *collages* de cuerpos fragmentados realizados en los años treinta por Hannah Höch, que aluden a la revulsión en torno al cuerpo tal y como lo hace en su obra *Fremde Schönheit* (Belleza extraña) de 1929, donde la artista «usa la referencia a la cultura tribal para poner en entredicho las normas contemporáneas de belleza femenina [en la década de 1930] a través del efecto de desfamiliarización que produce el montaje, tanto el objeto tribal como el cuerpo de la mujer europea se tornan extraños y se diluyen de este modo las fronteras entre lo femenino y lo masculino, entre lo ajeno y lo propio»<sup>5</sup>.

Y dentro de estas obras tempranas no podemos pasar por alto las esculturas de Dorothea Tanning, quien a partir de los años sesenta comienza a confeccionar, ayudada por la máquina de coser Singer, una serie de piezas realizadas con telas y relleno. El resultado fueron unas formas blandas capaces de activar el objeto doméstico dotándolo de un sentido táctil como extraños cuerpos despedazados que parecen entrelazarse y que habitaron muchas de las escenografías que la artista realizó en esta década, como la famosa *Chambre 202. Hôtel du Pavot* (1970-1973) donde las formas voluptuosas de telas rosadas aparecen incrustadas en las paredes. Según Alyce Mahon, con estas esculturas Tanning representa «la histeria como un estado extático: el cuello estirado y el pelo largo desmelorado sugiere una posesión activa o pasiva, una especie de versión blanda de la *Femme égorgée* de Alberto Giacometti»<sup>6</sup>, y, de hecho, Sienna Freeman «sostiene que las esculturas blandas de Tanning se alejan de la ideología visionaria y cerebral de lo imaginario y lo inconsciente de Breton y se alinean con

<sup>5</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, pp. 133-134.

<sup>6</sup> Alyce Mahon , «La vida es otra cosa. *Chambre 202, Hôtel du Pavot*», en Alyce Mahor (com.), *Dorothea Tanning. Detrás de la puerta, invisible, otra puerta*, [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 58.

“el programa surrealista alternativo que inaugura George Bataille”, que se interesa por lo abyecto, lo extraño, lo vulgar, lo táctil, lo informe, la “alteralidad”<sup>7</sup>. Y aunque Tanning creó estas esculturas en el momento en que Lucy Lippard organizó las influyentes exposiciones —*Eccentric Abstraction* (1966) y *Soft and Apparently Soft Sculpture* (1968)— a favor de materiales más flexibles, amorfos y efímeros y de una imaginería más doméstica, alejándose de los criterios del *minimal* y los materiales industriales, se podría decir que las esculturas parcialmente figurativas de Tanning no encuentran su verdadero contexto hasta los años noventa del siglo XX. Fue entonces cuando se recuperó una escultura más figurativa, que incorporaba materiales encontrados y prácticas artesanales, y se renovó el interés por lo personal, lo simbólico y lo psicológico, en el contexto de la práctica feminista, con artistas, como Annette Messager, Kiki Smith o Rosemarie Trockel, o en el de la recuperación de lo doméstico y lo siniestro que propugnaban Mike Kelly, Robert Gober y Tony Oursler<sup>8</sup>. En realidad, Tanning no estaba tan interesada en la naturaleza de los materiales como en su potencial táctil y en la forma antropomórfica y troceada que se percibe a través del relleno, tal y como ocurre en las esculturas cosidas de Sarah Lucas, quien en la década de 1990 presentó una serie de figuras confeccionadas con textiles que representaban formas antropomórficas de extremidades, fundamentalmente senos y falos; formas que realizaba a través de distintos materiales y a las que, con irónico sentido del humor, dota de una extrañeza abyecta próxima a los cuerpos despedazados de Tanning, pero que, en el caso de la artista británica, se trata de una mordaz reflexión sobre las representaciones de género e identidad y los distintos

7 Ann Coxon, «Otra dimensión. Dorothea Tanning, el arte actual y el legado del surrealismo», catálogo editado con motivo de la exposición, «Dorothea Tanning. Detrás de la puerta otra puerta», en Museo Reina Sofía, Madrid, 2018, p. 74.

8 *Ibidem*.

estereotipos sexuales. De este modo corporiza muchos objetos para recapacitar sobre cómo la mirada heteropatriarcal ha sido asimilada en la historia canónica del arte. También Louis Bourgeois ha sido otra de las artistas que, a partir de la experiencia psicológica de su propia autobiografía, realizó esculturas con formas de cuerpos desmembrados, algunas fundidas en bronce y otras confeccionadas a partir de textiles y costura como *The Couple IV* (1997), dos extraños cuerpos decapitados cosidos en tela negra y entrelazados, introducidos además en una vitrina victoriana, con los que explora, en palabras de Linda Nochlin, «los dudosos placeres de lo erótico-prostético [...] y es que Bourgeois sí se permitió el placer erótico de lo informe mucho antes de la vejez; pero el medio de la tela de relleno le permitió desplegarlo con un brío y un humor poco habituales»<sup>9</sup>, o la obra en la que dos falos atrofiados se unen a una espalda, sexualizando así el resultado a través de la mezcla de órganos. Todo ello se relaciona con el concepto del «objeto parcial» del que hablara la psicoanalista Melanie Klein, quien a través de sus investigaciones otorgó gran importancia a las experiencias de los primeros años de vida en la formación del mundo emocional adulto, y que bien podría aplicarse a muchas de las obras de la artista francesa, quien traslada a sus esculturas parte de sus experiencias psicológicas de su infancia. Como se observa, son muchas las artistas mujeres que, a partir de los movimientos sociales, políticos y culturales, comienzan a generar una iconografía propia y a repensar el cuerpo femenino completamente alejado de aquel objeto de deseo fragmentado de los surrealistas que, a su vez, está emparentado con la tradición pictórica occidental y la fascinación por las reliquias cristianas y toda su imaginería e iconografía, que se retrotrae a época del medievo.

9 Linda Nochlin, *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*, ed. por Maureen Really. Alianza editorial, Madrid, 2019, p. 415.

Y en este recorrido por el despiece corporal, podríamos detenernos en tres artistas que son únicas por raras e inclasificables y que han ocupado un lugar propio en la historia del arte al margen de movimientos, por encima de tendencias y modas. La primera de ellas es Carol Rama, una creadora que con su obra evidencia la trasformación del cuerpo tal y como muestran muchos de sus viscerales dibujos en los que, a través de los órganos —lenguas, ojos, penes o vaginas—, inventa una iconografía visual definida como «sensurrealismo, el arte visceral-concreto, el porno brut, la abstracción orgánica. Actualmente se la considera una artista imprescindible para entender las mutaciones de la representación en el siglo xx y el trabajo posterior de artistas como Cindy Sherman, Kara Walker, Sue Williams, Kiki Smith y Elly Strik»<sup>10</sup>. Tanto las acuarelas como las pinturas-objeto evidencian el gusto por lo descarnado, como una bofetada visual de cuerpos segmentados y dolientes que la sitúan próxima a una imaginación desbordada de efectos únicos y mordaces que ella misma explicó como el deseo irreverente de imaginar mundos alternativos; según Élisabeth Lebovici, «su trabajo y su deseo [...] corren siempre hacia delante, en un cara a cara con la recomposición deseante de una corporeidad repulsiva: ojos de porcelana, una triple lengua sacada, o a veces simplemente un montón, una mancha, una degradación que cede a la entropía de lo informe»<sup>11</sup>.

También en la obra de la artista Idda Applebroog encontramos alusiones al cuerpo fragmentado, sobre todo en su trabajo *Monalisa (Vagina House)*, una instalación compuesta por más de un centenar de dibujos de su propia vagina realizados en 1969 durante su corta hospitalización en la clínica Mercy,

10 Nota de prensa con motivo de la exposición *La pasión según Carol Rama*, que se celebró del 31 de octubre de 2014 al 22 de febrero de 2015 en el MACBA de Barcelona.

11 Élisabeth Lebovici, «Sin miedo», en AA. VV., *La pasión según Carol Rama* [cat. exp.]. Barcelona, MACBA, 2014, pp. 107-108.

y como parte de su terapia de recuperación de la depresión que padecía, y que, tras estar guardados durante casi cuarenta años, se mostraron por vez primera en 2006. Ya en la década de los sesenta del siglo xx, la artista había realizado algunos dibujos de cuerpos extraños y figuras biomorfas acompañadas de texto. Con esta instalación demuestra el autoconocimiento y la autoafirmación sobre su cuerpo, puestos en relación, igual que lo hacen otras artistas, con la construcción introspectiva del yo en su propia obra.

Sin duda, la relación del cuerpo con el estado psíquico será otra de las constantes que ponen en relación a algunas de estas artistas. Lee Lozano será una artista interesada en el psicoanálisis y el surrealismo, y reflejará este cuerpo parcelado en muchos de sus óleos y dibujos poblados de penes, culos, vaginas y bocas. En los doce años de trayectoria artística antes de abandonar el arte definitivamente, «articuló un tipo de corporalidad erótica, agresiva, irónica y perversamente devoradora. El cruce entre zonas erógenas del cuerpo y herramientas habitualmente asociadas con el género masculino, tales como martillos y armas, engendra híbridos que se retuerzen y doblegan»<sup>12</sup>. La segmentación para Lozano se convierte en «esta experiencia somática de la fragmentación rehúsa el trauma del cuerpo como sujeto-objeto de trabajo y lo recupera como objeto, medio e instrumento de placer. Los artefactos utilitarios a los que la artista recurre en sus dibujos dejan de funcionar y se desactivan una vez empalmados y recombinados con los miembros del cuerpo lascivo»<sup>13</sup>. El trabajo de Lee Lozano se aproxima, a través de la agresiva figuración, al expresionismo, pero con un tono surrealizante e irónico próximo a una extraña abyección de la que hablara Julia Kristeva como «aquellos

12 Teresa Velázquez, *Lee Lozano. Forzar la máquina*, [cat. exp.], ed. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 12.

13 *Ibidem*, p. 16.

que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto»<sup>14</sup>.

En estas sinécdoques corporales y fragmentaciones realizadas por distintas creadoras observamos cómo la transmutación generalizada de las cosas y las capacidades asociativas visuales hacen que todavía percibamos la presencia de un cuerpo que directamente terminará por desaparecer para ser intuido, como ocurre en la pieza *Estantería para un lavabo de hospital* (1992) de Eulalia Valldosera, donde los objetos y el juego de luces y sombras han suplido definitivamente al cuerpo en un encuentro con el espacio introspectivo relacionado con el deseo, el amor, la enfermedad o la muerte.

Y es que la ortodoxia surrealista del deseo proclamó no ya un contacto entre cuerpos enteros, sino entre miembros separados, porque aunque la fragmentación del cuerpo ha ocupado un lugar central en la historia del arte, en la producción posmoderna el fragmento asumirá nuevos y transgresores significados.

14 Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1980, p. 11.





Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930



Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930

Tania Pardo

FROM THE  
FRAGMENTED BODY  
TO THE SHELF  
FOR A HOSPITAL  
BATHROOM



## METAMORPHIC GAMES

Surrealist artists turned the female body into an object of desire, a locus for stereotyped gazes on women, to whom they assigned the role of inspirational muse, lover or model. The surrealists' relationship with women was embodied in the metaphorical power they conferred on objects and the body in their relationship with love, eroticism, fetishism and provocation. Acting as a loudspeaker for the subconscious, this art movement was able to assert its creative and transformative power over the world of literature and the visual arts thanks to the boundless imagination of its members. Followers of Freud's theories concerning the scopic drive and psychoanalysis, the surrealists advocated the aesthetic representation of the unconscious and the metaphorical association of images running against the grain of reason. The movement lent particular importance to the chance encounter and *amour fou*, as exemplified by the figure of Nadja, and also leveraged the world of dreams to create a new reality. It distorted the image of women and played with their bodies, stretching them to unimaginable limits, even literally so, in exercises like the exquisite corpse<sup>1</sup> "which inexorably led to the monstrous aggregation of fragments, occasionally of bodies, independent of each other."<sup>2</sup> Associations of ideas and metamorphic reworkings related with "the absurd, beauty, the inhospitable, humankind's great difficulties in dominating nature, on many occasions take on typically female features."<sup>3</sup>

- 1 The *Dictionnaire abrégé du surréalisme* defines the 'exquisite corpse' as follows: "A game in which several people compose a phrase or drawing together, folding the paper so that no one can see the previous collaboration or collaborations. The now-classic example, which gave the game its name, was the first phrase created in this method: "the exquisite-corpse-drunk-the new-wine," Juan Antonio Ramírez, chap. "El cuerpo fragmentado", in Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte*. Madrid, Siruela, 2003, p. 215.
- 2 Ibidem.
- 3 Juncal Caballero Guiral, "Tensiones: el cuerpo de la mujer en el surrealismo", in *Dossiers feministes*, no 5 (2011), p. 87.

The group that began to coalesce around the psychiatrist André Breton is evinced in the signing of the first Surrealist Manifesto in 1924 and in the first exhibition held at Charles Ratton's small gallery in Paris in 1936, called *Exposition Surréaliste d'objets*, in which *objets trouvés*, readymades and paper collages afforded all kinds of associations related with the image and the subconscious. This exhibition was the intimate highpoint of surrealist object-based art, which would be confirmed two years later in the *Exposition Internationale du Surréalisme* held at Galerie des Beaux-Arts, which reaffirmed the triumph of surrealism in Paris. Following the outbreak of the Second World War, the focal point of the movement shifted to New York, the city that welcomed the bulk of exiled European avant-garde artists. There, at the Whitelaw Reid Mansion, in midtown Manhattan, the exhibition *First Papers of Surrealism*, installed by Marcel Duchamp, opened on 14 October 1942, picking up the baton of the exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* held at MoMA in 1936, and thus kick-starting the movement in the USA.

The generalized transmutation of things and associative visual capacities set in motion the whole machinery of corporeal synecdoche, almost always giving a primordial place to the body of the inspirational muse, but, how did the women who belonged to surrealist circles see themselves?

#### EXHIBITION BY 31 WOMEN

For some time now, Peggy Guggenheim had been mulling over the idea of organizing an exhibition of women artists at her gallery on 82nd Street. The final nudge she needed came from Marcel Duchamp, who, ever since 1938, at the short-lived Guggenheim Jeune gallery in London, had become her trusted advisor, and who, in turn, advised her to ask Alfred H. Barr for help to flesh out the list of artists to take part in the exhibition. Of the five artists the young director of MoMA proposed, three—



Irving Penn  
*Desnudo 139 / Nude 139*, 1949-1950



Bill Brandt  
*Desnudo / Nude*, 1950



Bill Brandt  
*Desnudo / Nude*, 1951



Otho Lloyd  
*Estudio de desnudo / Nude study*, ca. 1946

Suzy Frelinghuysen, I. Rice Pereira, and Espy Slobodkina—were chosen to be included in the show. In addition, a jury of people from Guggenheim's inner circle was formed to organize the exhibition: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jimmy Ernst and the critics James Thrall Soby and James Johnson Sweeney, who decided on the final selection of works to go on show, which included, indistinctly, sculpture, drawing and painting. At the time, some of the artists already had well-established careers, though all of them were associated in some way with the surrealist circle, mostly as wives or partners of the male members of the group. Furthermore, Peggy Guggenheim, viewed as a link between European and American modern art, or between surrealism and abstract expressionism, also included her sister Hazel McKinley, her daughter Pegeen Vail and two of her best friends, the dancer *Gypsy Rose Lee* and the writer Djuna Barnes. Thanks to the insistence of *Guggenheim's husband*, Max Ernst, the list was finalized with the inclusion of Dorothea Tanning who would eventually end up as Ernst's inseparable partner, which Peggy Guggenheim often sarcastically recalled, saying how she regretted not having left the exhibition at thirty artists instead of thirty-one. Leaving personal anecdotes to one side, the exhibition, which would last barely one month, opened its doors on 5 January 1943 at the Art of This Century gallery, with Georgia O'Keeffe being the only artist to reject the invitation to take part.<sup>4</sup> The truly unprecedented feature of this exhibition was the collector's ability to pull together

4 Georgia O'Keeffe turned down the invitation to take part in "Exhibition by 31 Women", leaving the final list of artists as follows: Djuna Barnes, Xenia Cage, Leonora Carrington, Leonor Fini, Suzy Frelinghuysen, Elsa von Freytag-Loringhoven, Meraud Guevara, Anne Harvey, Valentine Hugo, Buffie Johnson, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba Breton, Gypsy Rose Lee, Aline Meyer Liebman, Hazel McKinley, Louise Nevelson, Meret Oppenheim, Milena Pavlovi -Barili, Barbara Reis, Irene Rice Pereira, Kay Sage Tanguy, Gretchen Schoeninger, Sonja Sekula, Espy Slobodkina, Hedda Sterne, Dorothea Tanning, Sophie Taeuber-Arp, Julia Thecia, Pegeen Vail and Maria Elena Vieira da Silva.

er an interesting and evocative group of works that evinced a commitment with the avant-garde scene and its timelessness by bringing together this variegated group of women; in fact, the work *Le déjeuner en fourrure* by Meret Oppenheim is now considered a seminal work in the history of art and a benchmark for many other women artists, as Eva Hesse wrote in her diaries when she met “the artist of the fur-lined cup and saucer” in Switzerland in 1965.

The exhibition brought together artists who had espied in surrealism a combative model of liberation, given that they all invented a personal iconography, similar and at once distinct from their male counterparts, endeavouring to make works that, while based on the tenets of surrealism, offered an image of women as a subject and not as an exclusively erotic object. If sex and death were two of the major concerns of surrealism, alongside the basic Freudian drives, women artists saw their identity bound to male desire, and they posited, perhaps for the first time in history, how to express and visually translate the form of their own desire. This led them to start to demand greater self-knowledge from themselves and to offer an image based on their own experiences, moods, feelings and, above all else, longings and desires. In many cases, this individual unconscious would be translated to the level of the collective unconscious, as in the case of the painters Leonora Carrington and Remedios Varo, who worked with myths and magic as a source of inspiration. Others laid bare their personal fantasies and times of life on the surface of their canvases, like the Mexican artist Frida Kahlo and Leonor Fini, and yet others started to derange and fragment the body of desire in an evident foreshadowing of many of the precepts that the feminists would underscore in the 1960s. One thing is clear, and that is that the exhibition brought together many of the artists whose proposals started to completely turn on its head the discourse of identity prevailing up until that moment.

## METONYMY OF DESIRE

From this point on we could outline a porous, open and trans-generational genealogy untethered to categories, instead adopting a dysfunctional analysis, predicated on the dismembering of the female body through sewn, assembled and manufactured artworks. A broken body that is no longer the body of desire observed through the male gaze, but the strange, monstrous body that advocates for the personal self, because some of these artists whose work is shaped by the fragmented body have, with time, accepted that the body is a battleground as Barbara Kruger referred to it in 1989. The female body would be fragmented as a response to the countless social problems that besieged it, rejecting ontological reflections on art that accommodated reflections on gender bearing in mind that it is a sociocultural construct that answers to a field of analysis close to social, political and cultural sciences. The point of departure for this particular walkthrough is the collages of fragmented bodies made in the 1930s by Hannah Höch, speaking to the revulsion aroused by the body, as exemplified in her work *Fremde Schönheit* (Strange Beauty) from 1929, in which the artist “uses references to tribal culture to question contemporary norms of female beauty [...] and through the effect of defamiliarization produced by the montage, both the tribal object as well as the body of European women become uncanny and, in this way, the boundaries between female and male, between the self and the other, are blurred.”<sup>5</sup>

And speaking of these early works, we cannot overlook the sculptures by Dorothea Tanning, who, from the 1960s onwards, began to use a Singer sewing machine to make a series of works made with fabric and filling. The results were soft forms

5 Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, pp. 133-134.

able to activate the domestic object, imbuing it with a tactile sense, like strange dismembered bodies that seem to be intertwined, often inhabiting some of the *mise en scènes* the artist made in the 1970s, like her famous *Chambre 202. Hôtel du Pavot* (Poppy Hotel, Room 202, 1970-1973) where the voluptuous forms of pink fabrics seem to be incrusted in the walls. According to Alyce Mahon, with these sculptures Tanning represents “hysteria as a state of ecstasy: the stretched neck and the long dishevelled hair suggest an active or passive possession, a kind of soft version of Alberto Giacometti’s *Femme égorgée*,”<sup>6</sup> and, in fact, Sienna Freeman “sustains that Tanning’s soft sculptures are removed from Breton’s visionary and cerebral ideology of the imaginary and the unconscious, and are aligned more with ‘the alternative surrealist programme unveiled by George Bataille’, which is interested in the abject, the strange, vulgar, tactile, formless, ‘alterality’.”<sup>7</sup> And although Tanning created these sculptures around the time that Lucy Lippard organized her ground-breaking exhibitions—*Eccentric Abstraction* (1966) and *Soft and Apparently Soft Sculpture* (1968)—that championed more flexible, amorphous and ephemeral materials and a more domestic imagery, removed from the criteria of minimalism and industrial materials, one could well contend that Tanning’s partially figurative sculptures did not actually find their true context until the 1990s, with the recovery of more figurative kind of sculpture that incorporated found materials and handcrafted practices, and renewed interest in the personal, the symbolic and the psychological within the context of feminist practice, with artists like Annette Messager, Kiki Smith or Rosemarie Trockel, or in the recovery of the domes-

6 Alyce Mahon, “Life is Something Else. *Chambre 202, Hôtel du Pavot*”, in Alice Mahon (ed.), *Dorothea Tanning. Behind the Door, Another Invisible Door* [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2018, p. 58.

7 Ann Coxon, “Another Dimension. Dorothea Tanning, Contemporary Practice and the Legacies of Surrealism”, in Alyce Mahon, *Dorothea Tanning, op. cit.*, 2018, p. 74.

tic and the uncanny espoused by Mike Kelly, Robert Gober and Tony Oursler.<sup>8</sup> In fact, Tanning was not so much interested in the nature of the materials as in their tactile potential and in the fragmented anthropomorphic form perceived through the filling, as also occurs in the sewn sculptures by Sarah Lucas, who, in the 1990s, presented a series of figures made with textiles that depict anthropomorphic forms of extremities, basically breasts and phalluses; forms she made with differing materials and which, with an ironic sense of humour, she imbues with an abject uncanniness close to Tanning's dismembered bodies but which, in the case of the British artist, is a caustic reflection on representations of gender and identity and different sexual stereotypes. In this way she instantiates many objects in bodily form in order to reconsider how the heteropatriarchal gaze has been assimilated in the canonical history of art. Louise Bourgeois is another of the artists who used the psychological experience of her own autobiography to make sculptures with forms of dismembered bodies, some cast in bronze and others made from textiles and sewing like *Couple IV* (1997), two strange decapitated bodies sewn in black fabric and intertwined, further introduced inside a Victorian display case, with which she explores, as Linda Nochlin argued, the questionable pleasures of erotic-prosthetic and Bourgeois does indeed allow herself formless erotic pleasure long before old age; but the medium of the stuffed fabric allowed her to deploy it with unusual verve and humour,<sup>9</sup> or the work in which two stunted phalluses are joined back to back, sexualizing the end result through the combination of organs. All this could be related with the concept of "partial object" as broached by the psychoanalyst Melanie Klein, whose theories

8 *Ibidem.*

9 Linda Nochlin, *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*, ed. Maureen Reilly. Madrid, Alianza editorial, 2019, p. 415.

lent great importance to the early childhood experiences in the formation of the adult emotional world, and could well be applied to many of the works of the French artist, who translated to her sculptures part of her own psychological experiences of childhood. As one can see, there are many women artists who, from social, political and cultural movements, began to create a personal iconography and to rethink the female body completely removed from that fragmented object of desire of the surrealists which, at once, is related with the Western painting tradition and the fascination with Christian relics and all its imagery and iconography which harks back to the medieval period.

Along this walkthrough of corporeal quartering, we could focus on three artists who are unique, strange and unclassifiable and who occupy a special place in the history of art, removed from movements, and on the sidelines of changing fashions and trends. The first of the three is Carol Rama, an artist whose work evinces the transformation of the body, as borne out by many of her visceral drawings in which, through organs like tongues, eyes, phalluses and vaginas, she invented a visual iconography defined as “sensurrealism, concrete-visceral art, porno-brut, organic abstraction ... [she] emerges now as an essential artist for understanding the mutations and transformations of representation in the twentieth century and the work of posterior artists such as Cindy Sherman, Kara Walker, Sue Williams, Kiki Smith or Elly Strik.”<sup>10</sup> Her watercolours as well as her object-paintings evince a taste for the disembodied, like a visual smack in the face of segmented and suffering bodies that situate her close to a boundless imagination of unique and corrosive effects that she herself explained as the irreverent desire to imagine alternative worlds;

10 Press release for the exhibition *The Passion According to Carol Rama*, held at MACBA, Barcelona, from 31 October 2014 to 22 February 2015.

according to Elisabeth Lebovici, “her work—desire [...] is always galloping ahead, in the face to face with the desiring re-composition of a grimacing corporeity: porcelain eyes, a triple tongue sticking out, sometimes simply one, a pile, a stain, a degradation rendered into the entropy of formlessness.”<sup>11</sup>

We can also find allusions to the fragmented body in the work of the artist Ida Applebroog, especially in her *Monalisa (Vagina House)*, an installation comprising over one hundred drawings of her own vagina made during a two-year-long period of depression after being admitted to the Mercy clinic in 1969, and which were exhibited for the first time in 2006 after having been stored away for almost forty years. Already back in the 1960s, the artist had made some drawings of strange bodies and biomorphic figures coupled with texts. With this installation she demonstrates her self-knowledge and self-assertion over her body, juxtaposed, like some other women artists, with the introspective construction of the self in their own work.

Undoubtedly, the relationship of the body with the psyche is another constant that connects these artists. Lee Lozano is an artist interested in psychoanalysis and surrealism, and she would reflect this parcelled body in many of her paintings and drawings populated with phalluses, butts, vaginas and mouths. In her twelve years of practice before abandoning art for good, “she produced an extraordinary corpus of a type of corporeality that was erotic, aggressive, ironic, and perversely devouring. By crossing erogenous zones of the body with tools habitually associated with masculinity, like hammers and weapons, she engendered hybrids that twist and fold over on themselves.”<sup>12</sup> For Lozano, segmentation became “the somat-

11 Élisabeth Lebovici, “Fearless”, in AA. VV., *The Passion According to Carol Rama* [exh. cat.]. Barcelona, MACBA, 2014–2015, pp. 107–108.

12 Teresa Velázquez, *Lee Lozano. Pulling Out the Stops* [exh. cat.]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 12.

ic experience of fragmentation which denies the trauma of the body as subject-object of work and recovers it as object, medium and instrument of pleasure. The utilitarian artefacts the artist uses in her drawings are no longer functional and are deactivated once they are spliced and recombined with parts of the lascivious body.”<sup>13</sup> Lee Lozano’s work, through its aggressive figuration, is close to expressionism, but with an ironic surrealist tone recalling the strange abjection Julia Kristeva spoke of, as that which “disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”<sup>14</sup>

In these corporeal synecdoches and fragmentations made by different artists we can observe how the associative visual capacities and generalized transmutation of things means that we still perceive the presence of a body that will directly end up disappearing and only intuited, as happens in *Estantería para un lavabo de hospital* (Shelf for a Hospital Bathroom, 1992), the work by Eulàlia Valldosera, where the objects and the play of light and shadows have definitively supplanted the body in an encounter with an introspective space rife with desire, love, illness and death.

The surrealist orthodoxy of desire no longer proclaimed contact between whole bodies, but rather between separate members, because, although the fragmentation of the body has been centre-stage in the history of art, in postmodern production the fragment would take on new transgressive meaning.

13 *Ibid*, p. 16.

14 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982, p. 4.



Joan Fontcuberta

*Cargol, Homenatje a Tapor [Caracol Homenaje a Topor / Snail, Tribute to Topor]* 1975



Val Telberg

*La máscara de un sueño / Mask of a Dream*, ca. 1947



Val Telberg

*Sin título (Muñeca, Puntos, Piernas) / Untitled (Doll, Dots, Legs)*, ca. 1948



Val Telberg  
*Sin título (Desnudo sobre la mano) / Untitled (Nude in hand)*, ca. 1945

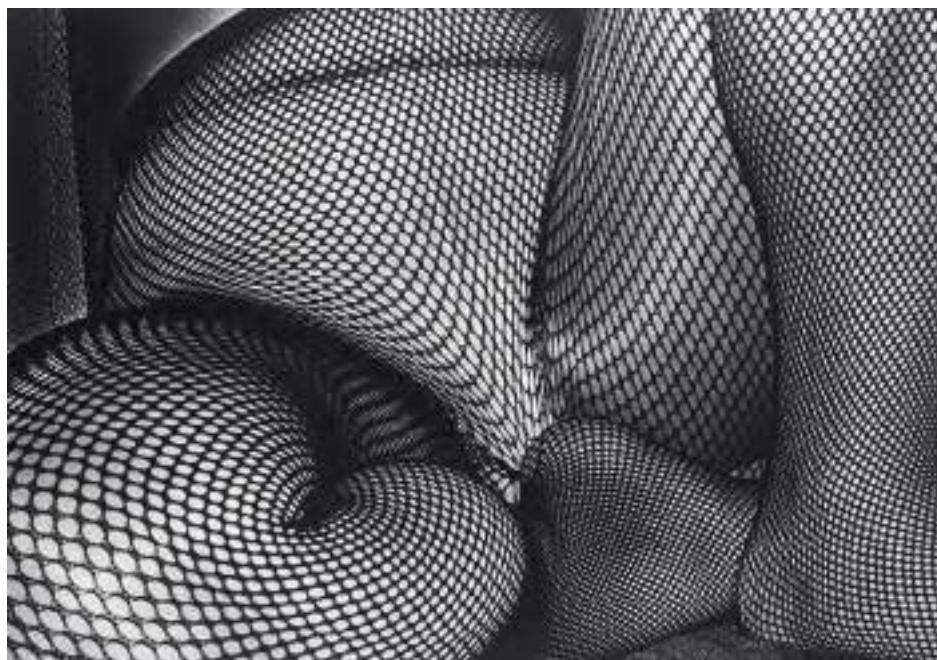


Val Telberg  
*Carrusel, Yaddo / Carrousel, Yaddo, 1953*





Daido Moriyama  
*Sin título / Untitled*, 1972



Daido Moriyama  
*Sin título / Untitled*, 1987



Daido Moriyama  
*Sin título / Untitled*



Nobuyoshi Araki  
*Sin título (orquídea corrompida) / Untitled (corrupted orchid)*, 2002-2003







Tomio Seike  
*TS/S 86-7, diciembre / December, 1988*



Toni Catany  
*Roser*, 1982



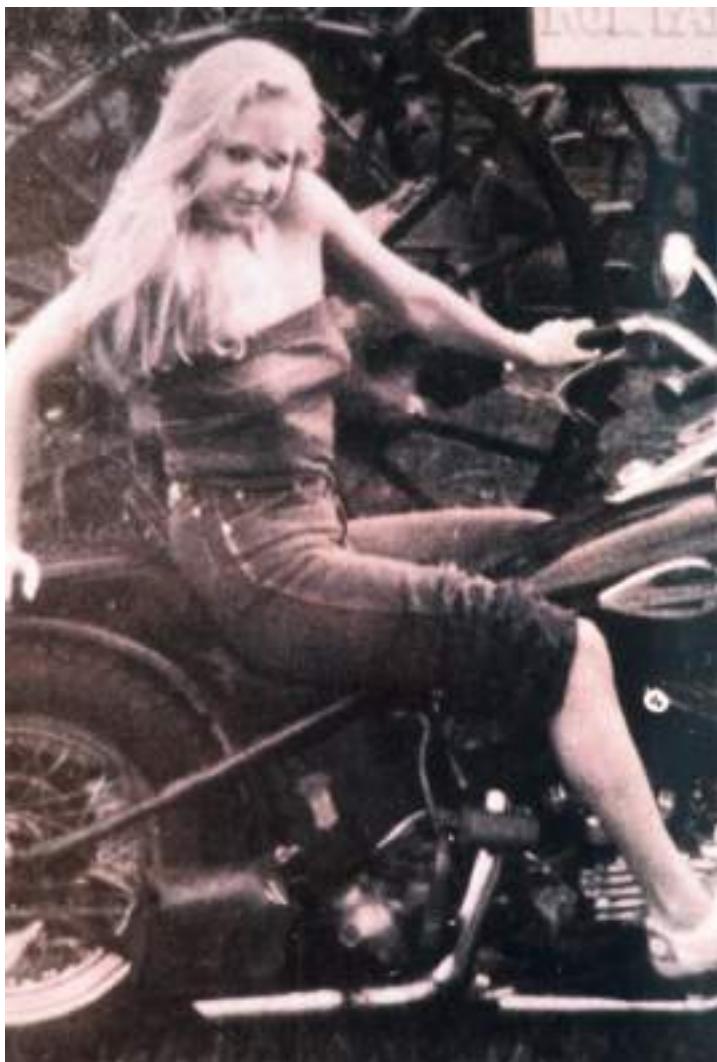
Ulay  
*Mujer en la bañera / Woman in Bath*, 1971





Richard Prince

De la serie *Vaqueros y novias* / From the series *Cowboys & Girlfriends*, 1992



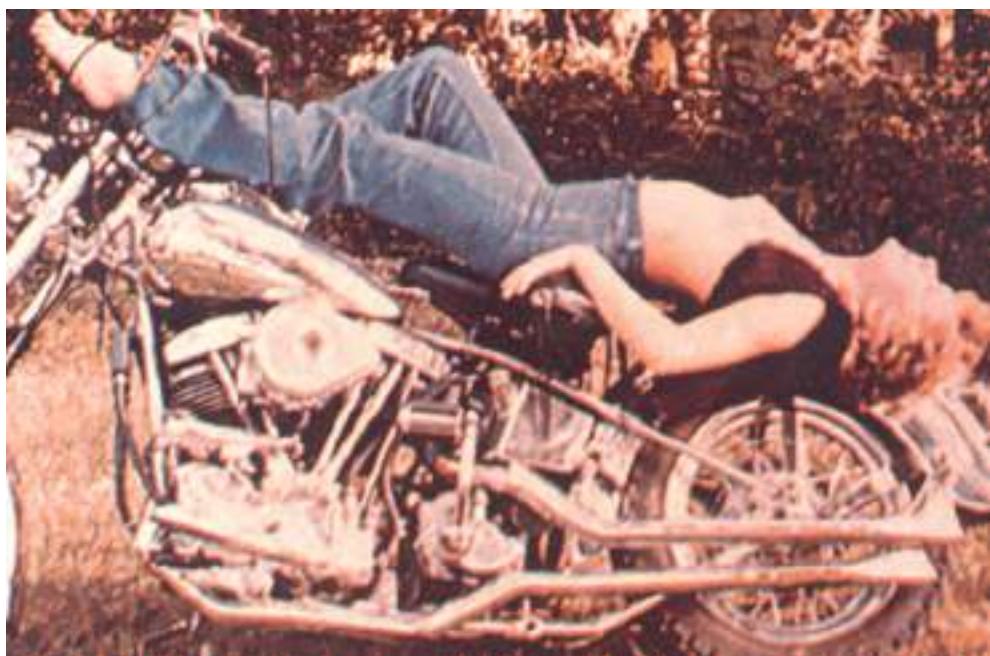
Richard Prince

De la serie *Vaqueros y novias* / From the series *Cowboys & Girlfriends*, 1992



Richard Prince

De la serie *Vaqueros y novias* / From the series *Cowboys & Girlfriends*, 1992

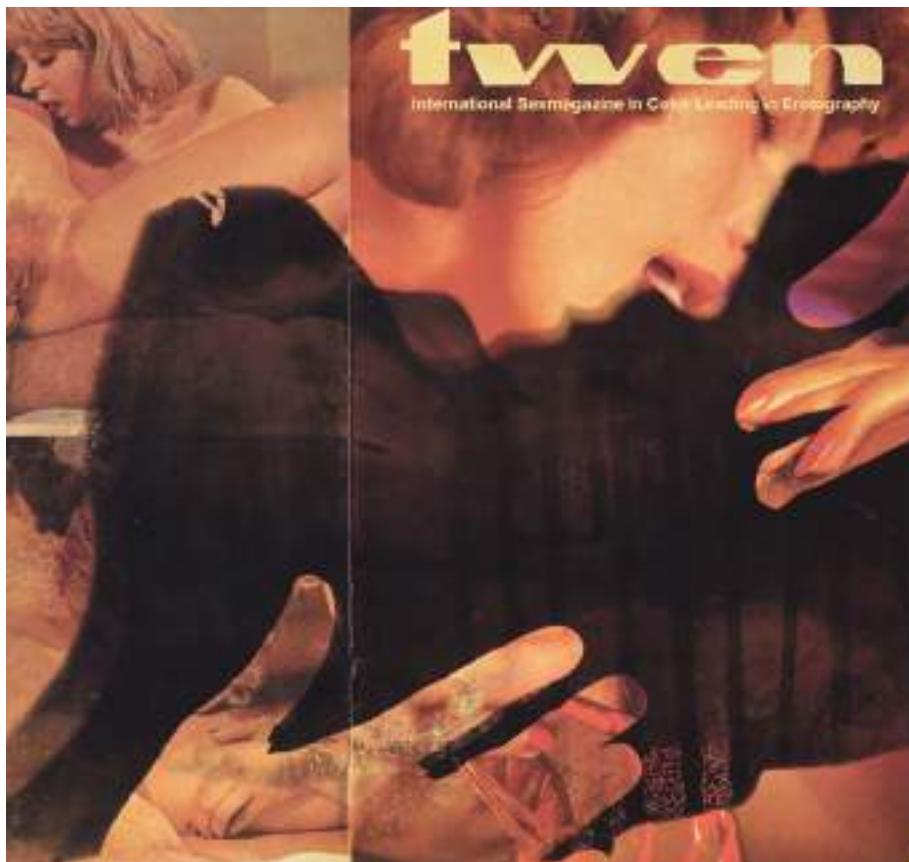


Richard Prince

De la serie *Vaqueros y novias* / From the series *Cowboys & Girlfriends*, 1992



Richard Prince  
De la serie *Vaqueros y novias* / From the series *Cowboys & Girlfriends*, 1992



Joan Fontcuberta

*Twen, revista internacional a color de contenido sexual que desemboca en una erotografía, de la serie Doble Cos (Doble cuerpo) / Twen, International Color Sexmagazine Leading to Erotography, from the series Doble Cos, 1992*



Jorge Molder

De la serie *O azul do céu [El azul del cielo]* / From the series *O azul do céu [The blue of the sky]*, 2000



**LISTADO DE OBRAS DEL  
CATÁLOGO / LIST OF WORKS  
IN THE CATALOGUE**

**OBRAS DE LA COLECCIÓN /  
WORKS IN THE COLLECTION**

\* Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife  
\*\* Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife  
\*\*\* Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

Edward Weston  
*Tina (Modotti, Desnuda en la Azotea) / Tina (Modotti, Nude on the Azotea)*, 1923  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 16,83 x 23,35 cm  
p. 186\*

Rudolf Koppitz  
*Desesperación-Estudio de desnudo, Viena / Desperation-Nude Study, Vienna*, 1925  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 13 x 10 cm  
p. 191\*

Anton Bruehl  
*Desnudo sobre roca / Nude on a Rock*, 1926  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 19 x 24,2 cm  
p. 189\*

Frantisek Drtikol  
*Desnudo / Nude*, 1927  
Pigmento / Pigment,  
25,4 x 22,86 cm  
p. 190\*

Edward Weston  
*Desnudo / Nude*, 1927  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 23,4 x 17,7 cm  
p. 187\*\*

Jaroslav Fabinger  
*Porträt [Retrato / Portrait]*, 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 22 x 16 cm  
p. 192\*\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 11 x 15 cm  
p. 201\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 8,2 x 13 cm  
p. 202\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 9 x 14,5 cm  
p. 203\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 13,6 x 11 cm  
p. 204\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 12,5 x 10,4 cm  
p. 205\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 12 x 15,4 cm  
p. 206\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 12,1 x 14 cm  
p. 207\*

Sasha Stone  
*Nus [Desnudos / Nudes]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 15,4 x 10,9 cm  
p. 208\*

Josep Masana  
*El somni de l'opi o somni trágico [El sueño del opio o sueño trágico / The Dream of Opium or Tragic Dream]*, ca. 1930  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 31,5 x 44 cm  
p. 172\*\*

Man Ray  
*Desnudo (Nusch Éluard) / Nude (Nusch Éluard)*, 1932  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 20,64 x 15,88 cm  
p. 188\*

Wols  
*Retrato de Sabie Hettner / Portrait de Sabie Hettner*, 1933  
Gelatina a las sales de plata /  
Gelatin silver, 23,7 x 17,5 cm  
p. 185\*\*

Josep Renau  
*Los 10 mandamientos / The 10 Commandments*, 1934  
Fotomontaje / Photomontage,  
3,2 x 23 cm  
pp. 168-171\*\*

Juan Ismael <i>Sin título o Composición surrealista / Untitled or Surrealist composition</i> , 1934 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 53 x 48 cm p. 151***	Man Ray <i>Maniquí de Salvador Dalí / Salvador Dalí's Mannequin</i> , 1938 Gelatina y plata, copia de época / Gelatin and silver, period copy, 23 x 16 cm p. 147***	Bill Brandt <i>Desnudo / Nude</i> , 1950 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 23,2 x 19,6 cm p. 214**
Georges Hugnet <i>Sin título / Untitled</i> , ca. 1934-1936 Fotocollage / Photo collage, 26,6 x 17,4 cm p. 167***	Man Ray <i>Créole {Criollo / Creole}</i> , 1938 Óleo sobre lienzo / Oil on canvas, 38 x 45,4 cm p. 150***	Bill Brandt <i>Desnudo / Nude</i> , 1951 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 23 x 19,6 cm p. 215*
Eduardo Westerdahl <i>Sin título / Untitled</i> , ca. 1935 Fotocollage montado sobre la cubierta de la revista <i>Art</i> de enero de 1935 / Photo collage mounted on the cover of the January 1935 issue of <i>Art</i> magazine, 32 x 24 cm p. 165**	Val Telberg <i>Sin título (Desnudo sobre la mano) / Untitled (Nude in hand)</i> , ca. 1945 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 22,7 x 14 cm p. 228**	Val Telberg <i>Carrusel, Yaddo / Carrousel, Yaddo</i> , 1953 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 27,2 x 35,1 cm p. 229**
Georges Hugnet <i>Devant les survivants [Ante los supervivientes / Before the survivors]</i> , 1935 Collage, 32,39 x 24,77 cm p. 166**	Otho Lloyd <i>Estudio de desnudo / Nude study</i> , ca. 1946 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 24 x 30 cm p. 216**	Ulay <i>Mujer en la bañera / Woman in Bath</i> , Haarlem, 1971 Fotografía en B/N montada sobre aluminio / B/W photograph mounted on aluminum, 60 x 50 cm p. 239**
Hans Bellmer <i>Poupée dans le jardin [Muñeca en el jardín / Doll in the Garden]</i> , 1935-1936 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 14,45 x 14,92 cm p. 152*	Val Telberg <i>La máscara de un sueño / Mask of a Dream</i> , ca. 1947 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 28 x 23 cm p. 226**	Daido Moriyama <i>Sin título / Untitled</i> , 1972 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 81 x 65,5 cm p. 237**
Man Ray <i>Maniquí de Sonia Mossé / Sonia Mossé's Mannequin</i> , 1938 Gelatina y plata, copia de época / Gelatin and silver, period copy, 22,9 x 15,4 cm p. 146***	Val Telberg <i>Sin título (Muñeca, Puntos, Piernas) / Untitled (Doll, Dots, Legs)</i> , ca. 1948 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 11 x 9 cm p. 227**	Joan Fontcuberta <i>Cargol, Homenaje a Tapor {Caracol Homenaje a Topor / Snail, Tribute to Topor}</i> 1975 Gelatina de plata virada al selenio / Selenium-toned gelatin silver, 37,22 x 37,2 cm p. 225**
	Irving Penn <i>Desnudo 139 / Nude 139</i> , 1949-1950 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 40 x 39,8 cm p. 213**	Toni Catany <i>Roser</i> , 1982 Calotipo virado al selenio / Selenium-toned calotype, 16,4 x 22,7 cm p. 238**

Daido Moriyama <i>Sin título / Untitled</i> , 1987 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 81 x 65,5 cm p. 232**	Richard Prince De la serie <i>Vaqueros y novias</i> / From the series <i>Cowboys &amp; Girlfriends</i> , 1992 Impresión Ektacolor / Ektacolor prints, 58 x 39,2 cm p. 245**	OBRAS DE PRÉSTAMO / LOANED WORKS
Tomio Seike <i>TSIS 86-7, diciembre / December</i> , 1988 Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 15 x 22,3 cm p. 237**	Joan Fontcuberta <i>Twen, revista internacional a color de contenido sexual que desemboca en una erotografía, de la serie Doble Cos (Doble cuerpo) / Twen, International Color Sexmagazine Leading to Erotography</i> , de la serie <i>Doble Cos</i> , 1992 Gelatinobromuro de plata (fotograma sobre portada de revista porno) / Gelatin silver bromide (frame over porno magazine cover), 24,5 x 25,7 cm p. 246**	Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon <i>Fig. 83: Lady Macbeth, cruenta ferocia / Lady Macbeth, ferocious cruelty</i> , ca. 1854-1856 Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 39 x 29 cm Sepia Times, Universal Images Group, Getty Images p. 81
Richard Prince De la serie <i>Vaqueros y novias</i> / From the series <i>Cowboys &amp; Girlfriends</i> , 1992 Impresión Ektacolor / Ektacolor prints, 39,2 x 58 cm p. 241**	Jorge Molder De la serie <i>O azul do céu [El azul del cielo]</i> / From the series <i>O azul do céu [The blue of the sky]</i> , 2000 Fotografía impresa en zincogravura / Photograph printed on zinc plate engraving, 26 x 26 cm p. 247**	Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon <i>Figura 75: Monja recitando sus plegarias / Figure 75: Nun saying her prayers</i> , ca. 1854-1856 Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 39 x 29 cm Sepia Times, Universal Images Group, Getty Images p. 82
Richard Prince De la serie <i>Vaqueros y novias</i> / From the series <i>Cowboys &amp; Girlfriends</i> , 1992 Impresión Ektacolor / Ektacolor prints, 58 x 39,2 cm p. 242**	Nobuyoshi Araki <i>Sin título (orquídea corrompida) / Untitled (corrupted orchid)</i> , 2002-2003 Polaroid color, 10,8 x 8,9 cm pp. 234-235**	Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon <i>Figura 78: Escena de coquetería / Figure 78: Scene of coquetry</i> , ca. 1854-1856 Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 39 x 29 cm Sepia Times, Universal Images Group, Getty Images p. 83
Richard Prince De la serie <i>Vaqueros y novias</i> / From the series <i>Cowboys &amp; Girlfriends</i> , 1992 Impresión Ektacolor / Ektacolor prints, 39,2 x 58 cm p. 244**	Daido Moriyama <i>Sin título / Untitled</i> Gelatina a las sales de plata / Gelatin silver, 81 x 65,5 cm p. 233**	Guillaume Duchenne de Boulogne, Adrien Tournachon <i>Fig. 81: Lady Macbeth, expresión moderada de cruento / Lady Macbeth, moderate expression of cruelty</i> , ca. 1854-1856 Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 39 x 29 cm Sepia Times, Universal Images Group, Getty Images p. 84

Jean-Martin Charcot <i>Iconografía Fotográfica de la Salpêtrière. M. Charcot, por Bouneville et P. Regnard / Photographic imagery of la Salpêtrière. M. Charcot, by Bouneville and P. Regnard, 1877-1880</i> París/Paris: Progrès médical Colección particular / Private collection pp. 61-72	Autoría desconocida / Author unknown <i>La muñeca Alma de Oskar Kokoschka como Venus. Hermine Moos / Oskar Kokoschka's Alma doll as Venus. Henriette Moos, 1919</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 31 x 42 cm Heritage Image, Hulton Archive, Getty Images pp. 148-149	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exposición surrealista en París en 1938 / Paris Surrealist Exhibition In 1938, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 31 x 43 cm Keystone, France, Gamma-Keystone, Getty Images pp. 14-15
Jacques Roubinovitch <i>Fotografía positiva sobre placa de vidrio. Paciente del departamento de enfermedades del sistema nervioso de la Salpêtrière / Positive photography on Glass Plate. Patient of la Salpêtrière's Nervous System Disorders department, 1878</i> Colección particular / Private collection p. 52	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exhibiciones de maniquíes surrealistas / Surrealist Mannequin Displays, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 34 x 24 cm Bettmann, Getty Images p. 9	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exposición surrealista en París en 1938 / Paris Surrealist Exhibition In 1938, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 31 x 42 cm Keystone, France, Gamma-Keystone, Getty Images pp. 16-17
Alphonse Bertillon <i>Tableau synoptique des traits physionomiques: pour servir à l'étude du "portrait parlé" [Cuadro sinóptico de rasgos fisonómicos: para el estudio del "retrato hablado" / Synoptic table of physiognomic: for the study of the "spoken portrait"], 1909</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 39 x 29 cm Heritage Image, Hulton Archive, Getty Images Separata / Leaflet	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exhibiciones de maniquíes surrealistas / Surrealist Mannequin Displays, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 34 x 24 cm Bettmann, Getty Images p. 10	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exposición surrealista en París en 1938 / Paris Surrealist Exhibition In 1938, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 31 x 42 cm Keystone, France, Gamma-Keystone, Getty Images pp. 18-19
	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exhibiciones de maniquíes surrealistas / Surrealist Mannequin Displays, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 34 x 24 cm Bettmann, Getty Images p. 11	Autoría desconocida / Author unknown <i>Exposición surrealista en París en 1938 / Paris Surrealist Exhibition in 1938, 1938</i> Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 42 x 31 cm Keystone, France, Gamma-Keystone, Getty Images p. 20

Autoría desconocida / Author unknown	<i>La Révolution surréaliste [La Revolución surrealista / The Surrealist Revolution]</i>	<i>Minotaure [Minotauro / Minotauro]</i>
<i>Exposition surréaliste</i> [Exposición surrealista / Surreal exhibition], 1938	París/Paris: Librairie Gallimard, 1924-1929	París/Paris: Albert Skira, 1933-1939
Impresión digital sobre papel baritado / Digital print on baryta paper, 42 x 42 cm	Colección Biblioteca y Centro de Documentación / Library and Documentation Center	TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife
Keystone, France, Gamma-Keystone, Getty Images	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	p. 45
pp. 12-13	pp. 30-31	Max Ernst
Georg Reisner	<i>La Révolution surréaliste [La Revolución surrealista / The Surrealist Revolution]</i>	<i>Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux [Una semana de bondad o los siete elementos capitales / A Week of Goodness or the Seven Capital Elements]</i>
<i>Sin título</i> (vista de maniquí de Óscar Domínguez) / Untitled (View of Mannequin by Oscar Dominguez), 1938	París/Paris: Librairie Gallimard, 1924-1929	París/Paris: Aux Éditions Jeanne Bucher, 1934
Gelatinobromuro de plata sobre papel, copia de época / Gelatin silver bromide on paper, 21 x 17,4 cm	Colección Biblioteca y Centro de Documentación / Library and Documentation Center	Centro de Documentación y Biblioteca de Arte TEA, Tenerife
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	pp. 125-132
p. 144	pp. 50-51	<i>Dictionnaire abrégé du surréalisme [Diccionario abreviado del surrealismo / Abridged Dictionary of Surrealism]</i>
LIBROS / BOOKS	<i>Le surréalisme au service de la Révolution [El surrealismo al servicio de la Revolución / Surrealism in the service of the Revolution]</i>	París/Paris, 1938
Cesare Lombroso	París: Jean Michel Place, 1930-1933	Colección privada / Private collection
<i>L'homme criminel. Atlas [El hombre criminal. Atlas / The criminal man. Atlas]</i> Atlas. París / Paris, Félix Alcan, 1887	Colección privada / Private collection	pp. 46-47
Colección particular / Private collection	p. 32	Albert de Rochas
p. 29	<i>Minotaure [Minotauro / Minotauro]</i>	<i>Les Sentiments, la musique et le geste [Los Sentimientos, la música y el gesto / Feelings, music and gesture]</i> , 1900
Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero	París/Paris: Albert Skira, 1933-1939	Grenoble, Librairie Dauphinoise
<i>La donna delinquente, la prostituta e la donna normale</i> [La mujer criminal. La prostituta y la mujer normal / The criminal woman. The Prostitute and the Normal Woman]	Colección Biblioteca y Centro de Documentación / Library and Documentation Center	Colección particular / Private collection
Turín/Turin: Fratelli Bocca Editori, 1903	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	pp. 93-100, 109-116
Centro de Documentación y Biblioteca de Arte TEA, Tenerife	pp. 48-49	
pp. 33-36		

**CABILDO INSULAR  
DE TENERIFE**

**TEA TENERIFE  
ESPAZIO DE LAS ARTES**

<i>Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife</i>	<i>Director Artístico Gilberto González</i>	<b>Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)</b>
<i>Pedro Manuel Martín Domínguez</i>	<i>Gerente Jerónimo Cabrera Romero</i>	<i>Departamento Administrativo CFIT</i>
<i>Consejero Insular del Área de Carreteras, Movilidad, Innovación y Cultura</i>	<i>Conservador de la Colección Isidro Hernández Gutiérrez</i>	<i>Rosa Hernández Suárez</i>
<i>Enrique Arriaga Álvarez</i>	<i>Conservador de Exposiciones Temporales Néstor Delgado Morales</i>	<i>Departamento Técnico CFIT Emilio Prieto Pérez</i>
<i>Director Insular de Cultura Alejandro Krawietz</i>		<b>Servicios externalizados</b>
<i>Consejo de Administración de TEA</i>	<i>Director de Mantenimiento Ignacio Faura Sánchez</i>	<i>Centro de Documentación y CFIT</i>
<i>Alejandro Krawietz</i>		<i>Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)</i>
<i>Carmen Luz Baso Lorenzo</i>	<i>Departamento de Actividades y Audiovisuales Emilio Ramal Soriano</i>	<i>Área de Registro Colecciones Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)</i>
<i>Enrique Arriaga Álvarez</i>		
<i>José David Carballo Ceballos</i>	<i>Departamento de Educación Paloma Tudela Caño</i>	<i>Comunicación Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)</i>
<i>Liskel Álvarez Domínguez</i>		
<i>María del Cristo González del Castillo</i>	<i>Departamento de Producción Estíbaliz Pérez García</i>	<i>Programas Públicos Estefanía Martínez Bruna (A.E.G.B.)</i>
<i>Valentín González Évora</i>	<i>Área Jurídica María José Fernández de Villalta Calamita</i>	
<i>Verónica Meseguer del Pino</i>		
	<i>Diseño Gráfico Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)</i>	
	<i>Jefe de Mantenimiento Francisco Cuadrado Rodríguez</i>	
	<i>Asistencia a la Gerencia María Milagros Afonso Hernández</i>	
	<i>Auxiliar Administrativo Isabel García Dorta</i>	

**ORGANIZA**  
TEA Tenerife Espacio de las Artes

**EXPOSICIÓN**

<i>Curaduría</i> Pilar Soler Montes	<i>Servicios externalizados</i> <i>Diseño de Montaje</i> Marta de la Fé y Pilar Soler Montes	<i>Edita</i> TEA Tenerife Espacio de las Artes
<i>Conservador de la Colección</i> Isidro Hernández Gutiérrez	<i>Producción y Coordinación</i> Estefanía Bruna (A.E.G.B.)	<i>Coordinación Externalizada</i> Estefanía Martínez Bruna (A.E.G.B.)
<i>Conservador de Exposiciones Temporales</i> Néstor Delgado Morales	<i>Documentalista</i> <i>y registro bibliográfico</i> Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)	<i>Diseño y Producción</i> This Side Up
<i>Producción</i> Estíbaliz Pérez	<i>Servicios de Registro</i> Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)	<i>Corrección de Textos</i> Dulce Piñero Barrera
<i>Coordinación Administración</i> Rosa Hernández Suárez	<i>Equipo de Montaje</i> Israel Pérez, Óscar Hernández, Patricia Vara	<i>Traducciones</i> Lambe & Nieto Maryse Privat Macarena Burgos Carolyn Wooring
<i>Diseño Gráfico TEA</i> Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)	<i>Equipo de Montaje Audiovisual</i> Simone Marín	<i>Preimpresión</i> Museoteca
<i>Asistencia Técnica</i> Emilio Prieto Pérez	<i>Edición de vídeos</i> Pedro Felipe Fernández	<i>Impresión</i> Crutomen
<i>Prácticas Formativas de la ULL</i> Aurembiaix Ainsa i Bertran, Sara Pérez Márquez, Joel Peláez Amador	<i>Diseño Gráfico</i> This Side Up	© André Derain; Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation; Georges Hugnet; Hans Bellmer; Joan Fontcuberta; Juan Hidalgo Codorniú; Man Ray 2015 Trust; Ulay, ULAYULAY; Wols, VEGAP, Santa Cruz de Tenerife, 2023 © MNCARS © gettyimages

**AGRADECIMIENTOS**

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Getty Images  
Pablo Flórez  
Luis Martín Albo  
Felipe Talo  
Joaquín Jesús Sánchez

**CATÁLOGO**

<i>Seguro</i> AXA	This Side Up c/ Ronda de Toledo, 16 28005, Madrid tsulibros.com
	Depósito legal: TF391-2023 ISBN: 978-84-125650-9-6 (TEA) ISBN: 978-84-126047-3-3 (TSU)

