



VICTOR
BRAUNER

VICTOR BRAUNER

(1903-1966)




Guillermo de Osma
GALERÍA

del 16 de septiembre al 12 de noviembre de 2010



MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

del 25 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011

Victor Brauner

(1903-1966)

Galería Guillermo de Osma

Claudio Coello, 4 - 28001 Madrid

Tel. +34 91 435 59 36 Fax +34 91 431 31 75

del 16 de septiembre al 12 de noviembre de 2010

Museo de Bellas Artes de Asturias

Santa Ana, 1- 33003 Oviedo

Tel. +34 985 21 30 61 Fax: +34 985 20 42 32

del 25 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011

exposición | catálogo

comisario

guillermo de osma

museo de bellas artes de asturias

dirección

emilio marcos vallaure

coordinación

carolina pelaz soto

montaje

equipo del museo de bellas artes de asturias

galería guillermo de osma

coordinación

jose ignacio abejón y miriam sainz de la maza

textos

alfonso palacio y josé maría parreño

fotografía

joaquín cortés

diseño y cuidado de edición

miriam sainz de la maza

impresión del catálogo

running producción s.a.

seguros

art management assurance

© **de la edición:** Guillermo de Osma Galería y Museo de Bellas Artes de Asturias

© **de los textos:** los autores

© Victor Brauner, VEGAP, Madrid, 2010

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización expresa y por escrito de los titulares del copyright

agradecimientos

museo nacional centro de arte reina sofía, madrid

galerie gianna sistú, parís

sammy kinge, parís

marcel y david fleiss, galerie 1900- 2000, parís

CONSTITUYE un auténtico privilegio para el Museo de Bellas Artes de Asturias poder acoger la exposición que la Galería Guillermo de Osma ha organizado sobre el pintor rumano Víctor Brauner (1903-1966) en su sala de Madrid. Se trata de una oportunidad única para contemplar la obra de uno de los artistas surrealistas más interesantes de su generación, que desarrolló la mayor parte de su carrera en el París cosmopolita posterior a la década de 1930, bajo el influjo de André Breton y el resto de creadores adscritos al movimiento de vanguardia. Además, la gran relación de amistad que unió a este pintor con Luis Fernández, de la que da buena cuenta uno de los textos del catálogo, justifica plenamente la presencia de esta magnífica muestra en nuestro museo.

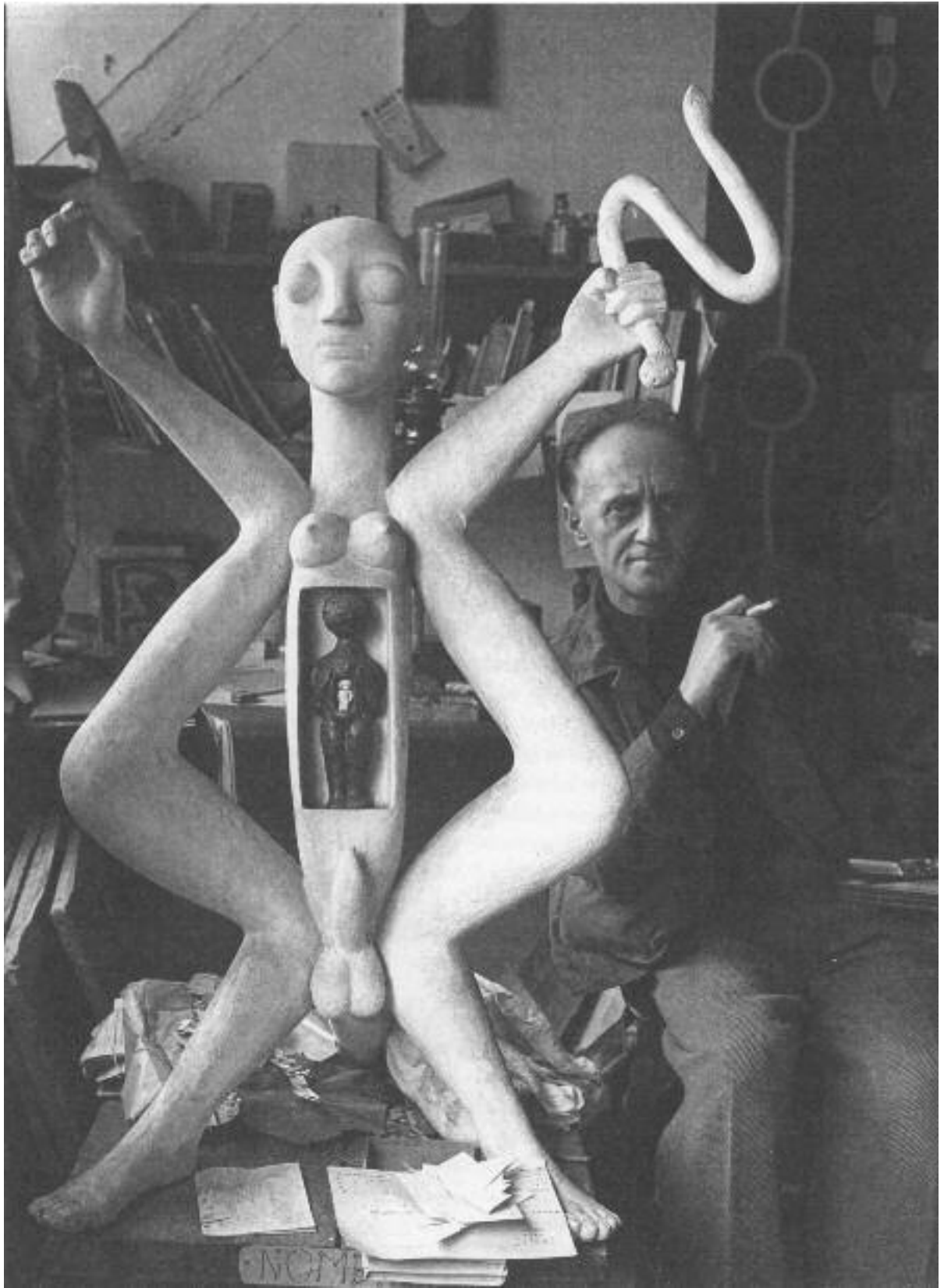
Efectivamente, Víctor Brauner y Luis Fernández se conocieron a mediados de los años treinta del pasado siglo, precisamente dentro de ese contexto del surrealismo, e iniciaron una amistad que se prolongó hasta la desaparición del primero en 1966. De caracteres y sensibilidades muy semejantes, los dos artistas compartieron inquietudes intelectuales, una similar visión del arte, amigos, marchantes, galeristas y coleccionistas. En este sentido, son abundantes las alusiones que hay en los manuscritos del pintor asturiano a Víctor Brauner. Por su parte, del artista rumano se han conservado una serie de textos en los que aparecen interesantes reflexiones sobre la obra del ovetense.

No quisiera acabar estas líneas sin expresar mi más sincero agradecimiento a don Guillermo de Osma por su predisposición para que la exposición de Víctor Brauner recalara en el Museo de Bellas Artes de Asturias, un centro siempre tan atento al arte de vanguardia del siglo XX. No cabe duda de que la presencia de la obra del artista rumano en sus salas, tan difícil de contemplar por otra parte en España, permitirá a los asturianos acercarse a una de las figuras más interesantes de la vanguardia internacional, al mismo tiempo que poder vislumbrar la proyección que otro de los grandes nombres de nuestro arte, Luis Fernández, logró alcanzar en vida.

Por último, resulta especialmente afortunado el hecho de que esta exposición coincida con la dedicada, en el I Centenario de su nacimiento, a uno de nuestros pintores más singulares, Aurelio Suárez, lo que permitirá apreciar los vasos comunicantes existentes entre dos artistas surrealistas que trabajaron en contextos diferentes ●

Mercedes Álvarez González

*Presidenta de la Junta de Gobierno del Museo de Bellas Artes de Asturias
Consejera de Cultura y Turismo del Principado de Asturias*



Victor Brauner en su taller. París, 1947

Brauner

“Emperador de los Picto-poetas”

Guillermo de Osma

VICTOR BRAUNER era un pintor, un poeta y un mago. Pintor-mago no sólo porque interpretara el mundo poéticamente, sino y sobre todo por ser el creador de un mundo iniciático, visionario, de una belleza formal y poética fascinante, de una belleza sugerente, a menudo inquietante pero raras veces -a pesar de algunos temas- agresiva. El suyo es un mundo peculiar y simbólico, donde se mezclan y se transforman los hombres, mujeres y niños con animales -sus favoritos son los pájaros y los peces, pero abundan gatos, perros, gallinas, serpientes...-, con plantas y formas vegetales, donde lo erótico y los atributos sexuales están generosamente presentes, para crear seres nuevos que se mueven y actúan en esos jeroglíficos pictóricos que caracterizan la obra de Brauner.

Estas criaturas oníricas, pero visualmente muy gráficas, son los protagonistas de sus cuadros y dibujos a los que animan con la expresión de sus deseos, inquietudes, miedos, a veces con el aspecto hierático de dioses, totems o seres mitológicos y a veces en escenas llenas de acción, donde estos sugerentes personajes se convierten en padres, hijos, madres, amantes, animales o plantas que se relacionan entre sí con la familiaridad- o agresividad- de una escena doméstica.

Brauner es sin duda el creador de una de las más ricas iconografías del surrealismo y del arte del siglo XX, que me hace pensar con insistencia en el Bosco, que tanto fascinó a los surrealistas. Un Bosco del siglo XX, *l'Empereur des Picto-poètes* según Breton- y como el Bosco, uno de los interpretes más certeros en la búsqueda visionaria y su plasmación en imágenes de la historia del arte occidental.

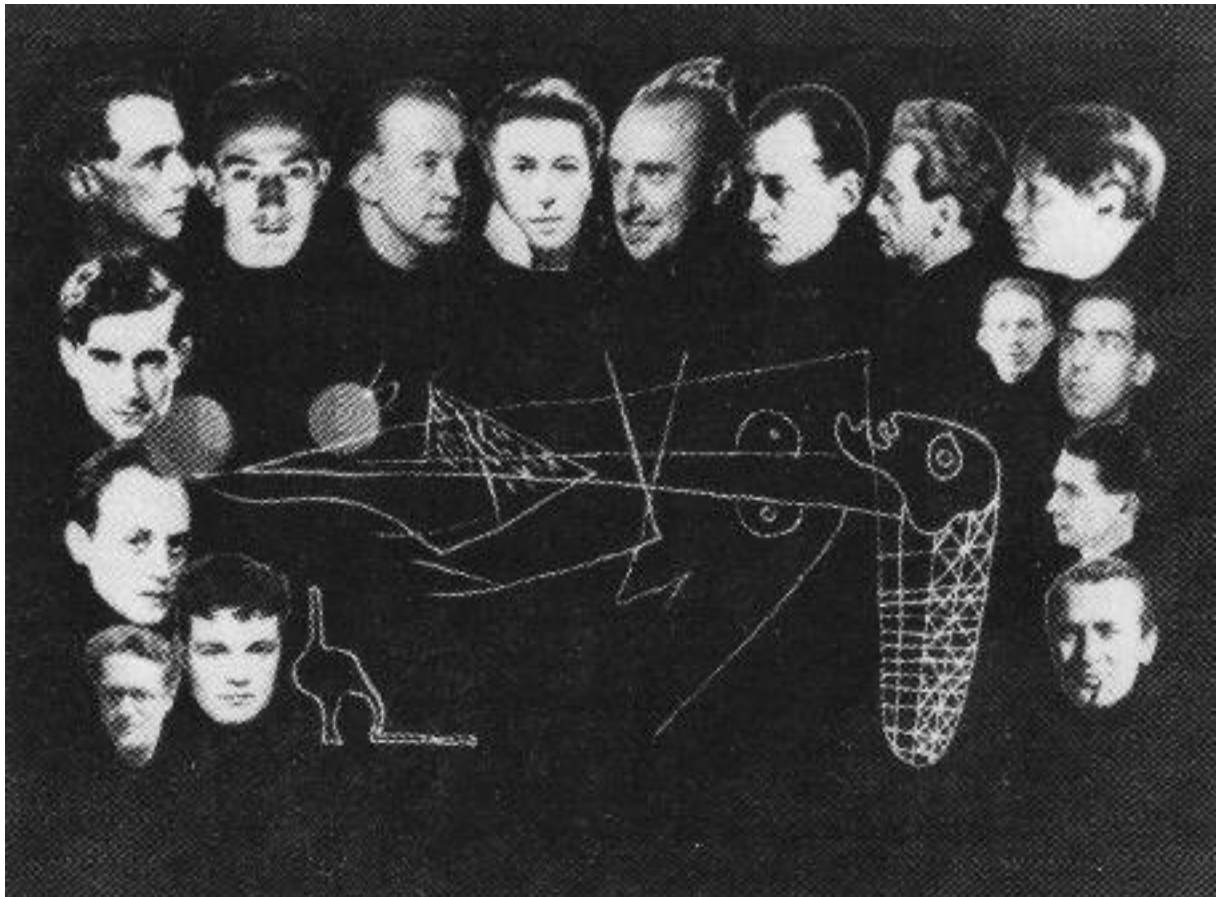
Como en el caso del Bosco su obra se basta a ella misma, más que al hecho de su posible lectura o su descifrabilidad. Por eso no creo que su obra sea difícil o secreta -que también lo pudiera ser- sino al revés, es una obra que invita a su exploración y a su goce. Y más que secreta es mágica, con una lectura múltiple y libre de sus significados.

De origen rumano, parisino de adopción, empieza muy pronto, en 1927, a frecuentar a Breton y al grupo surrealista. De carácter muy independiente y complejo, su pintura tiene un fuerte componente autobiográfico donde se reflejan sus angustias y sus anhelos. Como él mismo escribe: “Soy mi propio escafandrista y busco el momento oportuno para descender por mí mismo en mí mismo donde me encuentro en el mundo de lo desconocido”. Esta necesidad de libertad individual y subjetiva le decide a separarse en 1948 del grupo surrealista ortodoxo.

Tuvo una relación intensa y trágica con Óscar Domínguez -sus estéticas pueden a veces contagiarse de una cierta familiaridad -. Fue Domínguez el que “cumple” en 1938, la premonición del propio Brauner que anuncia en su extraordinario retrato de 19321 y en múltiples obras la pérdida del ojo. En una polémica con Esteban Francés que sube de tono, Domínguez agarra un vaso y se lo lanza. Francés lo esquivo y acaba golpeando el ojo de Brauner.

Con el asturiano Luis Fernández tuvo bastante contacto y compartieron el mismo galerista: Alexander Iolas. En los ensayos de José María Parreño y de Alfonso Palacio se expondrán estos y otros aspectos de la obra y personalidad del artista.

Poco conocido en España, y visto en escasas ocasiones, recordamos aquí la exposición en la madrileña y mítica galería Iolas Velasco, y a su genial y bella Luisa, que lo presentó inicialmente en nuestro país, o a la galería Levy. Ésta es la primera vez que lo expone un Museo, el *Museo de Bellas Artes de Asturias* en Oviedo, generoso y exquisito socio en este proyecto, gracias a cuya colaboración ha sido posible este catálogo y la venida a España de algunas de estas obras. Esta pequeña, pero ambiciosa, exposición cubre toda su amplia producción artística desde la época de la vanguardia en Rumanía hasta las obras de los 60's al final de su vida. Gracias en particular a Emilio Marcos Vallaure, director del Museo, y a Mercedes Álvarez González, Presidenta de la Junta de Gobierno del *Museo de Bellas Artes de Asturias* y Consejera de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, se puede ver en nuestro país ●



Victor Brauner: *Fotocollage del grupo surrealista* (1936).

De izquierda a derecha siguiendo el sentido de las agujas del reloj: Léo Malet, René Crevel, **Victor Brauner**, Georges Hugnet, Max Ernst, Salvador Dalí, Paul Éluard, André Breton, Yves Tanguy, Benjamin Péret, Man Ray, Pablo Picasso, Marcel Jean, **Óscar Domínguez**, Maurice Henri y Jacques Hérold.

“El caso Brauner”

José María Parreño

IBA A ESCRIBIR: Estamos tan acostumbrados a verlas en museos y galerías que pasamos por alto el hecho de que son actos del espíritu. Me refiero a las obras de arte. Pero como no lo son todas del mismo modo y, a decir verdad, algunas no lo son en absoluto, y dado que no es momento de dilucidarlo, prefiero escribir: Estamos tan acostumbrados a ver los cuadros y objetos surrealistas en museos y galerías, que pasamos por alto el hecho de que son actos del espíritu. Esto sin lugar a dudas.

El Surrealismo se declara en 1925 un movimiento revolucionario, cuyo objetivo no era cambiar el mundo, como quiso Marx, sino cambiar la vida, como escribió Rimbaud. En la misma proclama se afirma que el surrealismo no es un medio de expresión nuevo, ni tampoco una metafísica de la poesía: es un medio de liberación del espíritu. “El surrealismo no conoce otro móvil que la continua revelación de los fenómenos irracionales, hasta que éstos lleguen a ser de uso común”. Por esta razón, se orienta decididamente hacia el conocimiento de fenómenos poco analizados: el sueño, el inconsciente, las alucinaciones, la locura. Situaciones que explorará creativamente, para enseguida forjar métodos que las parafraseen, como la escritura automática y el cadáver exquisito. Esa producción será en todo caso mero subproducto de la búsqueda. La raíz dadaísta del movimiento marcaba una vocación anti-arte, o al menos la opinión de que la obra y la carrera artísticas no eran más que el resultado de la fatuidad del individuo. Dicho lo cual iba a escribir que, salvando las distancias, situar en el mero ámbito de las formas todas estas creaciones plásticas, es como creer que la obra de Ramón y Cajal son sus preciosos dibujos de células. Lo iba a escribir y lo escribo, porque la comparación es justa en tanto en cuanto la investigación es para todos ellos la causa de su trabajo plástico. Matta dice: “Mis preocupaciones pueden ser comparadas con las del astrofísico o el matemático”. Y Brauner: “La pintura es una técnica iniciática que me empuja a mis zonas secretas e internas y me ayuda realizar importantes descubrimientos”.

Fotografía con motivo de la *Exposition Internationale du Surréalisme*. París, Galerie Maeght, 1947



Aunque los primeros comentarios de Jung sobre la sincronicidad se remontan a 1929, es en 1952, tras su encuentro con el físico Pauli, cuando se siente capaz de formular una hipótesis: “Así pues emplearé el concepto general de sincronicidad en el sentido especial de una coincidencia temporal de dos o más sucesos relacionados entre sí de una manera no causal, cuyo contenido significativo sea igual o similar”. El fenómeno de la sincronicidad consta de dos factores: 1) una imagen inconsciente accede a la conciencia directamente o simbolizada como sueño, ocurrencia o pensamiento. 2) Una situación objetiva coincide con dicho contenido psíquico. La idea de sincronicidad se puede remontar hasta la antigua filosofía china, tal y como se expresa en el Tao Te King. Tanto en ella como en el pensamiento griego y medieval, llegando hasta Schopenhauer, su naturaleza se explica por la posición mediadora del hombre entre el cielo y la tierra. Para Jung el fundamento de la sincronicidad se encontraría en la profundidad de un ámbito en que están en contacto materia y espíritu (un paso más allá de los arquetipos del inconsciente colectivo), y representa un criterio de comportamiento tal y como lo conocemos referido al espacio, el tiempo y la causalidad.



Preludio a la Civilización, 1954
Metropolitan Museum, N. York

En el célebre *Tablero surrealista*, que compuso Man Ray en 1934, con un rostro en cada una de las veinte casillas, el segundo por la izquierda en la segunda línea desde abajo es Victor Brauner. Brauner había ingresado dos años antes en el Grupo Surrealista, presentado por sus amigos Giacometti e Yves Tanguy. La acogida fue entusiasta. Breton supo que era el tipo de pintor que venía demandando desde el Segundo Manifiesto. Su aprecio queda patente en los elogios de su presentación a la exposición de Brauner en la Galerie Pierre en 1933. “El campo que entonces Brauner exploraba en absoluta soledad era hasta donde el ojo alcanza a ver, el terreno de construcción [sic] en el cual desencadenar todas las fuerzas de lo espasmódico (...) Obra de las más pronosticadoras que ha habido”.

Cuando la galería Guillermo de Osma me propuso escribir este texto acepté por curiosidad. Le tenía simpatía a Brauner, del que conocía un extraño autorretrato tuerto. También era el autor (lo supe luego) de un cuadro que me había maravillado en más de una ocasión en las salas del Metropolitan Museum. *Preludio a una civilización* (1954) representa el perfil de un gran cuadrúpedo, en cuyo interior vive un universo de personajes cuya figuración geométrica recuerda las ilustraciones de los códices mexicanos prehispánicos. Cuando empecé a ver despacio la obra de Brauner me llamó la atención su variedad de influencias y registros: había un urbanismo de De Chirico, había mujeres de piedra gastada como las de Picasso de finales de 1920. Había dibujos heráldicos, como naipes de un tarot personal. Brauner presentaba una rara combinación de registros pictóricos, que abarcaba desde el simbolismo a la pintura naïf, pasando por el esquematismo colorista de los indios de Norteamérica. Casi escritura visual, por su geométrica expresividad, ejemplo claro de lo que llamaba pictopoesía. Y, muy alejados de esto, había también cuadros que respiraban el mismo aire lírico y aterrador de los de Remedios Varo. A través de tan ecléctico recorrido por los estilos dos temas se repetían. Uno era el doble en todas sus variantes –y el anhelo de la unidad-. Su primera aproximación y tal vez el origen de todas las demás, son las ilustraciones a un Peter Schlemihl, el hombre que perdió su sombra, en 1932. El otro tema era el ojo: cabezas monoculares, ojos de cornamenta, ojos en vez de un sexo de mujer, ojos atravesados por objetos. Y combinando los dos motivos, parejas de cabezas sin cuerpo, una con los ojos cerrados y la otra con ellos abiertos.

La temática ocular aparece en Brauner desde finales de la década de los veinte. De 1929 es el dibujo de una mujer cuyo sexo es un ojo. En *Paisaje mediterráneo* (1932) y *Magia de la orilla* (1935) aparece un personaje con un ojo perforado por una especie de rudimentario puñal. De 1931 data ese lienzo impresionante que es *Autorretrato con un ojo arrancado*. A todo ello hay que añadir las fotografías que tomó en 1930, cuando recién llegado a París su compatriota Brancusi le prestó una cámara y le animó a hacer fotografías. Entre la media docena de instantáneas destaca una. En ella aparecen un hombre y una mujer, ella sentada y con los ojos vendados. Están en una acera, ante la fachada del número 38 del boulevard Montparnasse.

Sin embargo, lo que convierte a Brauner en una pieza fundamental de la puesta en práctica del proyecto surrealista no es su “obra”. Es la posición que ésta adquiere al trasluz del suceso que tuvo lugar la noche del 27 de agosto de 1938, en el número 38 del boulevard Montparnasse, en el estudio de Óscar Domínguez. Estando reunidos un grupo de amigos, estalló una disputa entre éste y el pintor catalán Esteban Francés. Brauner trató de sujetar a Francés y, Domínguez, separado por otros invitados, arrojó a su



Victor Brauner hacia 1939

contrincante un vaso, que golpeó a Brauner con tal mala fortuna que le sacó el ojo izquierdo de la órbita.

Ya me he referido a las frecuentes alusiones a los ojos en dibujos y pinturas en años anteriores al suceso, pero quiero señalar ciertos detalles. La fotografía de 1930 resulta estar tomada ante el inmueble donde años después sucedió el accidente. En *Paisaje mediterráneo*, el puñal que perfora el ojo lleva en su empuñadura una letra D mayúscula, como el apellido del agresor. El médico psiquiatra Pierre Mabilie, que estuvo presente en aquella velada, escribió un estudio sobre los aspectos psicológicos del incidente que apareció publicado con el título "L'oeil du peintre" en el número 12-13 de *Minotauro*: "Antes que nada, las nociones de azar y de accidente deben ser extirpadas de nuestro espíritu". Y luego: "Podemos constatar que toda la vida de Brauner convergía hacia esa mutilación. En ella se halla la llave de su psicología, en ella la solución que ilumina la actividad anterior del pintor". Brauner era consciente de la importancia del suceso. Entre sus papeles, publicados en 2005 por el Centre Pompidou, aparece una carpeta titulada "Case Victor Brauner" con diversos documentos relativos al accidente. Me voy a permitir una extensa cita de sus notas de 1944:

"¿Cómo podría dejar pasar en silencio, sin recordar de cuando en cuando y de tratar de clarificar las cosas extraordinarias que me suceden? ¿Mi caso es único en la historia del arte? (...) Las cosas que me han sucedido y que me suceden están de antemano señaladas en mis dibujos, cuadros u objetos.(...) Hay dos soluciones: o fascinación (inconsciente) o predicción, elegir una u otra carece de mayor importancia, porque es irremediable (...) O soy yo o es el resultado de un inconsciente colectivo empujando en mi obra invisiblemente hacia lo visible".

Más rotundo y preciso que cualquier otro ejemplo, el caso Brauner constituye entonces la realización perfecta de ese azar objetivo tan caro a Breton.

Cuenta la leyenda que el filósofo griego Demócrito se arrancó los ojos para pensar sin distracciones. El ojo único, el del Cíclope, es símbolo de una mirada interior, que permite un conocimiento vedado a la vista normal. Roberto Matta, con quien Brauner mantuvo una estrecha relación personal y artística, escribe: "Quiero mostrar lo que el ojo no ve". Y también: "El modo de empleo del verbo ver, para que humanamente sirva a la mente humana, es iluminar, ver con la imaginación, la inteligencia. Y ver la vida a toda luz". Quizá por eso, el retrato de García Lorca que pintó para la portada de la revista *View* en 1940 es un rostro sin facciones, ocupado por un ojo cíclopeo. Siguiendo esta línea de pensamiento, Brauner habría restado un ojo a lo visible para aumentar su visión de lo invisible.

El azar objetivo fue uno de los conceptos más queridos por el surrealismo. Designa la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. En origen, el concepto fue acuñado por Engels: "La causalidad no puede ser comprendida sino ligándola a la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad". Se trata pues de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas. Creo que no es una suposición fantástica afirmar que se trata de la sincronicidad que estudió apasionadamente Jung al final de su vida.



Brauner con Breton, Domínguez y Wifredo Lam. Villa Air-Bel, 1941.
Foto: André Gomès

Como en pocas ocasiones en el curso de una investigación he encontrado en esta ocasión inexactitudes, contradicciones, vacíos. Dos de ellos eran especialmente llamativos. El primer vacío se abre al comprobar que en ninguno de los estudios sobre Brauner, que siempre cuentan con morosidad las circunstancias de su accidente, se hace mención de la causa de la pelea que lo provocó. Me preguntaba si el motivo de la riña estaría a la altura de las consecuencias, personales y simbólicas, que provocó. Tenía la corazonada de que debía haber una mujer en el centro de ese universo en explosión. Finalmente acabé encontrando a esa mujer, pero no a una sino a dos. Tal y como lo narra Janet A. Kaplan, en su biografía de Remedios Varo, es un comentario de Domínguez sobre el comportamiento de la pintora (con quien Francés había llegado unido sentimentalmente desde España) lo que habría provocado la pelea. La fuente de la biógrafa era Walter Gruen, el último marido de la irresistible Remedios. La información sin embargo, carecía de dos matices relevantes: Remedios Varo vivía en realidad un triángulo amoroso cuyos otros dos vértices eran el propio Francés y Benjamín Péret, que pronto se convertiría en su esposo. Además, mantenía un *affair* con el propio Brauner. Una relación de la que quedan como pruebas los cuadros que Brauner pintó a finales de la década de 1930. Figuras femeninas alargadas, en espacios neblinosos, que realizan ceremonias de misteriosa introspección. Pero algunos libros después encontré a la otra mujer. Se trata de Irine Hamoir, escritora y compañera del poeta belga Louis Scutenaire. En este caso es ella misma la que años después narró la escena, atribuyéndose el papel de causante de la disputa. Hay algunas diferencias de matiz, que para nosotros son irrelevantes. El resultado fue el mismo. Lo fundamental para que el caso Brauner sea ejemplar en el universo surrealista es la centralidad que ocupa la mujer y el erotismo como instrumento desencadenante de fuerzas superiores.

El otro vacío, igualmente inexplicable, se extiende a través de los análisis y comentarios del suceso, en los que no hay nunca la menor alusión al ojo cercenado más célebre del surrealismo, si Brauner me permite la expresión. Me refiero -ya lo habrá pensado el paciente lector- al que aparece en el primer fotograma de *Un perro andaluz* (1929). Una relación tan evidente que su escamoteo no puede resultar sino revelador. Pero esta vez fue también el ángel de la bibliografía quien me proporcionó una solución. Me condujo al libro de Juan Larrea *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo* (1944). Larrea escribe un texto excepcional, registrando el linaje romántico del culto surrealista del azar. También expone la relación entre los sueños premonitorios y la creación artística profética, ya que según Freud, la intuición artística es hasta cierto punto, similar a la que guía los sueños. Y llegado a un punto, Larrea estaba tan asombrado como yo porque nadie hubiera puesto en relación la impactante imagen de Buñuel con el suceso de Brauner. Su diagnóstico es inesperado y, a estas alturas, eso mismo le confiere una garantía de acierto. Habla Larrea de una censura psíquica colectiva, que oculta el trauma inicial -el ojo de la película-. Permítame el lector que sea yo ahora el que abra un espacio vacío donde dejar las causas que motivaron tal veladura. No nos importan. Importaría más, sin duda, hablar de esos colectivos que funcionan como un solo cuerpo, distinto de los individuos que lo forman. Ese colectivo que digirió y expulsó a sus miembros y que, finalmente, les ha sobrevivido a todos. Seres colectivos que reúnen lo disperso y articulan lo contrario. Mabillos los denominó *Egregors*, y Breton los *Grandes Transparentes*. Y aquí se vuelven a cruzar caminos que vienen de la religión, del mito, de la utopía social, del éxtasis místico. Pero yo no puedo dejar de pensar, leyendo todo esto, en ese cuadro tan hermoso de Brauner, *Preludio de una civilización*, en donde un animal en el que cabe el mundo camina derecho hacia fuera del cuadro. Tal vez Victor Brauner sabía hacia dónde ●



Integrantes del movimiento surrealista fotografiados por Man Ray en 1934.
Brauner es el segundo por la izquierda de la cuarta fila

Apuntes sobre la relación entre Victor Brauner, Óscar Domínguez y Luis Fernández

Alfonso Palacio

FUE EL CONVULSO París de los años treinta del pasado siglo el que propició el encuentro entre tres artistas de edades parecidas y de personalidades y trayectorias que, aunque en un momento dado dieron la impresión de converger, cada una de ellas adoptó más tarde un rumbo determinado y, en algunos casos, providencial para su fortuna crítica. Esos tres creadores fueron un rumano, Victor Brauner (Piatra-Neamt, 1903-París, 1966), y dos españoles, Luis Fernández (Oviedo, 1900-París, 1973) y Óscar Domínguez (La Laguna, Tenerife, 1906-París, 1957). El presente texto se propone la reconstrucción de esa relación, pero no como un mero ejercicio de erudición cronobiográfica, sino como vía para la reflexión en torno a algunos aspectos concretos sobre la vida y el trabajo de estos pintores, así como sobre el contexto histórico-artístico que les tocó vivir.

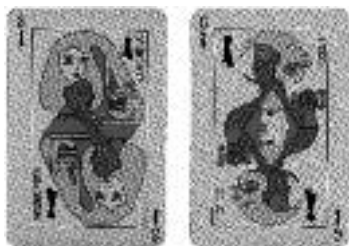


El marco que propició ese primer acercamiento fue el del movimiento surrealista al que en 1933 Brauner, en 1934 Domínguez y en 1936 Fernández se adhirieron de manera más o menos oficial. De hecho, parece ser que los primeros en entrar en contacto fueron el pintor tinerfeño y el rumano, concretamente con motivo de la exposición individual que este último celebró en la Galería Pierre de París entre los días 7 y 25 de diciembre de 1934, cuyo catálogo contó con un texto introductorio de André Breton, y que se sabe que fue visitada por Óscar Domínguez, el cual es probable que se viera identificado con algunas de las obras de acento daliniano que presentó en aquel momento el artista rumano. De todas maneras, el regreso en 1935 de Brauner a su país natal, donde permaneció los tres siguientes años, impidió que esa relación fuera a más, independientemente de que trabajos suyos coincidieran en las principales exposiciones internacionales del grupo surrealista que tuvieron lugar en Copenhague (1935), Santa Cruz de Tenerife (1935), Londres (1936), Nueva York (1936)¹, Tokyo (1937), París (1938) y Amsterdam (1938). Curiosamente, también merece la pena recordar que la primera exposición individual que Luis Fernández celebró en París, en un avanzado ya 1950, tuvo lugar en esa misma galería dirigida por Pierre Loeb que acogió la de Brauner².

De vuelta este último en París, la noche del 27 al 28 de agosto de 1938 ocurrió el desgraciado accidente que le costó a Victor Brauner la pérdida de su ojo izquierdo como consecuencia del impacto recibido en el mismo por un vaso arrojado por Óscar Domínguez a Esteban Francés. Unos días antes había sido publicada una nueva edición de *Los Cantos de Maldoror* con ilustraciones, entre otros, de los dos artistas. El lugar en el que se produjeron los hechos fue el apartamento del pintor tinerfeño, situado en el número 83 del Boulevard Montparnasse, al que tras cenar todos juntos en el Petit Saint-Benoît se trasladó un grupo de artistas y sus acompañantes, entre los cuales se

¹ En esta muestra titulada *Fantastic Art, Dadá and Surrealism*, celebrada en el MOMA en diciembre de 1936, también participó Luis Fernández con su anamorfosis *Nature morte*

² Brauner repitió con otra exposición individual en el Galería Pierre en marzo de 1946



Cartas del denominado *Jeu de Marseille* diseñadas por Victor Brauner en 1941

encontraba la escritora belga Irène Hamoir, que junto con el alcohol y el hartazgo que parecía experimentar Domínguez hacia Francés por aquella época parece ser que fue la desencadenante de la riña. Sobre el significado de este acontecimiento, máximo exponente para los surrealistas del denominado azar objetivo, es decir, del encuentro del mundo imaginario con el mundo real, y aparte del texto que acompaña a éste en el presente catálogo, se ha escrito mucho, por lo que no me voy a extender en él³. Únicamente convendría apuntar que el propio Victor Brauner señaló en más de una ocasión que la pérdida de su ojo había supuesto uno de los hechos más importantes de su vida, pues marcó un antes y un después en el desarrollo de su personalidad y de su obra. Por otro lado, a su recuerdo, así como al intento de interpretación de “cette grande brèche cyclopéenne”, como la llamó el propio creador, está dedicado el conjunto de documentos y manuscritos reunidos por el pintor en el dossier titulado por él mismo *Le cas Victor Brauner*⁴.

Los días y semanas que siguieron a aquel incidente fueron especialmente angustiosos tanto para Brauner como para Domínguez. El artista rumano pensó en un primer momento en vengarse de su colega español, planteándose la posibilidad incluso de dispararle. Ese sentimiento y, sobre todo, su incapacidad para materializarlo, dio paso luego a una actitud de cierta resignación⁵. Por su parte, el pintor canario dejó de frecuentar para no encontrarse con Brauner las reuniones que los surrealistas solían tener todas las tardes en el café de la plaza Blanche y en el de los Deux Magots, enclaustrándose en su estudio. La reconciliación entre ambos se inició el 19 de octubre de 1939, cuando, a raíz del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Óscar Domínguez decidió escribir a Victor Brauner una carta en los siguientes términos:

Les terribles événements que à l'heure actuelle nous traversons sous toutes les formes nous atteignent trop, je crois, pour nous empêcher d'abandonner tout contact (...). C'est aussi que je te demande par cette lettre si le fait de m'approcher pourrait te gêner. Dans l'attente d'un mot de Toi, reçois mes sentiments de la plus profonde amitié⁶.

Consumado ese acercamiento, comenzó un periodo de tiempo en que los dos artistas volvieron a mantener un estrecho contacto entre ellos, más allá de que obras suyas pudieran verse otra vez en la exposición internacional del surrealismo que se celebró en México entre los meses de enero y febrero de 1940. Así, en la primavera de este último año, Victor Brauner, su compatriota Jacques Hérold, que también fue amigo de Luis Fernández, y Óscar Domínguez ayudaron al poeta español Roberto Rius a poner a salvo los objetos de valor que André Breton tenía en su apartamento parisino y que éste había abandonado ante la amenaza de la guerra. Es más, por carta de Breton de abril de 1940 se sabe que al rumano y al tinerfeño les correspondió la labor conjunta de desenclavar personalmente varios de los cuadros. A continuación, en junio de 1940, y huyendo del París ocupado, los artistas se trasladaron junto con el citado Rius a Perpignan, donde residían los padres de este último, para días más tarde pasar a alquilar una casa de campo, la denominada Ville Crépuscule, en la cercana localidad costera de Canet-Plage. Allí, junto con Remedios Varo, los dos pintores convivieron una temporada, hasta que a comienzos de 1941 se produjo un nuevo reencuentro de ambos en Marsella, en la Ville Air Bel, residencia en la que Varian Fry había establecido el refugio para creadores e

³ Sin el propósito de ser exhaustivo, fundamentales sobre la dimensión y el significado de este acontecimiento son los siguientes artículos y libros: Pierre Mabilie, “L'oeil du peintre”, *Minotaure*, n.ºs 11 y 12, mayo de 1939; Juan Larrea, *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, México, Cuadernos americana, 1944; Sarane Alexandrian, *Victor Brauner, l'illuminateur*, París, Éditions Cahiers d'Art, 1954; Alain Jouffroy, *Brauner*, París, Le Musée de Poche, 1959; entrevista entre Victor Brauner y Max-Pol Fouchet (emitida en televisión Terre des Arts, 1960)

⁴ Ese dossier fue presentado y analizado en: AA. VV., *Victor Brauner: écrits et correspondances 1938-1948*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2005

⁵ Toda esta complicada situación que siguió al accidente se encuentra relatada en: Sarane Alexandrian, *L'Aventure en soi, autobiographie*, París, Mercure de France, 1990 y Sarane Alexandrian, “El hombre de la fatalidad”, en cat. exp. *Óscar Domínguez. El surrealismo volcánico*, París, Instituto Cervantes, 2006, pp. 63-111

⁶ AA. VV., *op. cit.*, p. 183



Inauguración del mural del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne en París. En la foto, y entre los artistas, puede verse a Luis Fernández (cuarto por la izquierda) y a Óscar Domínguez (tercero por la derecha)

intelectuales deseosos de emigrar a Estados Unidos a causa de la guerra. En aquel lugar, donde se encontraban entre otros Breton y su mujer Jacqueline Lamba, Max Ernst, Marcel Duchamp y el propio Hérold, Brauner y Domínguez colaboraron en la elaboración del denominado *Jeu de Marseille* (el primero diseñó las cartas de Hegel y Hélène Smith y el segundo las de Freud y la Etoile noire du Rêve), así como en la realización de una serie de collages y cadáveres exquisitos.

De todos modos, ninguno de los dos artistas pudo marcharse de Francia. Ante esta circunstancia, Brauner, cuyo origen, debe recordarse, era judío, como el de la primera mujer de Luis Fernández, decidió refugiarse hasta el final de la guerra en la región francesa de los Hautes-Alpes, mientras que Domínguez volvió a París. En aquel entorno, y más concretamente en el pequeño pueblo de Celliers-de-Rousset, el artista rumano descubrió en 1943 las posibilidades que podía tener la cera, primero la extraída de las propias velas⁷ y luego la natural de las abejas, como material válido para la realización de sus dibujos y pinturas, convirtiéndose ésta en una de sus grandes innovaciones técnicas. En este sentido, cabe destacar que hallazgos igualmente técnicos como la decalcomanía, inventada por Domínguez en 1934, y la creación de interesantes objetos imaginarios, registro que también abordó puntualmente Victor Brauner, son para muchos especialistas las dos grandes aportaciones del creador canario a la órbita del surrealismo.

Por otro lado, que con motivo del regreso de Brauner a París en la primavera de 1945 los dos artistas volvieron a mantener contacto lo demuestra la carta dirigida por André Breton el 25 de octubre de ese mismo año al artista rumano pidiéndole a éste que le dijera amigablemente a Domínguez que la serie de naturalezas muertas con cajones y los cuadros metafísicos de torres dechiriquianas que había hecho reproducir recientemente en la revista *Cahiers d'Art* no tenían nada que ver ya con el surrealismo. También es cierto que unos meses antes, el 10 de junio de 1945, Brauner había dirigido otra misiva a Breton en la que mostraba su descontento por el comportamiento que el tinerfeño había tenido en los últimos años y que le había llevado, entre otras cosas, a trabajar con el grupo *La Main à plume*, con cuya actividad Brauner fue siempre tan crítico a pesar de que colaborara una vez con ellos⁸, y a acercarse más de lo que ya lo estaba con anterioridad a Paul Eluard, Pablo Picasso y el partido comunista⁹. El progresivo alejamiento de Domínguez de la órbita del surrealismo bretoniano a partir del final de la contienda y el de Brauner desde 1948 hizo que la relación entre ambos fuera extinguiéndose casi definitivamente hasta que en el otoño de 1953 Domínguez, acompañado por su entonces amante la vizcondesa Marie-Laure de Noailles, decidiera reencontrarse con Brauner visitándolo en su estudio parisino de la rue Perrel. Allí quedó maravillado por la calidad de la obra reciente de este último. De aquel encuentro, nos ha llegado una carta a través de la cual se sabe que Domínguez decidió enviar días más tarde a Brauner una pequeña cantidad de polvo de oro para que pudiera mezclarlo con sus colores, como venía siendo habitual en él, y en la que el artista tinerfeño resumía la experiencia de aquel nuevo contacto en los siguientes términos:

Ma visite a ton atelier, grand souvenir de l'avenir, et surtout grand soulagement car on n'est pas du tout seul dans le monde¹⁰.

Ahora bien, fueron precisamente esos años de distanciamiento entre Brauner y Domínguez a partir del final de la Segunda Guerra Mundial los que contemplaron una

⁷ Merece la pena destacar el hecho de que Victor Brauner realizara en un momento dado de su carrera dibujos con la cera que poco a poco iba deritiéndose de una vela encendida y la importancia que estas últimas tuvieron en la iconografía de Luis Fernández

⁸ Parece ser que Brauner ilustró el texto de Léo Malet "Vie et survie du vampire" que apareció en el volumen titulado *Le surréalisme encore et toujours* dentro de la colección *Cahiers de Poésie* editada por este grupo

⁹ Un extracto de esta carta puede leerse en: AA. VV., *op. cit.*, p. 182

¹⁰ *Ibidem*, p. 184



Retrato realizado por Luis Fernández de la vizcondesa Marie-Laure de Noailles, 1942-1956. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París



Dibujo de Luis Fernández que probablemente representa a André Breton. Durante mucho tiempo se pensó que el personaje retratado era Óscar Domínguez

mayor proximidad entre el pintor canario y Luis Fernández, quienes probablemente también se habían conocido en el contexto del movimiento surrealista y, sobre todo, en el de la comunidad de artistas españoles residentes en París, que giraba alrededor de Picasso. En este sentido, hay que recordar que entre 1939 y 1944 Fernández vivió su particular etapa picassiana, mientras que entre 1944 y 1948 discurrirá la de Óscar Domínguez.

Así, buena prueba de esa cercanía, y tras haber coincidido en una exposición colectiva celebrada entre los meses de abril y mayo de 1945 en la Galería Ariel de París, es el hecho de que en septiembre de ese mismo año obras suyas aparecieran en el primer número de la revista *Vrille. La peinture et la littérature libres*. Dicha publicación trataba de revitalizar la poética surrealista después de la fase de oscuridad que había supuesto la contienda militar en la capital gala¹¹. Para el caso concreto de Luis Fernández, éste participó en la misma con la reproducción, en blanco y negro, de *Tête de vieillard e Histoire Arabesque*. Este último cuadro aparecía acompañando al poema de idéntico título que Hans Arp dedicó a dicha obra ese mismo año, y que fue publicado por primera vez en esta revista. Por su parte, Óscar Domínguez se encargó, entre otras cosas, de realizar la cubierta de ese primer número. Además, dicha publicación coincidió con la edición, a finales del mes de octubre, y en el contexto del Salon des Surindépendants de aquel año, de un pequeño opúsculo titulado precisamente *Surindépendants 1945. Documents I. Vrille*, en el que aparecían reproducidas obras, en este caso, de los tres artistas: Brauner, Domínguez y Fernández, como demostración de la órbita parecida en la que se movían.

En segundo lugar, a finales de ese mismo año, e igualmente dentro de la dinámica de reagrupación de los artistas próximos al surrealismo que habían permanecido en Francia durante la ocupación, Luis Fernández y Óscar Domínguez participaron en la realización de la pintura mural de la sala de guardia, conocida con el nombre de Sade, del hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, que sustituyó a otra de Frédéric Delanglade destruida por el ejército alemán. El resto de pintores y escultores que se encargaron de la elaboración de aquel mural fueron Francis Bott, Honorio G. Condoy, el propio Delanglade, Maurice Henry, Jacques Hérold, Marcel Jean, Baltasar Lobo y Manuel Viola. Según Sarah Wilson, también se produjeron aportaciones de Dora Maar y del doctor Gaston Ferdière¹². La obra, de la que hoy en día sólo queda constancia fotográfica, fue inaugurada en presencia de todos los artistas, autoridades e internos de aquel hospital a las 15 horas del 16 de diciembre de 1945, y para la ocasión Henry realizó una invitación en la que se reproducían los perfiles de los diez artistas que participaron en su elaboración.

También fueron numerosas las exposiciones colectivas en las que los dos artistas españoles coincidieron durante estas fechas, y entre las que cabe destacar las celebradas como homenaje al arte de la Segunda República y al de los creadores españoles residentes en París en lugares como Praga, Brno y París (1946), Bruselas y Oslo (1948) y Montevideo (1954). De igual manera, Fernández y Domínguez coincidieron en el segundo Salon de Mai de París (1946), en la muestra titulada *Peintres Contemporains* que se celebró en la Galería du Siècle de la capital gala (1948), en otra exhibición que tuvo lugar en la Galería Beaux Arts de París (1956) y la que pudo verse en Otterlo y Lieja de la colección Urvater (1957).

Finalmente, merece la pena señalar la relación sentimental que tanto Luis Fernández como Óscar Domínguez mantuvieron con la ya citada vizcondesa Marie-Laure de

¹¹ Sobre este aspecto, consúltese: José Pierre, "La Seconde Guerre mondiale et la deuxième souffle du surréalisme", en cat. exp. *Paris-Paris, 1937-1957*, París, Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou, 1981, pp. 199-213 (ed. de 1992)

¹² Cat. exp. *Visiones paralelas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 de febrero-9 de mayo de 1993, p. 124



Retrato del poeta René Char

Noailles, el primero a finales de la década de 1940 y el segundo a partir de 1952. Fruto de esa relación fue, entre otras obras, el espléndido retrato propiedad del Museo Nacional de Arte Moderno de Francia que el pintor ovetense hizo de la vizcondesa entre 1942 y 1956, en el que desde el punto de vista fisonómico puede apreciarse un intento por fusionar las dos identidades y también otra obra del mismo creador de comienzos de la década de 1940 en la que un toro avanza por un camino flanqueado a su derecha por árboles cuyas copas representan el rostro de Marie-Laure. Durante cierto tiempo se ha especulado con la posibilidad de que un dibujo a lápiz realizado por Fernández propiedad del Museo de Bellas Artes de Asturias fuera un retrato de Domínguez. En realidad cabría inclinarse más hacia la hipótesis de que dicha obra fuera, por su parecido físico, una representación de André Breton, con quien Fernández mantuvo una interesante amistad a lo largo de muchos años¹³, y que realizó con motivo del fallecimiento de aquel en 1966.

El primer contacto entre Victor Brauner y Luis Fernández es muy probable que también se produjera en el contexto del movimiento surrealista, al que por iniciativa de André Breton y Paul Eluard¹⁴ el pintor ovetense se acercó a partir de 1936. Enseguida debió de surgir entre ambos una corriente de simpatía que se prolongó durante muchos años más allá de la efervescencia surrealista y a la que contribuyó el carácter reflexivo, la vida solitaria, el éxito tardío y una especie de, a la larga, intimidad victoriosa de la que los dos hicieron gala buena parte de su vida. Es muy probable, también, que en esta década de 1930, o a más tardar en la siguiente, deba situarse para cada uno de ellos el comienzo de su relación con algunos de los amigos que los dos artistas compartieron, como sucede con el caso del matrimonio formado por Christian e Yvonne Zervos y, sobre todo, con el poeta René Char.

En cuanto a los dos primeros, Luis Fernández había entrado en contacto con ellos en el año 1932 y empezado a colaborar en su revista *Cahiers d'Art* mediante la publicación de una serie de artículos a partir de 1935. En su compañía, Fernández viajó a España en 1936 como miembro de un comité internacional para la salvaguarda de obras de arte en el contexto de la guerra civil que en aquel momento había comenzado en el país. Durante toda su vida, además, el matrimonio formado por estos dos intelectuales defendió y trató de difundir por todos los medios posibles la obra de Fernández, presentándole a marchantes y coleccionistas, escribiendo algunos textos sobre su trabajo y acogiendo en su galería *Cahiers d'Art* la segunda exposición individual que este creador celebró en París en 1956¹⁵. En ella, Victor Brauner, cuyas obras habían sido reproducidas repetidas veces ya en la revista *Cahiers d'Art* y en cuyos archivos se conservan seis cartas de Christian Zervos, también expuso individualmente en 1950, 1955 y 1961.

Otra dimensión mayor adquirió para el artista rumano su relación con el poeta francés René Char, que consideró a muchos pintores de su generación “alliés substantiels” en su común aproximación a lo esencial. Iniciada en 1931, de ella se conserva en los archivos Brauner un total de 41 cartas dirigidas por aquel a este último¹⁶. A la pluma del escritor se deben, además, algunos textos clave dedicados al pintor, como los titulados *Visage de semence* (1938) y *Victor Brauner* (1952). Mientras, este último realizó a lo largo de su vida varios retratos del poeta e iluminó, aparte de diferentes escritos suyos, tres de sus manuscritos más importantes: *Les Quatre Fascinants* (1950), *Le Viatique ou non* (1950)

¹³ André Breton fue amigo y consejero de Luis Fernández, coleccionista de su obra, autor de algún texto dedicado a su persona y defensor de su trabajo ante el marchante Pierre Colle para que este le hiciera una exposición en 1948

¹⁴ De Paul Eluard, el pintor conservaba en su biblioteca un pequeño libro titulado *Poésie Involontaire et Poésie Intentionnelle*, editado en 1942 y el especial que Jean Paulhan dedicó a su obra ese mismo año, en el que podía leerse la siguiente dedicatoria escrita de su puño y letra: “à Luis Fernandez/son ami/Paul Eluard”

¹⁵ Los artículos publicados por Fernández, las peripecias vividas en España, los preparativos de la exposición individual y demás aspectos sobre la relación entre el matrimonio Zervos y Luis Fernández se encuentran comentados detalladamente en: Alfonso Palacio, *El pintor Luis Fernández (1900-1973)*, volúmenes I y II, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008

¹⁶ AA.VV., *op. cit.*, pp. 162-181



Reverso del Manifiesto
Dimensionista

¹⁷ Todas estas cartas están reproducidas en: Alfonso Palacio, *El pintor Luis Fernández (1900-1973)*, volumen II, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008

¹⁸ Victor Brauner conservaba en su biblioteca un ejemplar de este libro con una dedicatoria del propio René Char

¹⁹ Alfonso Palacio, "Luis Fernández y la poesía", *El pintor Luis Fernández, encuentro íntimo*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2001, pp. 7-69

²⁰ Para una mayor información sobre este movimiento, consúltese: Alfonso Palacio, *El manifiesto dimensionista (1936)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003

²¹ Sobre este aspecto véanse las reflexiones que hace Marina Vanci-Perahim en su introducción a la edición facsímil de la revista *75 HP*, publicada por Jean-Michel Place Editores en 1993

²² En este sentido, merece la pena señalar que André Breton relacionó también las pinturas litocrónicas o de la solidificación del tiempo de Óscar Domínguez con la cuarta dimensión en un artículo que publicó en la revista *Minotaure* en mayo de 1939. De igual modo, a la cuarta dimensión también se refiere Victor Brauner en el poema que el artista rumano dedicó a una obra de Luis Fernández en 1945 titulado "Pour cet étrange tableau de Fernandez"

y *Dans la marche* (1947-1958). Brauner, lo mismo que Fernández, participó en la gran exposición dedicada a Char que tuvo lugar en la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence y en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París en 1971. Una sensibilidad común basada en aficiones literarias parecidas, en el interés por el hermetismo, el esoterismo, la magia y la alquimia y en la obsesión por vislumbrar lo que se esconde más allá de la aparente realidad unió a estos dos creadores de por vida.

Este último aspecto, a la luz sobre todo de la correspondencia mantenida entre ellos¹⁷, también alió a René Char con Luis Fernández, dos de cuyos libros fueron ilustrados por el artista ovetense: *À une sérénité crispée* (1951)¹⁸, conjunto de aforismos y textos breves separados unos de otros por una serie de motivos extraídos del mundo de la alquimia como son dos aves, una manzana rodeada por una aureola de fuego y una serpiente con una llave en la boca, y *Le deuil des Névons* (1954), para el que el pintor español realizó uno de sus cráneos. También iluminó uno de sus manuscritos: *Les Transparents* (1949). Por su parte, Char, quien como miembro de la Resistencia había sido protegido alguna vez por el artista ovetense en su apartamento parisino durante la Segunda Guerra Mundial, le dedicó dos escritos que aparecieron con motivo de las exposiciones individuales del pintor celebradas en 1950 y 1968. Un anhelo de trascendencia que sólo podía encontrarse a partir de la exploración de la propia vida, una sed de absoluto y una identificación entre ética, estética y belleza, valor este último de perpetua búsqueda por parte de ambos siempre que fuera entendido como realidad desvelada o descubierta, nunca concedida, fue lo que unió a estos dos grandes personajes. Para ello, el despojamiento de cualquier elemento accesorio y la concentración se imponían como dos elementos fundamentales¹⁹.

Ahora bien, la vinculación que de un modo u otro lo literario generó entre estos dos artistas no acaba aquí. En 1936, Luis Fernández formó parte del Dimensionismo, un fugaz movimiento de vanguardia fundado en París por el poeta húngaro Charles Sirato y al que, si bien Victor Brauner no llegó a pertenecer por encontrarse en aquellos momentos en Rumanía, es muy probable que de haber residido en la capital gala se hubiera sentido muy próximo a él e incluso participado en el mismo²⁰.

Para entender la posible conexión entre esas dos sensibilidades hemos de remontarnos al año 1924. En esa fecha Brauner y el poeta rumano Ilarie Voronca publicaron el primer y único número de la revista *75 HP*, en el que, entre otras cosas, lanzaron su concepto de pictopoesía, que ilustraron con la reproducción de dos obras tituladas precisamente *Pictopoésie n° 384* y *Pictopoésie n° 5721*, y que en cierto modo también recordaban a los denominados poemas-cuadros del poeta y pintor magiar Lajos Kassak. Esos pictopoemas consistían fundamentalmente en la combinación, sobre una superficie bidimensional, de formas geométricas pintadas al óleo y escritura, bien en clave esta última de números, palabras aisladas o pequeñas frases con diferente cuerpo y tipografía. De este modo, planos de colores y letras recibían en estas composiciones, como decían los autores en su publicación, que además se proponían a partir de aquel momento organizar un gran laboratorio pictopoético, una nueva y dinámica sonoridad, apoyada principalmente sobre un vertiginoso ritmo plástico y sobre una ruptura del orden lineal del discurso escrito. En este sentido, un espíritu de síntesis animaba esta nueva orientación de vanguardia, en la que parecían querer fusionarse aspectos de lo más variado procedentes del futurismo, el constructivismo, el dadaísmo y el surrealismo²¹.

Ese mismo carácter sincrético, fusión de múltiples registros, también definía la propuesta dimensionista, que defendía que cada una de las manifestaciones artísticas evolucionara hacia un nuevo estadio (la pintura de las dos a las tres dimensiones y la escultura de este último territorio al de la cuarta dimensión²²), y a la que, junto con Luis Fernández, se adherieron artistas como Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Joan Miró, László Moholy-Nagy, Pablo Picasso, etc. En el terreno de la literatura, que era donde podría localizarse el principal elemento de enganche con las teorías sobre la pictopoesía desarrolladas por Brauner y Voronca, el Dimensionismo, junto con sus precursores el Glogóismo y el Planismo, también fundados por el propio Sirato en 1928 y 1930 respectivamente²³, ensalzaba el potencial icónico y visual del poema, la elaboración de una especie de arquitectura de la imagen y la escritura y el paso de esta última de la línea al plano. Caligramas, tipogramas y poemas eléctricos eran las fórmulas defendidas en aquellos manifiestos como más representativas de esta sensibilidad, mientras que escritores como Vicente Huidobro, Pierre-Albert Birot, Camille Bryen y Antonio Pedro eran los reclutados por Sirato como principales representantes de esta nueva dimensión a mitad de camino entre lo literario y lo pictórico.

Esa gran afición por la literatura y, en definitiva, por el fenómeno de la escritura en cualquiera de sus múltiples dimensiones que mostraron estos dos artistas, puede estar detrás de la gran cantidad de textos manuscritos, aparte de distintos artículos, que tanto Brauner como Fernández fueron redactando a lo largo de su vida y a través de los cuales se dedicaron a reflexionar sobre determinadas cuestiones relativas a su propia obra en particular y al fenómeno de la creación en general. En esto se distanciarían de Domínguez, poco dado a los aparatos lógicos y a los discursos teóricos. De este modo, se trataría, la de ambos, de una escritura sobre el arte, elaborada desde el interior del arte y realizada sobre todo como consecuencia del mismo y no a la inversa. Un conjunto, en definitiva, de reflexiones a las que muy bien podrían aplicárseles aquellas palabras pronunciadas por André Lhote cuando definió esta clase de escritos como “puntos de reposo del artista en el misterioso camino que le traza su instinto”²⁴. Y ello, independientemente de que Fernández comentara en una ocasión lo siguiente:

Il y a deux personnes que m'expliquaient très bien ma peinture, ce sont Victor Brauner et Giacometti. Ce sont des gens qui savent parler de la peinture, moi je ne sais pas²⁵.

Ahora bien, la relación entre Victor Brauner y Luis Fernández no se detuvo en esta década de 1930, sino que se prolongó en clave de sincera amistad a lo largo del tiempo hasta la muerte del primero en 1966. A ello contribuyó, sin duda, el que a partir de finales de los años cuarenta ambos compartieran el mismo marchante: Alexandre Iolas, director primero de la Hugo Gallery de Nueva York desde su apertura el 15 de noviembre de 1945 y propietario más tarde de la galerías que llevaron su nombre abiertas en París, Milán, Roma, Madrid y Ginebra. En la parisina Fernández expuso en 1968²⁶, mientras que en esta misma y en la neoyorkina el artista rumano exhibió sus obras de manera individual en 1949, 1953, 1958, 1959, 1961, 1963-1966²⁷. El hecho de compartir durante tantos años el mismo marchante trajo consigo que algunas de sus obras fueran a parar a manos de los mismos coleccionistas, entre los que cabe destacar Anne Gruner Schlumberger y,

- 23 Sus dos manifiestos fundacionales se encuentran reproducidos y comentados en Alfonso Palacio, *op. cit.*, pp. 21-25 y 85-99
- 24 Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967, p. 11
- 25 Daniel Abadie y Jean-Jacques Lévêque, “Un artisan de la Peinture. Fernandez”, *La Galerie*, nº 115, París, 1972, pp. 18 y 19
- 26 La complicada relación que desde 1948 unió a Fernández y Iolas está explicada y documentada en: Alfonso Palacio, *El pintor Luis Fernández (1900-1973)*, volúmenes I y II, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008
- 27 Cabe destacar que Óscar Domínguez también expuso individualmente en la Hugo Gallery de Nueva York en 1945
- 28 Para conocer más detalles de la relación entre Victor Brauner y Dominique de Ménil, consúltese: Susan Davidson, “Introduction: Vivifying Presence”, en cat. exp. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*, Houston, The Menil Collection, 12 de octubre de 2001-6 de enero de 2002. Por otro lado, la relación entre Fernández y sus coleccionistas ha sido estudiada por el autor de estas líneas en el texto titulado “Semblanza del pintor Luis Fernández a través de los coleccionistas de su obra” (en cat. exp. *Luis Fernández 1900-1973*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 17 de noviembre de 2009-15 de enero de 2010)



Obra de Luis Fernández titulada *Femme endormie*, c. 1939. Colección particular, Francia



Obra de Luis Fernández titulada *Sorcière*, c. 1936-1937. Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

²⁹ En una declaración realizada en 1941 a propósito de este tema, Victor Brauner llegó a señalar algo que podría haber sido suscrito por Luis Fernández perfectamente: "Je suis mon propre scaphandrier et je cherche ce moment propice à la descente par moi-même en moi-même où je me trouve dans le monde de l'inconnu"

fundamentalmente, el matrimonio formado por John y Dominique de Menil²⁸, los cuales supieron ver en muchas ocasiones detrás de esas creaciones una sensibilidad parecida.

Efectivamente, no cabe duda de que más allá de las diferencias que pueda haber entre la obra de uno y otro artista, hay ciertos elementos en el plano formal y en el conceptual que acercan las propuestas creativas que tanto Víctor Brauner como Luis Fernández defendieron a lo largo de su vida. Esto se hace evidente ya durante la comentada pertenencia de ambos al movimiento surrealista, en la que la exploración del subconsciente, el interés por el psicoanálisis, la indagación acerca de los contenidos manifiestos y latentes que pueden habitar en las imágenes, la explotación de la vía onírica, la reivindicación, igualmente, de una mirada interior capaz de dar con la verdad de las cosas²⁹, el influjo daliniano y una reflexión en torno al fenómeno de lo sexual-erótico, marcaron buena parte de los trabajos realizados a finales de la década de 1930 no sólo por Brauner y Fernández, sino también por el propio Óscar Domínguez. Y ello hasta el punto de haber llegado a producirse confusiones a la hora de atribuir determinadas obras a unos pintores u otros, como sucede con el óleo sobre lienzo sin firmar y sin fechar titulado *Femme endormie*, realizado hacia el año 1939, que hasta ahora venía asignándose a Domínguez y que, en realidad, fue pintado por Fernández. La aparición en los archivos del artista ovetense, y más concretamente dentro de los sobres donde guardaba las imágenes de sus trabajos, de varias fotografías en blanco y negro de este cuadro con los datos relativos a su título, fecha, medidas, paradero, etc. escritos de su puño y letra por la parte de atrás invita a pensar que esta obra sea suya. Además, la misma enlaza con la serie de mujeres dormidas realizadas por el mismo pintor en aquellas fechas y con el boceto para una pintura mural que ejecutó en el año 1936. En este sentido, si uno observa el rostro de esa mujer recostada que duerme, enseguida establece una conexión entre el mismo y muchos de los pintados por el artista rumano durante aquellos años y, en especial, con uno de los que aparecen reproducidos en el óleo sobre lienzo *Enterrez vos armes*, ejecutado en 1942. Otro punto de contacto entre estos dos artistas es el que proporciona la obra del ovetense titulada *Sorcière*, realizada en 1936-1937, y muy parecida también a algunas representaciones de Víctor Brauner.

Por otro lado, fue en este mismo periodo surrealista donde tanto Brauner como Fernández comenzaron a jugar con determinados elementos formales y compositivos a los que, de un modo u otro, decidieron dar continuidad en etapas posteriores de su obra, como por ejemplo el de los encadenamientos que pueden producirse entre unas imágenes y otras dentro de una misma obra o el que la crítica ha bautizado, para el caso del artista rumano, con el término de tandemización, consistente en la elaboración de una composición mediante elementos redoblados o heterogéneos. Muchos de esos elementos, además, son animales, aspecto éste que conecta igualmente la obra de estos dos creadores, ya que Fernández dio gran protagonismo a los mismos a lo largo de toda su producción, unas veces vistos de manera fantástica y muchas otras de forma más realista e incluso sublimada, mientras que Brauner es el creador de una zoología mítica de simbolismo hermético y de uno de los bestiarios más apasionantes de toda la pintura del siglo XX.

También a los dos creadores les unió una inclinación durante la mayor parte de su trayectoria, y desde el punto de vista textural, hacia la lisura y perfecto acabado de sus obras, así como un interés, en el plano formal y compositivo, por el hieratismo (visible en



Obra de Luis Fernández titulada *Nature morte géométrique*, c. 1946. Fondation Les Treilles, Tourtour, Francia

muchos de los totémicos personajes representados por Brauner y en algunos de los retratos ejecutados por Fernández) y la simetría especular. Esto último se observa muy bien en la serie de naturalezas muertas geométricas ejecutadas por el creador español entre 1944 y 1948, en las que Fernández realizó un exhaustivo estudio de las diferentes clases de juegos rítmicos que, en su opinión, podían encontrarse en una obra de arte. Para su definición fue fundamental la lectura que hizo del libro del poeta y matemático rumano Pius Servien *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, así como de las obras de otro autor de idéntica nacionalidad, Matila C. Ghyka, tituladas *Esthétique des Proportions* y *Le nombre d'or*, todas ellas conservadas en su biblioteca y que es muy probable que Brauner también conociera. Además, buena muestra de esa mutua admiración, es el hecho de que a dos de esas naturalezas muertas geométricas estén dedicados sendos textos redactados por Victor Brauner en 1945 y 1948 y titulados, respectivamente, *Pour cet étrange tableau de Fernandez* y *Le tableau de Louis Fernandez (Assasin du Temps)*³⁰. O el que en una carta escrita el 11 de junio de 1956 desde su retiro de Blonville (Calvados), con motivo de la segunda exposición individual de Fernández en la galería Cahiers d'Art de París, el artista rumano comentara lo siguiente:

Je profite de ce mot, pour encore vous exprimer, pour essayer de vous transmettre le sentiment grandiose que j'éprouve devant vos tableaux. Pour moi, qui suis un peintre, votre oeuvre est à notre époque une des plus enrichissantes. Il y a deux ou trois de vos tableaux que l'on a pour toujours devant l'esprit (...). Vous voyez maintenant que l'importance de votre travail est loin de exigences habituelles et, comme un apprenti-sorcier, vous avez manié avec des pinceaux et des couleurs des valeurs agrandis à l'infini et, naturellement, on attend avec impatience de vous une des solutions, que notre époque semble avoir éteinte, celle de l'évolution de l'esprit vers son perfectionnement, celle qui est aussi de l'évolution de la vie qui, elle, se perfectionne par l'esprit³¹.

Diez años después de esta carta Victor Brauner moría. Y Luis Fernández, preocupado ya por su precario estado de salud, comentaba en otra misiva escrita al matrimonio formado por John y Dominique de Menil el 25 de enero de 1968 lo siguiente:

Je veux guérir et non pas mourir avant l'heure fixée par le Ciel. Je ne veux pas suivre Brauner et Magritte de trop près. J'ai encore beaucoup de tableaux à faire et, j'espère, beaucoup de progrès dans mon métier.

Ahora bien, y en función de lo señalado por Brauner en su escrito de 1956, el espíritu, la comunión con lo sagrado a través de la creación, el artista como un visionario y el arte como vía de acceso a un conocimiento superior son aspectos que estuvieron detrás de la obra de madurez de estos dos pintores. Con ella no cabe duda de que ambos alumbraron dos de los itinerarios artísticos más interesantes de su generación. El paso del tiempo ha venido a demostrarlo. Y exposiciones como esta son una buena oportunidad para disfrutar de la luz, unas veces alquímica, otras mental, y siempre trascendente, que tras de sí dejaron ●

³⁰ Alfonso Palacio, *El pintor Luis Fernández (1900-1973)*, volumen II, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, pp. 79 y 124-125

³¹ *Ibidem*, p. 154

Ilustraciones



1. **Femme Dansant**, 1926.
Gouache sobre papel. 14 x 9 cm



2. **Femme Surréaliste**.
Tinta y acuarela sobre papel. 34 x 11 cm



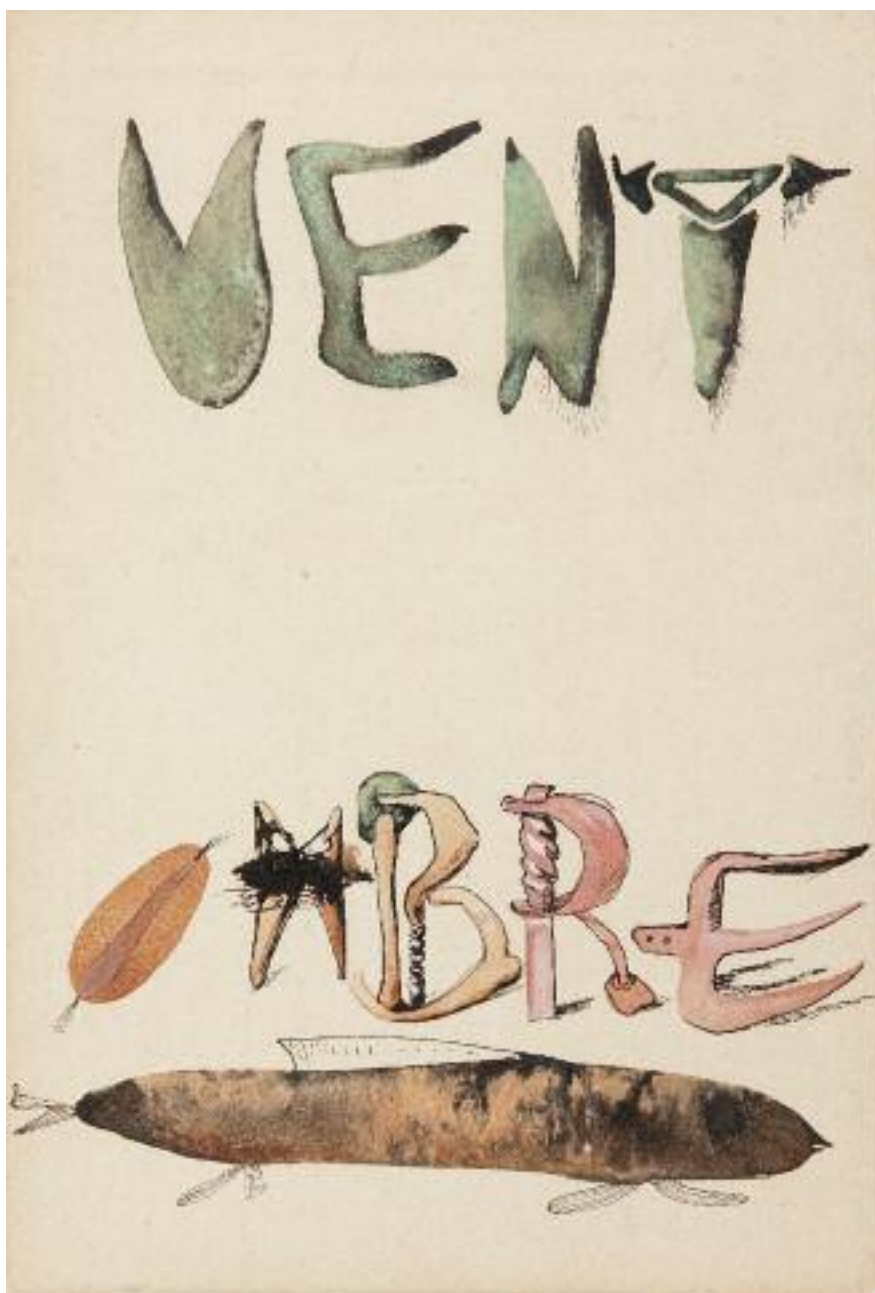
3. **Volcan en Eruption**, 1930. Óleo sobre lienzo. 50 x 73 cm



4. **Paysage Surréaliste**, 1930. Óleo sobre lienzo. 54.7 x 45.5 cm
[Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]



5. *Crépuscule*, 1931. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm



6. Vent / Ombre, 1935. Tinta china y acuarela sobre papel. 26.5 x 18 cm



7. *Self Séparation / Dancing Girl*, 1939. Óleo sobre lienzo. 64 x 54 cm



8. **Dénombrement II**, 1938-39. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm



9. *La Femme et le Lion*, 1941.
Tinta y acuarela sobre papel. 11.5 x 9.3 cm



15. **Femme avec Fleur**, 1941. Tinta, lápiz y acuarela sobre papel. 18.5 x 16 cm



13. **Portrait à Deux Visages**, 1941.
 Tinta, aguada y acuarela sobre papel.
 14 x 10.5 cm



10. **Architecture Imaginaire**, 1941. Lápiz y ceras de colores sobre papel. 9.2 x 13.4 cm

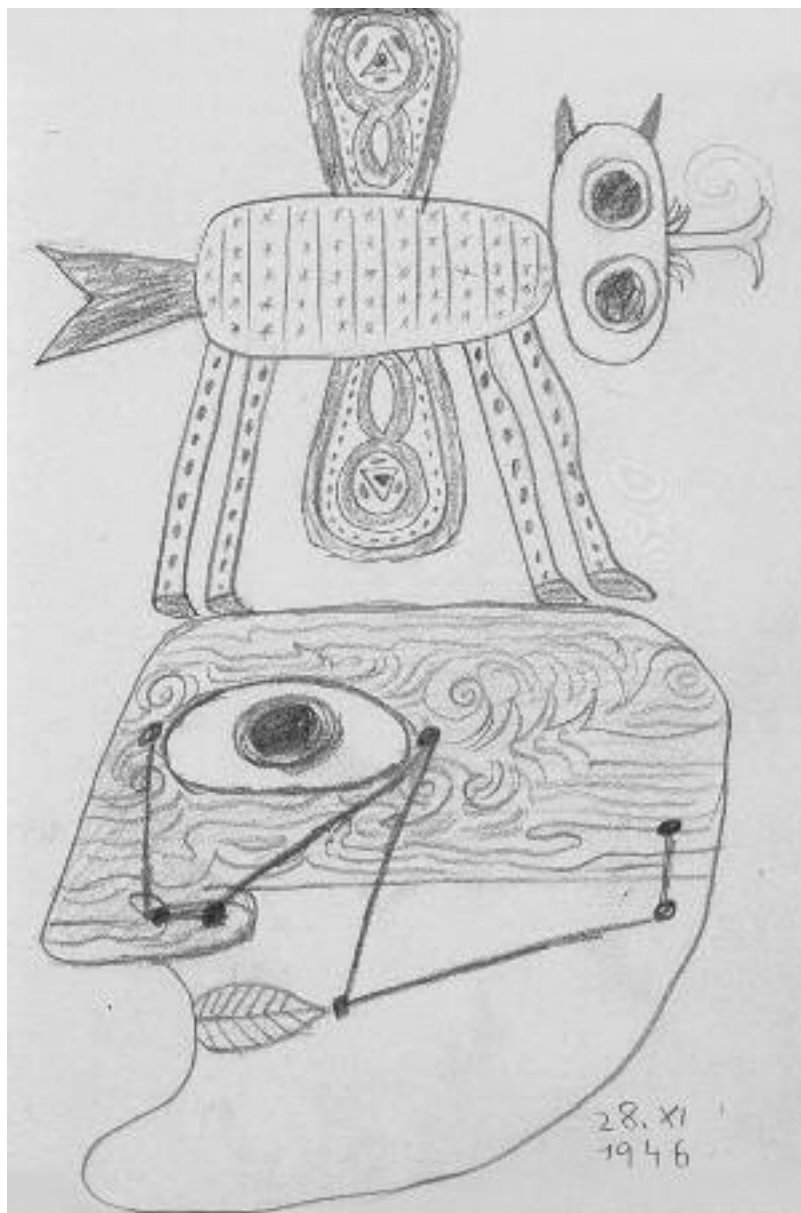
11. **Portrait de Femme**, 1941.
Tinta y aguada sobre papel. 14 x 9.5 cm



12. **Femme Nue**, 1941.
Tinta y acuarela sobre papel. 13.5 x 9.2 cm



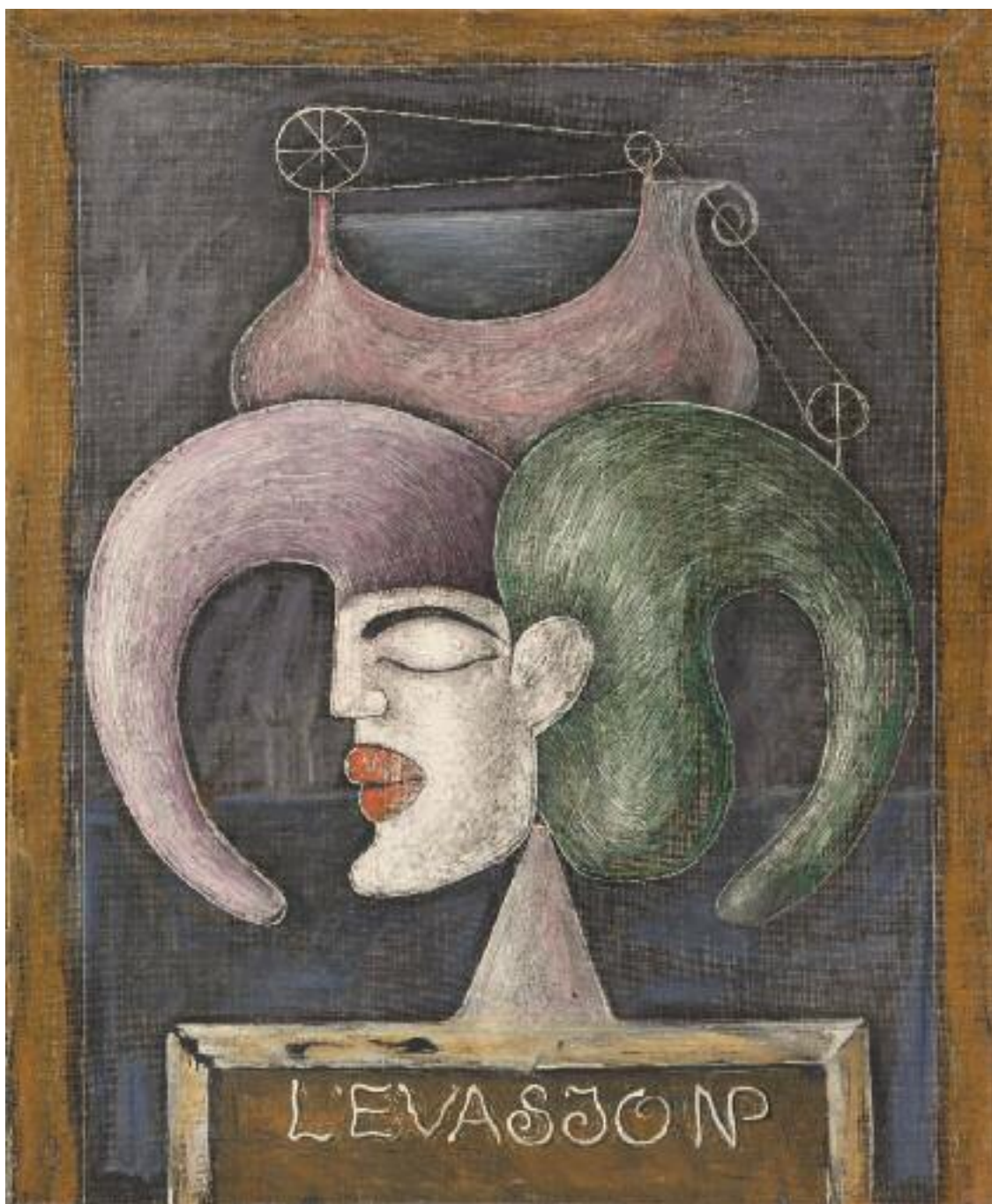
14. Talisman, 1941. Acuarela sobre papel. 26.7 x 21 cm



18. *Animal et Tête*, 1946. Lápiz sobre papel. 22 x 14.5 cm



17. *Le Jardin*, 1945. Acuarela, ceras y tinta sobre papel. 65 x 49.5 cm



16. *L'Evasion*, 1945. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm

20. Corps de la Fleur y otros dibujos, 1948.

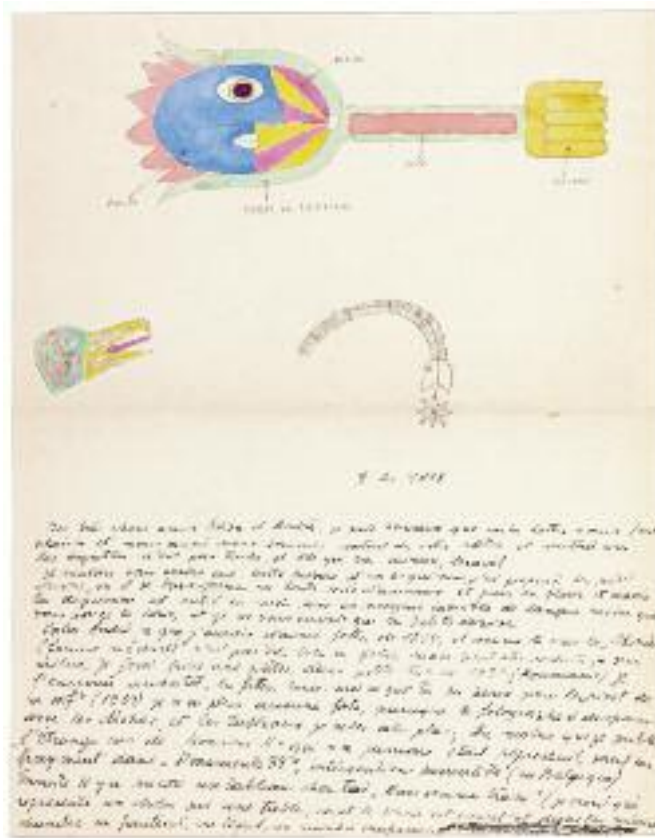
Carta a André Breton

Tinta y acuarela sobre papel.

Dos hojas de 27 x 21 cm.

La carta completa se reproduce en pp. 57 - 60.

(V. nota de catálogo)

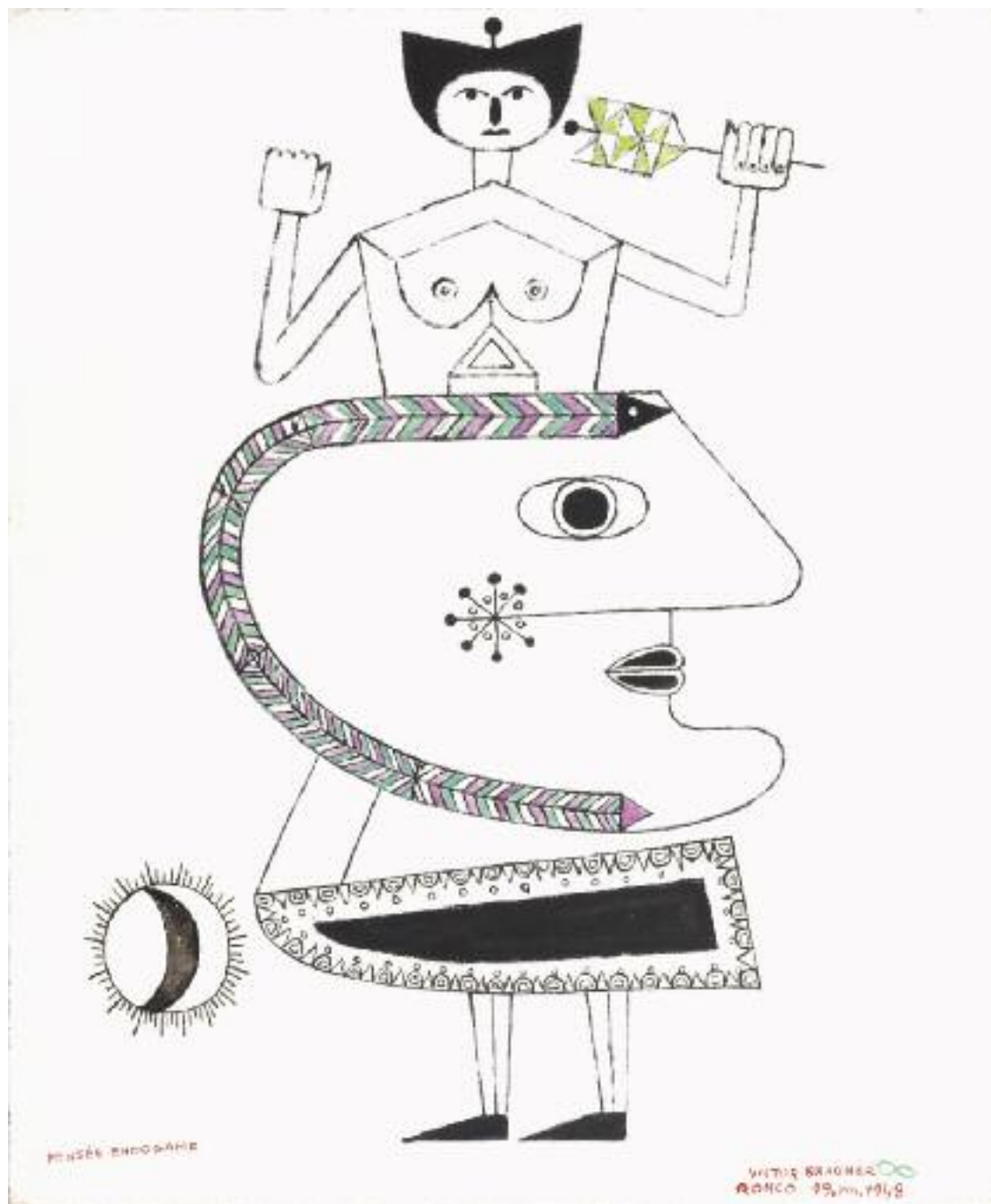




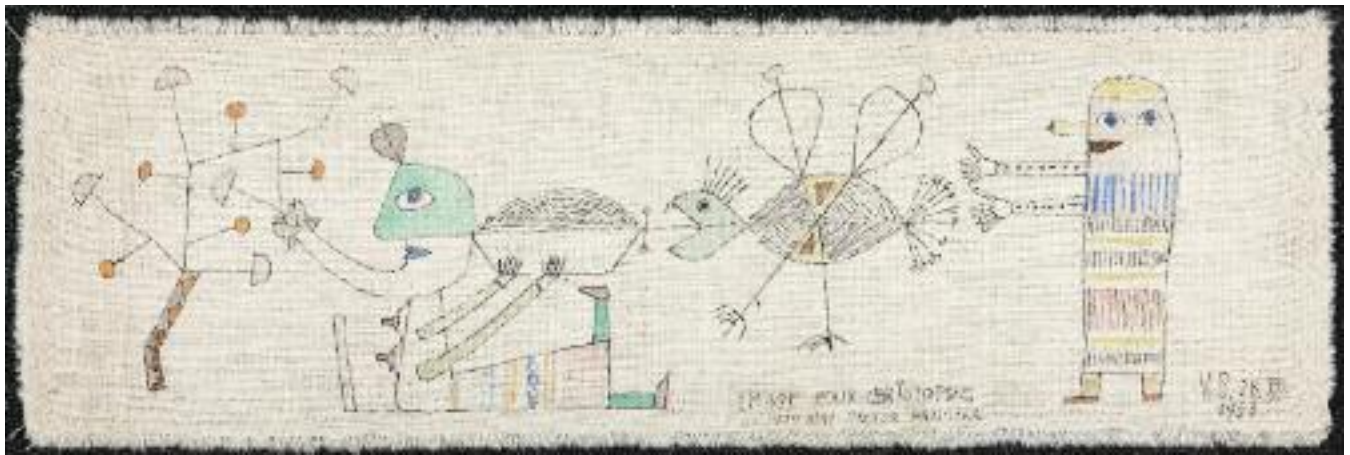
23. **Le Chat**, 1953. Gouache sobre papel. 15 x 12 cm



24. *Personnage et Animal*, 1953. Acuarela sobre papel. 25.5 x 20.5 cm



21. *Pensée Endogame*, 1948. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm



22. **Figures**, 1953. Tinta y gouache sobre lienzo. 15 x 46 cm



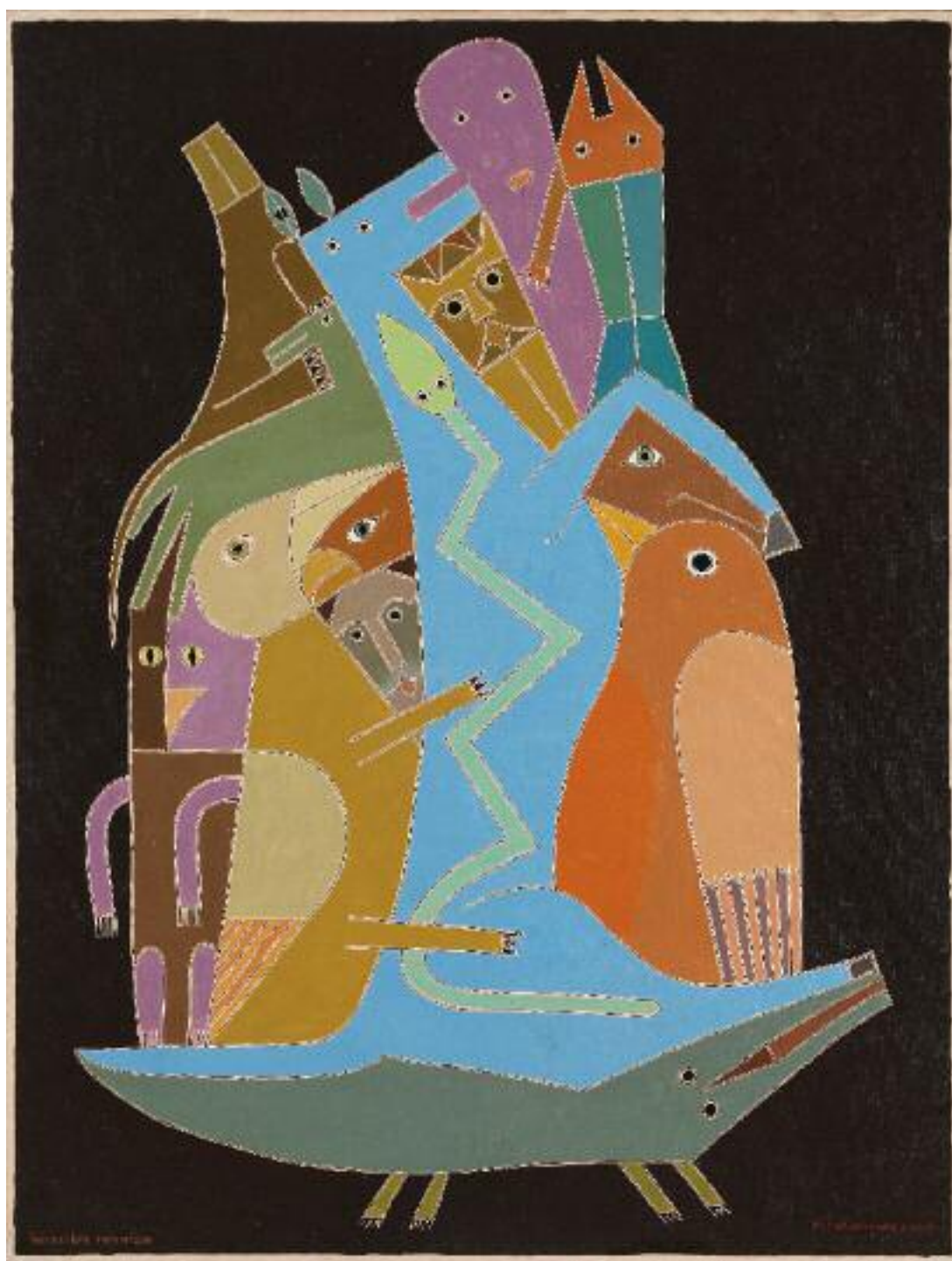
25. *Le Pêcheur*, 1957. Encáustica sobre papel pegado a cartón. 65.4 x 50.2 cm



26. **La Plage**, 1957. Óleo, cera cáustica, lápiz y tinta sobre papel pegado a tabla. 50 x 65 cm



27. **Portrait du Côté**, 1959. Óleo sobre tabla. 60 x 73 cm



28. *Incubation Totémique*, 1959. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm



29. **Couple**, 1961. Tinta, gouache y acuarela sobre papel. 50 x 56.4 cm



30. *Orthogonale de la Mémoire*, 1961. Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm



31. *Qui Veu Sortir de Soi*, 1962. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm

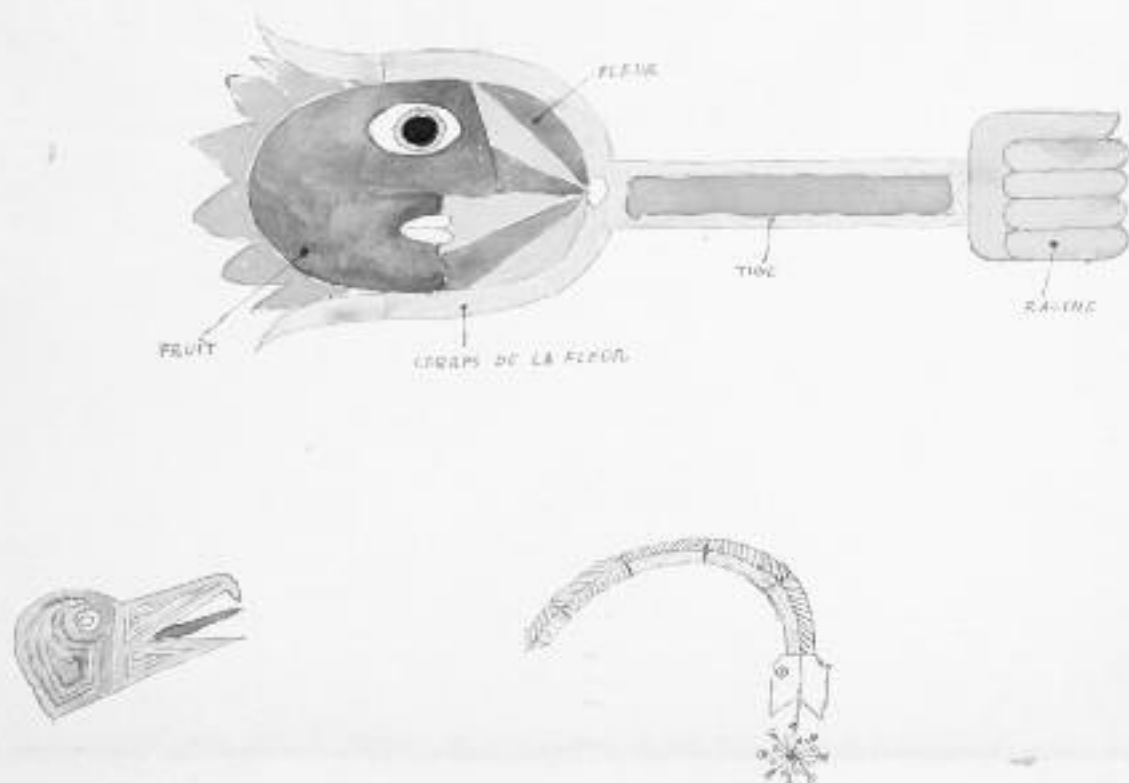


32. *La Voie Ouverte*, 1963. Óleo sobre lienzo. 81.5 x 65 cm



33. **Le Sigle V**, 1963. Óleo sobre lienzo. 63 x 55 cm

20. Corps de la Fleur y otros dibujos, 1948.
Carta a André Breton
(V. nota de catálogo)



9. 2. 1948

Mes très chers amis Elise et André, je suis heureux que ma lettre vous ait fait plaisir et nous aussi nous sommes contents de votre lettre et surtout que les légendes n'ont pas trahi, et là qui va mieux, bravo!

Je voulais vous écrire une belle histoire d'un co qui me, j'ai proposé les petits dessins, ou il se transforme en toute sorte d'animaux et puis en fleur et après la dissection et entre ça moi, avec ses mains invisibles de langue noire qui vous songe le cœur, et je te vous envoie que les petits dessins.

Voilà André ce que j'aurais comme photo, de 1934, et comme tu vois le, l'chien (femme méchant) n'est pas très bien en photo, mais peut être redonné à présent. Je ferai faire une photo, de ma petite foto de 1934 (Roumanie) j'en aurais aussi tôt, la photo. Enis. moi ce que tu en pense pour le pivot de la soif" (1934) je n'ai plus aucune photo, parceque le photographe a disparu avec les clichés et les tableaux je n'en ai plus. Au moins que je publie l'Étrange cas de Monsieur K. qui n'a jamais été reproduit, sauf un fragment dans "Documents 34", intervention surréaliste (en Belgique) Ennute il y a encore un tableau cher toi. Nous sommes trahi" (je crois) qui représente un chien sur une table, dont le tiroir est ouvert et dans la même chambre se trouvent, au legud, un moult à chapeau, ~~et d'autres choses~~.

② et du semblance de l'olte, forment une espèce de personnage-général. Le tableau a été reproduit dans un numéro du "Ménestrel" (1934). Enfin tu m'écrit.

J'étais l'autre jour chez René Drouin, où j'ai longuement parlé avec Michel Tapié et nous avons pensé à une exposition chez Drouin pour moi au printemps. Madame Drouin est d'accord et je crois que lui le sera aussi, il va revenir à la fin du mois de Février. Je voudrais, que, pour une fois cette exposition soit bien préparée et d'importance, il faut absolument que j'essaie de faire quelque chose. En outre je voudrais que Drouin me fasse une espèce d'arrangement, pour un achat régulier etc. Tapié prétend qu'il faut le travailler dans ce sens, il dit que ton intervention auprès de Drouin est primordiale. (Je te tiendrais au courant de l'évolution de tout ça au moment où il reviendra, je veut d'abord obtenir une date précise de l'exposition) Je voudrais à cette occasion faire paraître éventuellement un livre sur moi (ceci pour essayer de remuer un peu le mauvais sort que mes innombrables envieux m'ont jeté (je t'assure que ce n'est pas une plaisanterie)) et aussi l'acodex du Poète et les cille des J'eres, Lion-Lumière-Liberte.

Tapié me dit qu'il est possible d'imprimer tout ça par la Galerie René Drouin.

Maintenant si tu as une idée sur un livre sur moi? "pardon" Tu en avais parlé après ta rentrée d'Amérique, mais ceci n'a pas marché, tu te rappelle? Je suis très gêné de t'écrire toutes ces histoires, je ne veut pas que tu crois que j'exploite l'annité, mais c'est absolument indispensable que j'essaie de faire un grand coup, ne m'ajoute pas l'Empereur des Pisto-potés? Non mais blague-épars, c'est extrêmement mal, et le désespoir me guette etc.

Peut-être un mot de ce que tu pense, merci.

Maintenant, tu as du recevoir la publication des "desqueroqueurs" (Parisot m'a dit qui te l'envoie) Je crois qu'il faut d'une manière ou d'une autre leur dire. Je trouve leur acte vite inouïable d'orgueil - Gestapo - Guépéou. Je crois que les jeunes vont aller à leur conférences, je ne sais pas si ceci ne leur fera pas plutôt de la publicité, car leur texte et idées sont d'une bêtise sans bornes. Non, mais ce qui est effrayant c'est que cette activité polémique d'attaque de tout ce que nous aimons le plus au monde, est insupportable.

③ L'autre jour y a Monsieur Hubert Jean, qui ni plus ni moins est venu me voir. J'ai peur que je suis toujours, à cause d'un sentiment d'hospitalité que j'ai instinctivement, mais son "marabout noir" de complaisance et de chantage, je l'ais finalement complètement englué et mis à la porte. Non, toute cette police me fait honneur! Et je me rend compte que c'est une pépère noire ou l'on cultive, l'autruche, et l'éducation ma chère que-italienne, anti-poétique anti-tout ce que j'aime, ce que j'ai d'essentié, anti-moi etc. et tout ceci contre sur André Breton, ne vous demandant qu'est de rendre, ceci comme une énorme provocation.

Par ailleurs on m'a dit que Pastoureaux "était pas tout-à-fait d'accord avec "Neon" j'crois qu'on t'a écrit dans ce sens.

J'ai oublié de te dire que c'est impossible d'avoir rien que des reproductions sa hauteur, mais comme le format des pages est presque carré 18x21 j'crois qu'on pourra s'arranger.

Pardon encore de cette lettre décousue, je n'ai pas encore vu cette Dame et le directeur de la Galerie de Berlin.

Maintenant, ^{sur} le pont de l'affection ^{vous} nous envoyons notre amitié la plus favorable, nous vous embrassons

Victor Jacqueline

P.S. J'ai commencé le livre de Gorce, qui me paraît très important.
(Donnage du dessin de Bellmer, qui au fond c'est fait une copie d'autportrait)



Catálogo de Obra



1. Femme Dansant

Gouache sobre papel
14 x 9 cm
Realizado en 1926
Reproducido en p. 25



2. Femme Surréaliste

Tinta y acuarela sobre papel
34 x 11 cm
Reproducido en p. 25



3. Volcan en Eruption

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1930
50 x 73 cm
Procedencia:
Colección particular, Inglaterra
Reproducido en p. 26



4. Paysage Surréaliste

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1930
54,7 x 45,5 cm
Procedencia:
Claude Serret, París
Galerie André-François Petit, París
Colección particular, París
Galería Guillermo de Osma, Madrid

Exposiciones:
Barcelona, Oriol Galeria d'Art; Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Surrealismos*, septiembre de 2003 - marzo de 2004, cat. núm. 12, p. 31, reproducido en color

Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Reproducido en p. 27



5. Crépuscule

Óleo sobre lienzo
Firmado
60 x 73 cm
Realizado en 1931
Reproducido en p. 28



6. Vent / Ombre

Tinta china y acuarela sobre papel
26,5 x 18 cm
Realizado hacia 1935
Reproducido en p. 29



7. Self Séparation / Dancing Girl

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1939
64 x 54 cm
Procedencia:
Florence Wise, Estados Unidos

Exposiciones:
París, Galerie Henriette, *Exposition Victor Brauner*, mayo - junio de 1939, cat. núm. 2, reproducido
Bibliografía:
André Breton, "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", en *Minotaure*, París, Skira, mayo de 1939, nº 12-13, p. 18, reproducido
André Breton, "Genèse et perspectives artistiques du surréalisme (suit et fin)" en *Labyrinthe*, Ginebra, Skira, 15 de marzo de 1945, nº, p. 5, reproducido
Victor Brauner. Écrits et correspondances 1938-1948, París, Centre Pompidou, 2005, p. 292, fig. 55 (reproducido), pp. 300 y 305
Reproducido en p. 30



8. Dénombrement II

Óleo sobre lienzo
Firmado y fechado 1938; al dorso firmado, fechado y titulado 1939
65 x 54 cm
Procedencia:
Colección Henriette Gomès, Francia
Exposiciones:
París, Galerie Henriette, *Exposition Victor Brauner*, mayo - junio de 1939, cat. núm. 7
Antibes, Museo Picasso, *Le Regard d'Henriette Collection Henriette et André Gomès*, 1944, cat. núm. 9, p. 62 (reproducido en color)
París, Galerie Marwan Hoss, *André Gomès. Côte cour, côte jardin*, septiembre - noviembre de 1995, reproducido
Las Palmas de Gran Canaria, Sala de Arte de CajaCanarias, *El Mundo de los Sueños. Los Artistas*

Surrealistas, octubre- noviembre de 2005, cat. p. 24,
reproducido en color
La Laguna, Tenerife, Fundación Cabrera Pinto
(Instituto Óscar Domínguez de Arte Contemporáneo),
*Éxodo hacia el Sur. Óscar Domínguez y el
Automatismo Absoluto. 1938-1942*, septiembre-
diciembre de 2006, cat. núm.44, p. 265, reproducido
en color

Reproducido en p. 31



9. La Femme et le Lion

Tinta y acuarela sobre papel
Firmado y fechado 26.X.941
11.5 x 9.3 cm

Procedencia:

Colección Laurette Sejourné
Colección particular, México

Reproducido en p. 32



10. Architecture Imaginaire

Lápiz y ceras de colores sobre papel
Firmado y fechado 12.8.941
9.2 x 13.4 cm

Procedencia:

Colección Laurette Sejourné
Colección particular, México

Reproducido en p. 34



11. Portrait de Femme

Tinta y aguada sobre papel
Firmado y fechado 25.X.941
14 x 9.5 cm

Procedencia:

Colección Laurette Sejourné
Colección particular, México

Reproducido en p. 35



12. Femme Nue

Tinta y acuarela sobre papel
Firmado y fechado 2.X.941
13.5 x 9.2 cm

Procedencia:

Colección Laurette Sejourné
Colección particular, México

Reproducido en p. 35



13. Portrait à Deux Visages

Tinta, aguada y acuarela sobre papel
Firmado, fechado 19.XII.1941 y dedicado
14 x 10.5 cm

Procedencia:

Colección Laurette Sejourné
Colección particular, México

Reproducido en p. 34



14. Talisman

Acuarela sobre papel
Firmado, titulado y fechado 21 octubre 1941
26.7 x 21 cm

Procedencia:

Colección Laurette Sejourné
Colección particular, México

Reproducido en p. 36



15. Femme avec Fleur

Tinta, lápiz y acuarela sobre papel
Firmado y fechado *Canet -Plage. X.III.941*
18.5 x 16 cm

Procedencia:

Picadilly Gallery, Londres

Reproducido en p. 33



16. L'Evasion

Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm

Realizado en 1945

Procedencia:

Colección Fadok, Nueva York
Landau Fine Arts, Montreal

Reproducido en p. 39



17. Le Jardin

Acuarela, ceras y tinta sobre papel
Firmado y fechado 13. Mai. 1945
65 x 49.5 cm

Exposiciones:

Oriol Galeria d'Art; Madrid, Galería Guillermo de
Osma, *Surrealismos*, septiembre de 2003 - marzo de
2004, cat. núm. 13, p. 30, reproducido en color

Reproducido en p. 38



18. Animal et Tête

Lápiz sobre papel

Fechado 28.XI.1946

22 x 14.5 cm

Exposiciones:

Barcelona, Oriol Galería d'Art; Madrid, Galería

Guillermo de Osma, *Surrealismos*, septiembre - abril

de 2004, cat. núm. 14, p. 30, reproducido en color

Reproducido en p. 37



19. Uli sur le Grand Rostre....

Carta de Victor Brauner a André Breton

Dibujo a tinta sobre papel

Firmada y fechada 30 Janvier 1948

26.5 x 21.5 cm

Procedencia:

André Breton, París

Galerie 1900-2000, París

Nota:

Carta fechada el 30 de enero de 1948 donde comenta entre otras cosas, el análisis de los tests de Rorschachs que interesaron mucho a los surrealistas, la publicación NEON, -cuyo primer número acaba de aparecer en esas fechas y de la que Brauner es uno de los responsables- y su preocupación por el estado de salud del perro de Breton, Uli, al que él retrata en el precioso dibujo que acompaña esta carta

Reproducida en p. 40



20. Corps de la Fleur y otros dibujos

Carta de Victor Brauner a André Breton

Tinta y acuarela sobre papel

Firmada al dorso y fechada 9.2.1948

2 hojas (recto - verso) de 27 x 21 cm

Procedencia:

André Breton, París

Galerie 1900-2000, París

Nota:

Importante carta de Brauner a Breton con una serie de espléndidos dibujos. En la carta comenta que son los dibujos para una historia sobre un esquimal que se transforma en todo tipo de animales y posteriormente en una flor (*Corps de la Fleur*). Hace alusión a una serie de cuadros suyos de los que tiene fotos que va a enviar a Breton y del proyecto de exposición en la Galerie René Drouin (que se celebrará entre diciembre de 1948 y enero de 1949), que Brauner quiere preparar bien para que resulte realmente importante. Le ayuda en el proyecto Michel Tapié. Le gustaría también que hubiera un libro sobre

él para esa ocasión y le propone a Breton que lo escriba. (El poeta le escribirá días más tarde que no puede en ese momento, pero sí le ayuda para que la exposición tenga lugar.) Comenta también sobre una visita que le ha hecho el poeta y escritor belga Hubert Juin, defensor de un surrealismo ligado estrechamente al comunismo, muy crítico de Breton. Brauner demuestra muy poca simpatía por Juin: <<Et je me rend compte que c'est une pépinière où l'on cultive, l'antiamitié, et l'éducation machiavelique stalinienne, antipoétique anti- tout ce que j'aime....>> Acaba hablando del reciente libro de Julien Gracq con un dibujo de Bellmer, André Breton. *Quelques aspects de l'écrivain*, que le parece muy importante

Reproducida en pp. 41 y 57-60



21. Pensée Endogame

Óleo sobre lienzo

Firmado, titulado y fechado Ronco 19.VIII.1948

65 x 54 cm

Procedencia:

Colección Maurice Lefebvre-Foinet, París

Colección particular, Francia

Reproducido en p. 44



22. Figures

Tinta y gouache sobre lienzo

Firmado e inscrito: *Image pour Christopher de son ami Victor Brauner* y fechado 28.12.1953

15 x 46 cm

Procedencia:

Christopher de Menil, Nueva York

Reproducido en p. 45



23. Le Chat

Gouache sobre papel

Firmado y fechado 1953

15 x 12 cm

Reproducido en p. 42



24. Personnage et Animal

Acuarela sobre papel

Firmado y fechado 1953

25,5 x 20,5 cm

Procedencia:

Colección particular

Didier Imbert Fine Art, París

Colección particular, Nueva York

Exposiciones:

París, Didier Imbert Fine Art, *Victor Brauner*, octubre - diciembre de 1990, cat. núm. 27, p. 91, reproducido en color

Reproducido en p. 43



25. Le Pêcheur

Encáustica sobre papel pegado a cartón

Firmado y fechado I. 1957

65.4 x 50.2 cm

Procedencia:

Alexander Iolas, París

Colección particular

Reproducido en p. 46



26. La Plage

Óleo, cera cáustica, lápiz y tinta sobre papel pegado a tabla

Firmado y fechado II.1957; al dorso, titulado

50 x 65 cm

Procedencia:

Galerie Iolas, Nueva York

Didier Imbert Fine Art, París

Galerie Prazan-Fitoussi, París

Colección particular, Turín

Exposiciones:

París, Didier Imbert Fine Art, *Victor Brauner*, 1990, cat. núm. 41, p. 121, reproducido en color

Reproducido en p. 47



27. Portrait du Côté

Óleo sobre tabla

Firmado y fechado 1959

60 x 73 cm

Reproducido en p. 48



28. Incubation Totémique

Óleo sobre lienzo

Firmado, titulado y fechado I.1959

116 x 89 cm

Procedencia:

Alexander Iolas Gallery, París

Alexander Braumuller, París

Galerie Cazeau de la Beraudiere, París

Exposiciones:

Londres, The Leicester Galleries, junio de 1959, cat. núm. 13, reproducido

París, Réunion des Musées Nationaux; *Victor Brauner (1903-1966)*, junio - septiembre de 1972, cat. núm. 149

París, Didier Imbert Fine Art, *Victor Brauner*, octubre - diciembre de 1990, cat. núm. 47, p. 34 (reproducido) y 133 (reproducido en color)

París, Galerie de France, *Collection particulière, Paris*, octubre - diciembre de 1994, p. 153, reproducido en color

Mónaco, Galerie Le Point, julio - septiembre de 1995

Reproducido en p. 49



29. Couple

Tinta, gouache y acuarela sobre papel

Firmado y fechado 23.IX.1961

50 x 56.4 cm

Procedencia:

Daniel Malingue, París

Colección particular, París

Exposiciones:

París, Didier Imbert Fine Art, *Victor Brauner*, octubre - diciembre de 1990

Reproducido en p. 50



30. Orthogonale de la Mémoire

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1961

89 x 116 cm

Reproducido en p. 51



31. Qui Veu Sortir de Soi

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1962

100 x 81 cm

Reproducido en p. 53



32. La Voie Ouverte

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado IV. 1963

81.5 x 65 cm

Procedencia:

Galerie Iolas, París

Colección Frances Fowle, Winnetka, Illinois

Exposiciones:

París, Galerie Alexandre Iolas, *Victor Brauner*,

Peintures 1963/1964, 1965, cat. núm. 5, reproducido

Bibliografía:

"Léetonnante prémonition du Peintre Victor Brauner", en *L'Oeil et l'art*, Montpellier, núm. 6, p.19, cat. núm. 16, reproducido

Reproducido en p. 54



33. Le Sigle V

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado 1963

63 x 55 cm

Reproducido en p. 55



Victor Brauner, 1936

Cronología

- 1903** Nace en Piatra-Neamt, pequeña ciudad de los Cárpatos, en el nordeste de Rumanía, en el seno de una familia judía.
Su padre es fotógrafo, muy aficionado a la Kabala, al espiritismo y a la mística. Este hecho influyó mucho en Brauner a la hora de desarrollar su arte
- 1904-14** La familia Brauner vive entre Rumanía, Hamburgo y Viena
- 1916** Ya instalados en Bucarest, Brauner comienza a pintar sus primeras obras, generalmente paisajes. De esa época data su interés por la zoología, afición que es muy evidente en su producción artística posterior
- 1919** Comienza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, de la que será expulsado en 1923 por su carácter provocador.
Comienza a relacionarse con la intelectualidad de su país involucrándose en los grupos progresistas. Introduce entonces el lenguaje de vanguardia en su obra
- 1924** Realiza su primera exposición individual en la Sala Mozart de Bucarest.
Comienza a ilustrar libros y revistas, destacando su colaboración en las revistas PUNCT y 75HP.
- 1925** Se traslada a París
- 1927** Regresa a Rumanía para hacer el servicio militar. Expone nuevamente en la Sala Mozart
- 1928** Colabora con la revista dadaísta y surrealista UNU
- 1930** Vuelve a París, donde se encuentra con su amigo y compatriota el escultor Brancusi. Conoce a Yves Tanguy quien es su vecino en la rue Moulin Vert, que se convierte en su amigo y le introduce en el círculo surrealista
- 1933** Conoce a los poetas André Breton y René Char
- 1934** Primera exposición individual, realizada en la Galerie Pierre, con presentación en el catálogo a cargo de André Breton
- 1935** Regresa a Bucarest e ingresa en el clandestino Partido Comunista de Rumanía. La actividad política no le hace dejar de lado el arte, organizando una muestra individual en la Sala Mozart y participando en la gran exposición surrealista realizada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife y en la de dibujos surrealistas en la Galerie Aux Quatre Chemins de París
- 1936** La situación política en Rumanía se agrava, sobre todo por el antisemitismo que afecta directamente a Brauner. No obstante, sigue participando en las actividades más importantes del movimiento surrealista como son las míticas muestras "International Surrealist Exhibition" en The New Burlington Gallery de Londres y "Fantastic Art, Dada, Surrealism" en el MoMA de Nueva York, en esta última con un cuadro prestado por Yves Tanguy

1938 Regresa a París.
Participa en la “Exposition Internationale du Surréalisme” comisariada por André Breton y Paul Eluard y que tiene lugar en la Galerie des Beaux Arts de París.
La noche del 27 al 28 de agosto, en una reunión de artistas estalla una trifulca entre Óscar Domínguez y Esteban Francés, durante la cual, Brauner pierde su ojo izquierdo

1939 Exposición individual en la Galerie Henriette (de Henriette y André Gomès), con textos en el catálogo de André Breton, Benjamin Péret y Pierre Mabille

Roberto Rius, Brauner y Remedios Varo. Marsella, 1940-41

1941 Parte para América el barco con los intelectuales exiliados, dejando a Brauner en tierra ya que la cuota de exiliados rumanos estaba ya cubierta

1940 Envía obra a la “Exposición Internacional de Surrealismo” en la Galería de Arte Mejicano en México DF, organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y César Moro.
París es ocupada por el ejército Nazi: Brauner huye y se establece en el sur de Francia, donde vive en la clandestinidad hasta el fin de la guerra, ocultando sus orígenes hebreos y rumanos. Visita con frecuencia Villa Air -Bel en Marsella donde Breton y otros surrealistas- Domínguez, Lam entre otros- viven esperando al barco que les llevará exiliados a América. Durante esas estancias participa en numerosos juegos surrealistas, destacando las dos cartas que hace para la baraja de Marsella

André Breton, su hija Aub, Peggy Guggenheim y Victor Brauner. Villa Air-Bel, 1941. Foto: André Gomès

1942 Su obra se puede ver en algunas exposiciones surrealistas organizadas bajo los auspicios de André Breton, Marcel Duchamp y Peggy Guggenheim en Nueva York (Whitelaw Red Mansion y Art of This Century)

1943 Experimenta con nuevas técnicas, como la cera que aplica tanto en papeles y lienzos. Ilustra “Vie et survie du vampire” de Léo Malet, que se publica en la revista clandestina *Cahiers de Poésie*

- 1945** Tras la liberación, Brauner regresa a París
- 1946** Exposición individual en la Galerie Pierre de la capital francesa, con un texto de André Breton en el catálogo
- 1947** Gracias a los contactos de André Breton y de Marcel Duchamp, realiza su primera exposición en Nueva York en la Julien Levy Gallery, y otra junto a Yves Tanguy en la Galerie Cahiers d'Art de París. Presenta obras en la "Exposition Internationale du Surréalisme" en la Galerie Maeght de París
- 1948** Su pintura se va enriqueciendo con elementos mitológicos que abarcan la tradición egipcia, oceánica y precolombina.
- 1949** Primera exposición en la Hugo Gallery de Nueva York, donde exhibirá en numerosas ocasiones en los años venideros. Esta galería pertenece al marchante Alexander Iolas, quien se convierte en su galerista a partir de 1953
- 1952** Realiza dos exposiciones individuales en París, una de dibujos en la Galerie de Cahiers d'Art y otra de pintura en la Galerie de France
- 1955** Participa en la Bienal de Sao Paulo. Expone en la Alla Frunkin Gallery de Chicago
- 1957** Exposición en la Galerie Rive Droite de París
- 1958** Comienza a introducirse en Italia -uno de los países donde su obra tendrá más notoriedad- mediante una exposición en Roma (Galleria Selecta) y otra en Milán, en la prestigiosa Galleria del Naviglio
- 1959-66** En los últimos años de su vida se repiten las exposiciones en importantes galerías y museos de todo el mundo. Fallece en París el 12 de marzo de 1966 tras una larga enfermedad que le lleva a ser internado y a tomar largos periodos de reposo en sus últimos años. Pocos meses después, representa a Francia en la Bienal de Venecia, encargo que fue realizado antes de su muerte y que no pudo ver culminado ●

Tras algunas desavenencias con Breton, es expulsado del grupo surrealista
Realiza una exposición individual en la Galerie René Drouim de París

Brauner con Roberto Matta, 1961

Índice

Mercedes Álvarez González

Presentación

5

Guillermo de Osma

Brauner “Emperador de los Picto-poetas”

7

José María Parreño

“El caso Brauner”

9

Alfonso Palacio

Apuntes sobre la relación entre
Víctor Brauner, Óscar Domínguez
y Luis Fernández

15

Ilustraciones

25

Catálogo de obra

61

Cronología

67

Se acabó de imprimir este catálogo

VÍCTOR
BRAUNER

El 12 de septiembre de 2010,
festividad del Dulce Nombre de María,
en los talleres de RUNNING PRODUCCIÓN, S.A.,
MADRID