



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

MAGRITTE

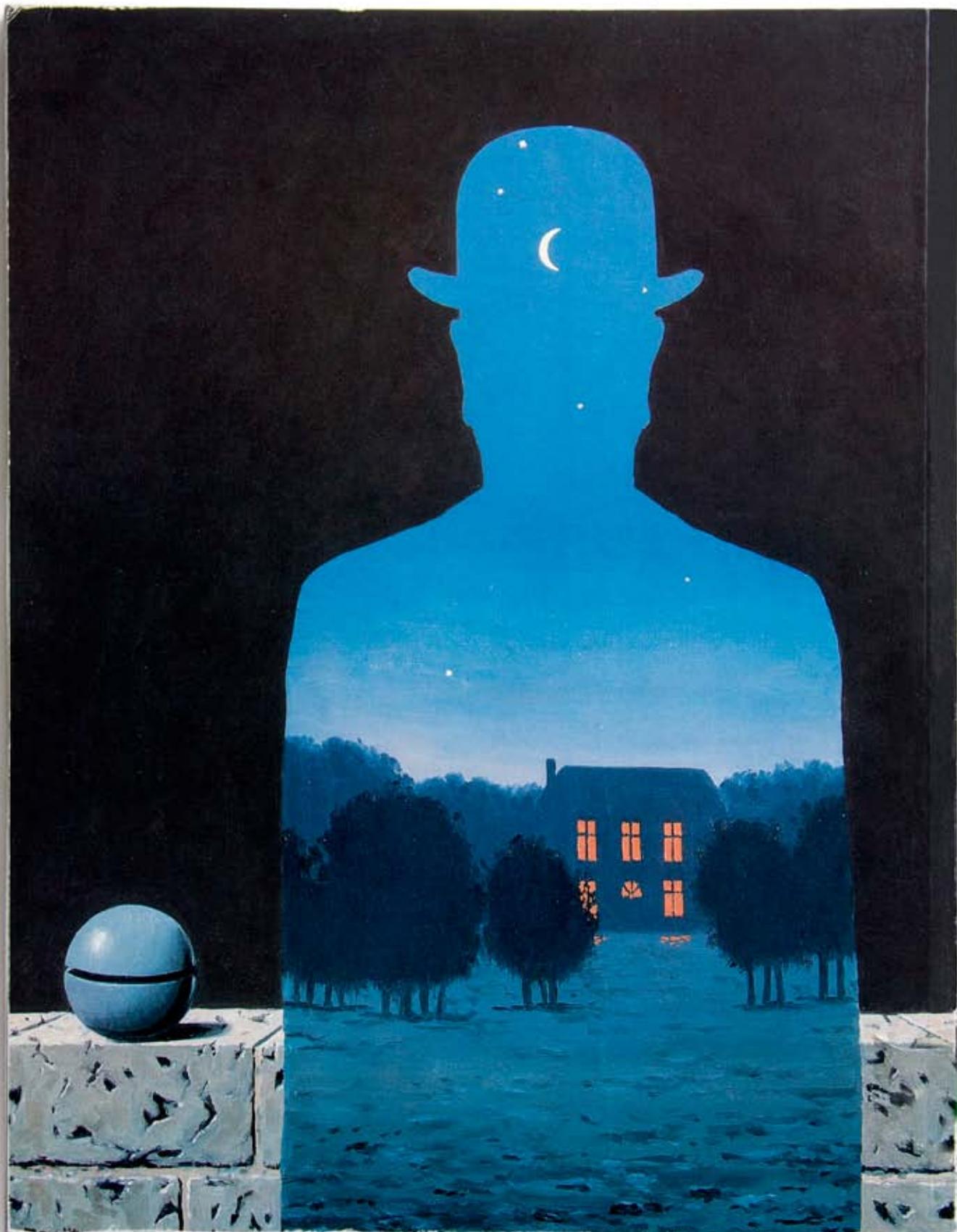
1988

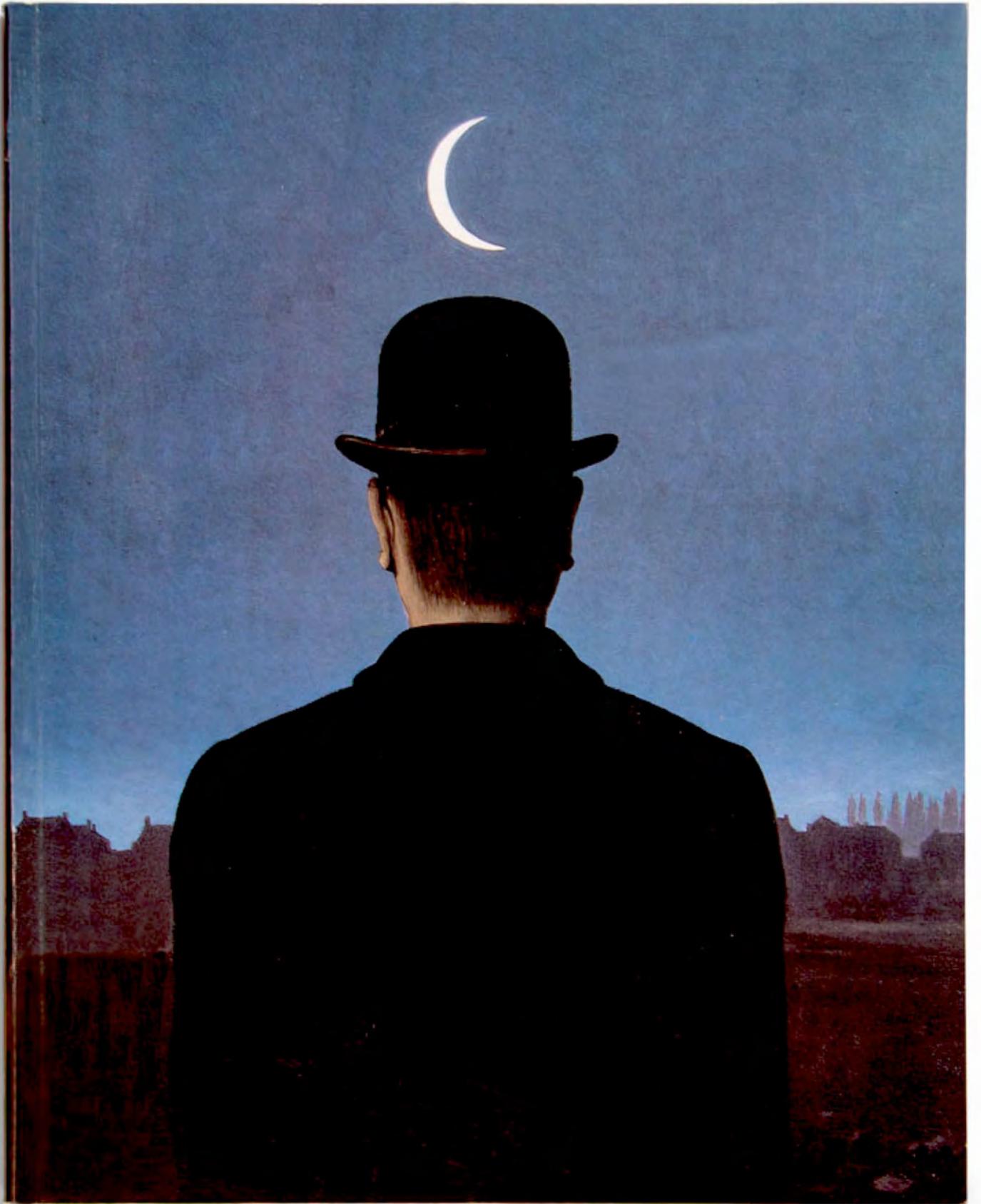
El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es





René MAGRITTE



26. LA PERSPECTIVA AMOROSA, 1935

Fundación Juan March

MAGRITTE

20 Enero - 23 Abril 1989

Fundación Juan March

INDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACION	5
MAGRITTE, UN SER VIVO, por Camille Goemans	7
ESCRITOS DE MAGRITTE	25
BIOGRAFIA, por Martine Jaquet	89
CATALOGO DE OBRAS. Comentarios por Catherine de Croës, François Daulte y Paul Lebeer	96

La Fundación Juan March presenta esta exposición del pintor belga René Magritte con la idea de ofrecer al público español uno de los aspectos más singulares del movimiento surrealista y del arte del siglo XX. Magritte, que ha planteado nuevos problemas estéticos y de lenguaje a través de sus obras, ha conseguido introducir en el arte de nuestro tiempo planteamientos e imágenes de gran originalidad y belleza.

Para organizar esta exposición, la Fundación Juan March ha contado con la colaboración del Comisariado General para las Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa de Bélgica y de su Director, M. Roger Dehaybe. Es de destacar la especial cooperación de Mlle. Catherine de Croës, del mencionado Comisariado General y de M. François Daulte, Presidente de la Fundación L'Hermitage de Lausana, colaboraciones ambas verdaderamente decisivas para que esta exposición haya podido tener lugar.

La Fundación Juan March agradece también la valiosa ayuda de la Embajada de Bélgica en España y de las numerosas personas e instituciones que han prestado su obra para esta muestra de Madrid: The Museum of Modern Art de Nueva York; Ministerio de Cultura de la Comunidad Francesa de Bélgica; Colección de Menil de Houston; Fundación Thyssen-Bornemisza de Lugano; Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf; Marlborough Fine Arts; Musée d'Ixelles; Madame Jean Krebs, de Bruselas; Madame Nicole d'Huart, de Bruselas; Musée des Beaux-Arts de Charleroi; La Ville de la Louvière; Musée des Beaux-Arts de Tournai; Musée des Beaux-Arts de Verviers; La Province du Brabant; Galería Beyeler de Basilea; Mr. Richard Zeisler de Nueva York y Mr. Etienne Périer, París.

A todos, nuestro mayor reconocimiento.

Madrid, Enero 1989



58. LA GRAN FAMILIA, 1963

Fundación Juan March

MAGRITTE, UN SER VIVO

Camille Goemans

Si me permito hablar de René Magritte es porque fui uno de sus amigos y defensores desde el comienzo y fuimos además, durante mucho tiempo, compañeros de combate. Como tal, aporto mi testimonio, un testimonio que procuraré sea lo más objetivo posible.

El panorama artístico en Bélgica durante los años 20

Me gustaría en pocas palabras y en primer lugar recordar cuál era, más o menos, el panorama artístico en Bélgica en el momento en que los que tienen aproximadamente la edad de Magritte y la mía hacían sus primeras armas.

Era poco después de la guerra. En el momento en que pude tomar contacto con la vida intelectual de Bruselas, la juventud, al menos aquella que se sentía inspirada por alguna curiosidad intelectual, se orientaba siguiendo tres polos de atracción. Uno era la revista *7 Artes*, que había sido fundada por los hermanos Pierre y Victor Bourgeois, junto a Pierre Flouquet y algunos otros. El segundo era *La Linterna Sorda*, donde destacaban Paul Vanderborght y Robert Goffin. El tercero era *El Disco Verde*, fundado por Franz Hellens, y cuyos contenidos, por lo que concierne a la colaboración belga, revelaban entre otros los nombres de Mélot du Dy, Robert Guiette, Odilon-Jean Périer, Paul Fierens y, un poco más tarde, el de Henry Michaux y el mío, porque Michaux y yo habíamos, como se dice, *entrado* juntos.

No dejaré de mencionar lo que fue una especie de centro de reclutamiento: la galería creada por Geert van Bruaene, personaje pintoresco entre todos y el más acogedor de los dirigentes de galerías. Esta galería tenía el nombre extraño y suntuoso de *Gabinete Maldoror*, y pudieron verse allí los primeros cuadros de Magritte. Cuando la conocí, estaba instalada en el hotel Ravenstein.

Este es, muy someramente, lo reconozco, el panorama que presentaba la vida intelectual de vanguardia en Bruselas hacia los años 1920-1922, al menos para mis ojos de joven...

Los comienzos del surrealismo joven

Si revivo estos recuerdos es porque conocí a Magritte en la órbita de 7 Artes, y a Nougé, en 1923, a la salida de una conferencia que habíamos dado Lecomte y yo en la *Linterna Sorda*. En cuanto al *Disco Verde*, lo cito porque ya publicaba textos de Breton y de Eluard.

En esas conferencias dadas por Lecomte y yo todavía no se nos podía llamar surrealistas. Pero ya se iniciaba la ruptura que nos separaría ideológicamente de la mayor parte de nuestros antiguos amigos.

Casi inmediatamente después se efectuó un reagrupamiento. Paul Nougé, Marcel Lecomte y yo fundamos *Correspondencia*. René Magritte, André Souris, Edouard Mesens y Paul Hooreman se unieron a nosotros poco después.

Con *Correspondencia* comenzó esa aventura peculiar que tanto interesó a André Breton y a Paul Eluard, que vinieron a vernos en delegación a Bruselas. Tenía que transformarse en lo que se ha denominado el surrealismo belga, después de haber pasado por una fase breve en la que se dio a conocer Louis Scutenaire y que se manifestó con la publicación de *Distancias*.

La actitud intelectual que tomó *Correspondencia* implicaba la negación de todas las manifestaciones artísticas de la época, y nuestro movimiento tendía a su descalificación por todos los medios que estaban a su alcance. Abandonamos así, cada uno por su cuenta, todos los grupos con los que habíamos conservado aunque sólo fueran relaciones amistosas, y el surrealismo comenzó en Bélgica por una maniobra de aislamiento, acompañada de hostilidades abiertas contra el exterior, cuyo recuerdo tal vez se haya atenuado, pero nunca borrado.

Los primeros cuadros de Magritte, y cito así, por comodidad, los primeros cuyo sentido se correspondía con la visión de la pintura propia del Magritte de hoy, fueron pintados en la época en que nació *Correspondencia* y en la que se formó dicho grupo. Considero este hecho sólo como una coincidencia, porque no creo que *Correspondencia* tuviese o dejara de tener influencia decisiva alguna en la pintura de Magritte. No obstante, me parece que el aislamiento del que acabo de hablar, y en el que se encontraba *Correspondencia*, debió constituir para la expansión de su obra una atmósfera eminentemente propicia.

Magritte y sus influencias

Nadie podrá convencerme de que Magritte haya sufrido influencias en el sentido estricto de la palabra, y no encuentro rastro alguno de ellas por ningún sitio. Muy al contrario, sé la influencia que ha ejercido en otros pintores, y particularmente en Salvador Dalí, quien mucho antes de que yo le pusiese en contacto con Magritte me confiaba la profunda admiración que sentía por él.

Magritte cuenta que en 1922 Marcel Lecomte le enseñó la fotografía de un cuadro de Chirico, *El canto de amor*, y que no pudo contener las lágrimas. Es cierto que el descubrimiento de Chirico en esa época ya lejana, constituyó, para aquellos de nosotros a los que repelía el arte joven (sin embargo ya tan convencional), un acontecimiento inolvidable; como si de repente la poesía hiciera su entrada en la pintura y se nos apareciese con todo su esplendor.



Pero por muy halagüeña que sea la anécdota para la sensibilidad de Magritte, no habría que deducir que la pintura de de Chirico haya tenido ninguna influencia sobre la suya. Entre de Chirico, pintor del estupor y del silencio, y Magritte, tan activo, la distancia es considerable. Lo que sorprende en Magritte es justamente su total originalidad, fruto no de largos y penosos tanteos, sino que fue inmediata. La pintura de Magritte, desde el momento en que hubo *encontrado*, como él dice, a los veinticinco años su primer cuadro, era totalmente nueva, y lo ha seguido siendo. Es un fenómeno del que hay pocos ejemplos.

En lo que sí quisiera, sin embargo, insistir de nuevo es en que con el transcurso del tiempo el quehacer pictórico de Magritte ha sido siempre autónomo, siendo en todo momento independiente de la ideología surrealista, tal como encontró en otros su expresión bajo la pluma de los jefes de fila de este movimiento. Su adhesión a algunas de las ideas que dirigían la actividad de los surrealistas, incluso la vida que compartió estrechamente con ellos, no tuvieron repercusión en su pintura. Magritte no se ha desviado nunca de un camino que le era propio y que ya se había trazado antes de que la palabra *surrealismo* llamara su atención, como si formase parte de un universo al que podía pertenecer.

Por el contrario, veo cómo Magritte ha venido a enriquecer el surrealismo y la desviación que ha tenido que efectuar éste para integrarlo. Magritte no es, pues, un pintor de la escuela surrealista, al menos en el sentido que generalmente se concede a este término y a condición de que pueda concebirse la existencia de una escuela surrealista. Y si alguien da el tono, entonces hay que decir que Magritte es el que da el tono a la pintura surrealista, y no la pintura surrealista a Magritte.

Surrealista, sin embargo, Magritte lo es indiscutiblemente, y no sólo porque ha pertenecido estrechamente al grupo que así se ha llamado y que, hay que aceptarlo, ya no es tan coherente como en otro tiempo, sino porque el campo de Magritte es la surrealidad...

¿La rehabilitación de los objetos?

Los objetos hacia los que Magritte nos obliga a dirigir la mirada, y entre ellos los más usuales, juegan tal papel en su pintura que bien podría llegar un día en que se le llame el pintor de los objetos.

Sería interesante hacer una nomenclatura de los objetos que le han atraído, desde el boliche y el cascabel hasta los zapatos y el bombín, pasando por el trombón y la pipa. Creo que sería muy instructiva y quizá permitiese abrir nuevas perspectivas sobre el universo de Magritte, a condición de que se estudiase.

No nos detendremos en la hipótesis que podría seducir a algunos de que la obra de Magritte, en parte al menos, sería una rehabilitación y una glorificación de los objetos más modestos y usuales. El objeto no es, pese a todo, un símbolo. No tiene nada de sagrado. Esto ya nos aleja de todo fetichismo. Los objetos de Magritte no son para él mismo objetos-fetiche. Ante esta consideración, nada tan divertido como pensar que Magritte echaba alegremente al fuego, en desorden, todas las cartas y documentos que recibía sin preocuparse de su valor material. Creo que los objetos que integran su casa seguramente también habrían terminado en la hoguera de no ser por la necesidad que uno tiene de sentarse, y a veces delante de la mesa, o de acostarse cuando llega la hora.

Así pues, para Magritte no se trata solamente de revelarnos la existencia y la realidad de los objetos, sino que son siempre las relaciones las que son susceptibles de interesar a nuestro comportamiento en y ante el mundo, o mejor dicho, en el sentido que nos indica finalmente Magritte, en y ante la vida.

En cuanto a la elección de los objetos que reproduce, se puede pensar que su elemental sencillez, por la que se prestan tan excelentemente a un lenguaje universal, ejercía sobre Magritte una especie de fascinación, tanto más natural cuanto que la familiaridad en la que vivimos con ellos no borra en nada su misterio.

No puedo dejar de recordar aquí hasta qué punto obsesionó a Magritte el problema del fuego, que encontramos en estado puro en muchos de sus cuadros, y tal vez en menor medida, pero no despreciable, el agua. Magritte se ha sentido atraído por el cielo mucho más que por el fuego y el agua, hasta tal punto que sus cielos se han hecho célebres y un gran teatro de Bruselas no paró hasta conseguir que Magritte pintase su techo de azul y nubes.

Pero Magritte no se limita a reproducir objetos en sus cuadros y a confrontarlos bajo un ángulo premeditado e inesperado: también crea objetos nuevos. Hemos visto aparecer así esa multitud de seres singulares entre los cuales están, por ejemplo, el árbol-hoja y el pájaro-hoja, o también ese personaje amenazador cuyo cuerpo está hecho con un boliche y la cabeza con una especie de obús que a veces escupe llamas.

Siempre (y pienso también en otras creaciones extraordinarias de Magritte, como ese caballo con ojos humanos y con melena de mujer que ha bautizado *El meteoro*), el desconcierto de nuestra mente es total, ya sea porque el cuadro conduce hasta una lógica desconcertante, ya sea porque obliga al espectador a hacer frente a una situación en la que la mecánica habitual del raciocinio no puede ejercitarse.

¿Es esta exigencia fundamental de la pintura de Magritte —exigencia que quiere que abordemos con un espíritu lúcido y libre— lo que hace que sea considerado aún por algunos como incomprensible? Es cierto que la pintura de Magritte no se parece, ni siquiera hoy en día, a lo que estamos acostumbrados a considerar como tal. Pero esto no es motivo para pensar que sea una pintura con clave, ya saben, esa clave que bastaría con que un alma compasiva nos desvelase para que se disipara todo el misterio del mundo. La pintura de Magritte no es una pintura hermética, encontrándose admiradores espontáneos de los lienzos de Magritte, y numerosos, en categorías sociales que seguramente nuestros inteligentes aficionados y especialistas no frecuentan.



2. EL CINE AZUL, 1925



3. EL SABOR DE LO INVISIBLE, 1925

Hay que ser capaz, para acercarse a Magritte, de concebir que es posible hacer tabla rasa de todo lo que hemos aprendido, y que puede existir un pintor que no recurra a la historia del arte ni a las vicisitudes seculares de la técnica empleada como medio de seducción. Hay que ser capaz de imaginar que el saber, el saber-hacer o la delicadeza de la sensibilidad no son los fines últimos del arte, ni tampoco el pequeño escalofrío a flor de piel que dos o tres colores combinados graciosamente provocan en la espina dorsal. No se puede comprender nada en la pintura de Magritte ni entregarse a ningún comentario válido sobre ella, como se comprueba incluso en ciertos elogios sobre su pintura que aparecen en la prensa y en otras partes, si nos basamos en las concepciones escolares de la belleza.

La palabra y la imagen

Pero vuelvo a Magritte. Me gustaría decir algo acerca de la aparición de la escritura en alguno de sus lienzos. En un momento dado, el pintor Joan Miró ha hecho algo semejante e igualmente se ha servido de la palabra escrita en sus cuadros. Pero salta a la vista que la concepción de Miró era completamente diferente: utilizaba la escritura como un elemento de orden estético y ésta le servía, en cierto modo, para prolongar el trazo. El caso de Magritte no es el mismo. Si la palabra escrita forma parte integrante del cuadro, también está ahí por su significación. Las palabras que emplea la mayoría de las veces son, por otro lado, palabras comunes que parecen elegidas, como los objetos de los que hemos hablado antes, por su elemental sencillez, y nunca por su pintoresquismo.

Los tres términos (el objeto, su nombre y su imagen) han estado durante mucho tiempo presentes a la vez en la mente de Magritte. De su confrontación ha sacado un cierto número de aforismos, como por ejemplo:

Una palabra puede reemplazar a una imagen.

Una imagen puede reemplazar a una palabra.

Un objeto no está tan unido a su nombre que no se pueda encontrar otro que le convenga mejor.

Hay objetos que no necesitan nombre.

Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra su nombre. Puede ocurrir que la imagen y el nombre de este objeto se encuentren.

A veces, el nombre de un objeto reemplaza a una imagen.

Todas estas afirmaciones, y aun otras del mismo orden, las ha ilustrado Magritte con numerosos cuadros que demuestran su perfecta exactitud.

De los cuadros de este tipo, el que tal vez ha llamado más la atención y que, en todo caso, es más célebre, es aquel en el que se veía representada una pipa, una pipa de lo más común, debajo de la cual estaban escritas estas palabras: *Esto no es una pipa.*

En efecto, era evidente que no se trataba de una pipa, sino de la representación o imagen de una pipa. ¿Quería Magritte ponernos ante esta evidencia?

Todos ustedes conocen la siguiente anécdota: Un aficionado se encuentra ante un lienzo en el que está representada una vaca. Se vuelve hacia el pintor y le dice: *Amigo mío, usted no entiende de vacas. Una vaca no es así.* A lo que responde el pintor: *Pero si esto no es una vaca, es un cuadro.*

¿Es en este sentido en el que había que entender *esto no es una pipa*? Era una trampa en la que hubiese sido demasiado fácil caer. En realidad, en este cuadro, por un artificio

genial que podríamos calificar como la doble ausencia del objeto, en este caso la pipa —ausencia en la representación, ausencia en el nombre—, Magritte nos imponía la presencia de este objeto de una manera propiamente alucinante.

Lo que nos lleva a constatar que Magritte, en los cuadros en los que ha recurrido a la escritura, reducía la palabra y la imagen a una especie de común denominador. Y este común denominador no era el lienzo o el cuadro, sino la realidad misma, algo que se sitúa más allá o más acá del cuadro, pero en lo que ese cuadro está implicado y nosotros también.

Se ha hablado a veces de Magritte como de un pintor literario, entendiendo por ello que su pintura se inspiraba en la literatura y que presentaba por consiguiente un estigma de impureza, la pintura, no debiendo, imagino, alimentarse más que de la pintura. Por mi parte no veo lo que este reproche tendría de desagradable, y si fuese pintor no me disgustaría en absoluto. Pero desgraciadamente se trata de una maniobra conocida, sin otro objeto que el de incluir a un determinado pintor en la categoría de aquellos cuyo mensaje está sujeto a caución. Desacreditarlo, en cierto modo. Por consiguiente hay que rechazar esta imputación cuando se refiere a Magritte. Por lo demás, es completamente falsa.

Los títulos de los cuadros

En realidad, Magritte no fue el primero en recurrir a títulos en los que, designar sus cuadros con un nombre, fuese su única utilidad. Me refiero a *La pintura del desafío*, que edité en 1930, y que constituía el prólogo al catálogo de una exposición de papeles pegados que habíamos organizado Luis Aragon y yo. Aragon escribía que de Chirico fue el primero en utilizar títulos que iban más allá de la descripción. Añadía que, en el caso de Picasso, el título se había convertido en el término lejano de una metáfora, hasta alcanzar, en el caso de Max Ernst, las proporciones de un poema completo.

Paul Nougé, en *Las imágenes prohibidas*, precisa que los títulos de Magritte aparecen después, y que por lo tanto no constituyen un programa que Magritte se hubiera propuesto realizar. Añadiré que Magritte está lejos de inventar todos los títulos. Confía esta tarea a sus amigos, y sólo en último extremo, cuando sus amigos no encuentran el título que le parece conveniente, se pone él mismo a la tarea. Si se le pregunta por el significado de sus títulos, he aquí lo que responde: *Los títulos... tienen que ser una protección suplementaria que disuada toda tentación de reducir la poesía a un juego sin consecuencias*. Me adhiero a lo que dice. En efecto, es exacto que el título puede, por el estilo y el tono, alejar la mente, ante un cuadro, de ciertas interpretaciones demasiado simples o demasiado vulgares. Es el caso de los títulos que utiliza Magritte. Pero esto no es aún suficiente, porque sería necesario admitir que cualquier título podría ser conveniente, con tal que fuese de ese estilo y de ese tono. Sin embargo, lo extraordinario es que, una vez revelado, el título que Magritte da a cada una de sus obras forma cuerpo, para nosotros, con esa obra, y ya no conseguimos disociarlos. Nada logrará, me parece, que *El imperio de las luces* no sea para siempre *El imperio de las luces*, y *El plan cotidiano*, *El plan cotidiano*. Entre los títulos de los cuadros de Magritte y los cuadros a los que se aplican, existen afinidades misteriosas y sin embargo evidentes. Y no estoy lejos de creer, como ya hemos visto, que en los cuadros de Magritte los objetos se correspondan, que el título sea también una especie de respuesta al cuadro; que el título, en suma, aclare el cuadro.

Tanto en el uno como en el otro, distingo, en el momento en que se asocian, la referencia a una misma cosa que los separa y, en el mismo impulso, los une. Estos títulos, a menudo modestos por su origen, porque han nacido en una reunión de amigos y como un juego,

bajo la mirada sin embargo atenta y lúcida de Magritte, una vez lanzados al mundo con la obra que acompañan, adquieren una resonancia de la que sus autores son los primeros en maravillarse y sorprenderse.

En 1929 editamos Magritte y yo, en París, unas cuartillas que aparecieron bajo el nombre de *El sentido propio*. Allí se veía la reproducción de un cuadro de Magritte bajo el cual se había impreso un poema escrito por mí. Siempre he pensado que esos poemas desempeñaban allí, en cierta medida, la misma función que en otras partes desempeñaban los títulos de Magritte, y que su mérito, si lo tenía, sólo consistía en la búsqueda, por mi parte, de una correspondencia como aquellas de las que he hablado. Y me parece que esas cuartillas también se podrían haber titulado *Respuesta*, título que tuvo un único número de revista que publiqué inmediatamente después de la última guerra con algunos amigos. Pero respuesta no tanto al cuadro en sí mismo, sino a lo que vale por su existencia y ordena su eficacia.

Los escritos de Magritte

Magritte no sólo se ha dedicado a pintar, también escribe, y si no ha abordado todos los géneros, al menos ha explorado varios. Incluso la novela le tentó y escribimos una juntos, pero, hay que decirlo, cada vez con menos convicción a medida que avanzábamos, por lo que no lamento, por mi parte, que Breton perdiera el manuscrito.

Pero imagínense a Magritte: para los que tienen trato con él es evidente que Magritte está en posesión de la verdad. Para sus amigos es un hecho que desde hace mucho tiempo no se cuestiona. Magritte saca de ahí, por un lado, su tranquila seguridad, sus amigos y sus relaciones más cercanas, el placer siempre renovado que se siente al ver el último de sus cuadros. Es, entre todos, el que no ha cambiado y no se ha dejado marcar por las dificultades o las complicaciones de la existencia, por extraño que ello parezca a aquellos que ven aún en la pintura de Magritte los efectos de una imaginación romántica y desenfrenada, acompañada siempre de repercusiones en la vida. La existencia de Magritte, como testigo que soy, y considerada en su desarrollo desde hace unos treinta y cinco años, es de una incomparable armonía. Los accidentes que la han marcado —nadie se libra— nunca han perturbado su curso, sino tal vez para hacerlo, por contraste, aún más igual y semejante a sí mismo. Ante su obra no he visto que en ningún momento haya sentido, retrospectivamente o no, la menor duda o vacilación.

Esa confianza en sí mismo no es en Magritte esa fatuidad que se puede encontrar, es cierto, en numerosos artistas. Por lo que concierne a Magritte, se tiene, al contrario, la impresión de que se consideraría como poca cosa si no fuera porque su innata honradez intelectual y su total integridad no le permiten, ni la una ni la otra, hurtarse y evitar la acción.

Pero basándonos en lo que acabo de decir, no vayamos a pensar en una especie de serenidad. Magritte se ve hostigado por la inquietud, una inquietud transformada fácilmente en angustia. Es un cuestionador incansable y su espíritu no tiene reposo. Es sobre todo en sus escritos donde podemos encontrar huellas de una especie de desasosiego permanente que lo habita. Nunca aconsejaré suficientemente su lectura, aunque están repartidos en catálogos y revistas y son, por lo tanto, difíciles de encontrar. Tienen una gracia singular y directa, realizada a veces por una torpeza real o fingida que, a semejanza de esas faltas de ortografía con las que al parecer uno de nuestros reyes salpicaba juiciosamente sus textos, atraen la atención y obligan a pensar.



5. EL MAESTRO DEL PLACER, 1926



6. EL ROSTRO DEL GENIO, 1926

Cada vez que Magritte recurre a la pluma me parece que reinventa la escritura y el lenguaje, y que logra, en relación con ese medio tanto de comunicación como de conocimiento, cuyo manejo no le es muy habitual, un estado de inocencia primigenia que conferiría por sí mismo a sus escritos un valor inestimable. En ellos todo gira generalmente en torno a algunas palabras-clave, como *imagen*, *pensamiento*, *libertad*, que cubren realidades tan inestables como el mar, pero que brillan en el horizonte espiritual de Magritte como fascinantes estrellas. Si las reúno aquí es porque a través de ellas, mejor que de otras, se puede percibir esa verdad de Magritte de la que ya he hablado, esclareciendo su obra con la única luz que esencialmente le conviene.

Si consideramos hoy los honores, el renombre mundial y la acogida que en los cinco continentes le conceden a Magritte lo que se considera *la élite*, y si nos remitimos a sus comienzos y a la obstrucción con la que topaba su obra no sólo entonces, sino mucho más tarde aún, hay que preguntarse cómo logró romper Magritte la barrera que se le oponía. Casi no podemos darnos cuenta hoy de la atmósfera de violencia y hosquedad en la que se desarrolló su obra. Es difícil darse cuenta de lo que podía ser el estado espiritual en esa época, especialmente en Bélgica.

El arte no tradicional, en general, el arte verdaderamente revolucionario, en particular, era despreciado y rechazado. Y se necesitaron muchos años antes de que, poco a poco, gozara de una especie de derecho de ciudadanía, muy medido aún sin duda, pero de ciudadanía a pesar de todo.

Que no se extrañen, por consiguiente, si no saludo hoy todavía con una cierta emoción a los primeros coleccionistas que abrieron sus puertas al surrealismo, y especialmente al que se las abrió el primero en Bélgica, dándoles un lugar de elección en sus paredes. Hablo de René Gaffé, cuya colección fue, en un momento de su historia, una de las colecciones surrealistas más ricas que jamás hayan existido, si se exceptúan una o dos colecciones en Francia (y esto es discutible).

La manera de pintar

Pero vuelvo a Magritte, que durante mucho tiempo figuró en esa célebre colección, y querría detenerme un momento en su manera de pintar, que no provocaba menos escándalo que lo que pintaba.

Decidí hacia 1925 —escribe en alguna parte Magritte— no pintar los objetos más que con sus detalles aparentes. Había —continúa— reemplazado las cualidades plásticas... por una representación objetiva de los objetos, claramente comprendida y entendida por aquellos cuyo gusto no se ha deteriorado con toda la literatura hecha en torno a la pintura. Esta forma objetiva de representar objetos me parece propia de un estilo universal en el que las manías y las pequeñas preferencias artísticas del individuo no intervienen.

Magritte se niega, pues, a toda interpretación de la realidad tal como se presenta ante sus ojos y los nuestros. Recurre a los medios más directos que le ofrecen sus lienzos, sus pinceles y sus colores. Pero no trata de particularizar el objeto que pinta, como hacen los acróbatas del efectismo, ni trata de darnos la ilusión de que podemos tocarlos. Al contrario, realza pictóricamente sólo aquellos caracteres cuya presencia bastará para evitarnos cualquier error sobre su identidad. Pero está lejos, sin embargo, de no presentarnos más que un esquema, siendo éste de una naturaleza tal que sólo orientaría a nuestro espíritu hacia determinados caminos de la abstracción en los que todo el arte de Magritte tiende a impedir que nos extraviemos. De modo que, sin aventurarnos demasiado, no está permi-

tido decir que cuando Magritte pinta un árbol o un pájaro, una mujer o una piedra, no es tal árbol o tal pájaro, con todos los caracteres que lo individualizan, o tal mujer o tal piedra, sino *un* árbol o *un* pájaro, *una* mujer o *una* piedra. Esto, me parece, no puede dejar de impresionar, y no es, por supuesto, el caso de sus retratos, sobre cuyo sentido no tengo tiempo de extenderme aquí.

Esta manera de concebir la representación de los objetos explica que en su interior Magritte no haya dado nunca excesiva importancia al acabado de sus figuras, acabado al que deben necesariamente atenerse los pintores que quieren dar la ilusión de realidad. Si Magritte cuida sus cuadros y los trabaja meticulosamente, cosa que no fue siempre así en el pasado, no estoy totalmente persuadido de que responda así a alguna necesidad que le sea esencial. Magritte, ya lo he dicho, no aspira a crear la ilusión de la realidad. La idea sobre la que funda cada uno de sus cuadros vendría, a mi entender, a perder considerablemente su eficacia si no consiguiera mantenernos en el estado que es necesario para que no veamos más que imágenes. Y no hablo aquí de imágenes en el sentido poético, sino en el sentido de las representaciones.

Tales consideraciones nos conducen necesariamente a pensar que Magritte, aunque no lo quiera, hace experimentar a la apariencia de los objetos una cierta metamorfosis en el momento en que la transcribe al lienzo, metamorfosis que depende de la manera en que es tratada. La representación que Magritte da de los objetos dista mucho de ser una representación fotográfica, ni tampoco una representación tal como la podían concebir los realistas.

Tocamos aquí uno de los grandes secretos de la pintura de Magritte, que ya no es un secreto de poeta, sino propiamente un secreto de pintor. En esta ocasión me resulta un agradable deber rendir homenaje a la clarividencia de nuestro amigo común, Louis Scutenaire. Desde hace tiempo se le había ocurrido que, a propósito de Magritte, la leyenda de la antipintura, o del antipintor, que empezaba a tomar cuerpo, corría el peligro de atentar contra un aspecto capital de su obra.

A decir verdad, el aspecto por el que la pintura de Magritte era una pintura de combate requería toda nuestra atención, y también se convertía en un arma en nuestras manos. No es de extrañar, por consiguiente, que sus amigos hayan insistido en los elementos más provocativos de su obra y puedan haber ignorado, provisionalmente o no, algunos otros.

Es exacto que se puede fundamentar sobre la obra de Magritte una crítica esencial de la pintura, y que a su luz se puede cuestionar toda la pintura. Pero todo esto, sin embargo, no excluye la posibilidad de acceder al sentido profundo de los lienzos de Magritte por un camino como el de la emoción pictórica, a pesar de algunas de las ideas que han circulado sobre esto.

Magritte y el surrealismo

Estuvo bien, incluso era necesario, creo, que Louis Scutenaire, en el estudio que ha consagrado a Magritte y que ha aparecido en la colección de monografías sobre el arte belga creada por Emile Langui, hablase del estilo de Magritte y de sus colores.

Es un hecho que la forma de pintar de Magritte, que ya no suscita el asombro de nadie porque el éxito y el renombre la han impuesto, provocó durante mucho tiempo el escándalo. Contrastaba violentamente con toda la creación pictórica que se hacía en la época. Y no sólo con la pintura moderna tomada en su conjunto, y esto debe parecer en nuestros

días un hecho sorprendente, sino también con la pintura surrealista, comprendida aquí la pintura de de Chirico.

Magritte vino a instalarse en París en 1927, en las afueras, en Perreux-sur-Marne. Gozaba ya entonces de una cierta tranquilidad material. En efecto, estaba unido por un contrato a la Galería *El Centauro*, de Bruselas, y a Paul-Gustave van Hecke, a los que correspondía toda su producción, excepto una parte sobre la que yo había tenido la fortuna de poder reservar los derechos. En lo que a mí concierne, personalmente me había asegurado la producción de Hans Arp, al que habían venido a unirse Yves Tanguy y, para terminar, el benjamín de los pintores surrealistas, Salvador Dalí, joven recién salido de su Cataluña natal y que presenté al público parisino no sin éxito, como su subsiguiente carrera permite asegurar.

Magritte no se presentaba en París como un desconocido, como alguien que viene a lograr un puesto. Pertenecía al grupo de los surrealistas de Bélgica, y cualesquiera que hubiesen sido los matices que distinguían al grupo belga del francés, Magritte era ya muy popular entre los surrealistas parisinos. No se limitó, como he leído recientemente, a encontrarse con ellos, ni mucho menos. De hecho, sus relaciones con los surrealistas de París fueron tan estrechas como lo permitían, por un lado, su trabajo, que le mantenía muy ocupado, y por otro, la distancia que lo separaba, por ejemplo, de la calle Fontaine, donde vivía André Breton. Y no tengo en cuenta aquí el carácter particularmente casero de Magritte. Pero no recuerdo una sola deliberación de cierta importancia que los surrealistas hayan tenido entre 1927 y 1930 a la que Magritte no haya asistido como un igual de sus amigos franceses, ni que se haya abstenido más que ellos de dar su opinión. Por otro lado, su colaboración en *La Revolución Surrealista*, colaboración enormemente estimada, es suficiente testimonio a mi juicio, del mismo modo que, por ejemplo, la sólida amistad que le profesó Paul Eluard, que data de aquellos años y que nunca se ha desmentido.

Pero, por otro lado, y no veo razón para callarlo, los matices de concepción, de los que he hablado más arriba, entre surrealistas franceses y belgas nos permitían, en las relaciones con nuestros amigos surrealistas de París, siempre un poco tensas, una libertad muy agradable que no dejaba de manifestarse a veces, aunque no fuese más que por inocentes bromas.

Magritte y los surrealistas

Tanto su manera de pintar como su concepción de la pintura diferenciaban enormemente a Magritte de los otros pintores de la época e incluso de los pintores surrealistas.

Joan Miró, que como es sabido es sensiblemente mayor que Magritte, era en aquel momento en París el más solicitado por los representantes de la pintura surrealista. Debiera haber sido notorio, según mi opinión —y esto no quita nada ni a la amistad ni a la estima que le tengo a Miró—, que la pintura de Miró, por muy revolucionaria que se pretendiese en ciertos aspectos, podía en otros, si no hubiera pertenecido abiertamente al grupo de los surrealistas y hubiera manifestado así que compartía sus convicciones, dar motivo a confusión. Pienso que no debo ser el único en asegurar hoy en día que Miró se limitó a seguir las vías abiertas, magistralmente por lo demás, por Picasso. Pero para expresarme muy someramente, me parece que a pesar de lo que haya hecho, Miró no se salía de los límites establecidos por el gusto reinante en esa época: la manifestación de un cierto refinamiento ambiental.

Por mi parte, no dudo en declarar de inmediato que considero el buen gusto, cuyo parentesco con el buen tono no se le puede escapar a nadie, como un criterio más que sospe-

choso. En primer lugar, y al igual que la moda, está condicionado por la actualidad y cierta información. Así es como, por ejemplo, puede existir y existe un superbuen gusto que es el fruto de una superinformación. Además, es un fenómeno social que tiene como resultado crear castas cuya existencia no encuentra, en realidad, ninguna justificación legítima, ni siquiera algo sería. Tiende en fin, por definición, aun cuando sea con los restos de viejas convenciones y antiguos prejuicios, a crear otros nuevos. Establece leyes que por no estar escritas son aún más peligrosamente esclavizantes. El hombre que se consagra al buen gusto se pone voluntariamente anteojeras.

Cuando Magritte vino a vivir a París, la estrella de Matisse, de Picasso y de Braque, por no citar más que a los más eminentes de entre los innovadores (la estrella de Picasso sobre todo), estaban ya muy altas en el firmamento de las artes. Esto, bien entendido, con todo el retraso necesario, ya que lo más fecundo de su actividad innovadora se había situado algunos años antes de la guerra de 1914.

No es por casualidad que haya citado de un solo tirón los nombres de Matisse, Picasso y Braque. A pesar de lo que los distingue, evidentemente, eran y son todavía los maestros del buen gusto, cualquiera que sea el empuje que realicen sobre ellos las nuevas generaciones. Y a pesar de todo lo que se dice y se piensa acerca de ellos, me veo forzado, mirando hacia atrás, a constatar que su trabajo, finalmente, no ha sobrepasado los límites que ya he señalado hablando de Miró.

Esto me ha llevado a pensar que, si no todo su juego, al menos uno de los elementos más importantes del mismo consistió en probar la tensión que podría soportar la idea que puede tener una sociedad determinada, en una época concreta, sobre el buen gusto en pintura. Se trataba de llevar el experimento hasta los límites de la ruptura, pero sin provocarla. Se trataba de estirar el hilo hasta provocar un escalofrío en el alma del espectador, pero sin llegar nunca a romper este hilo. El que mejor lo ha logrado ha sido Picasso, ese hombre al que ninguna cuerda floja ha asustado pero que, sobre todo, sabía medir su audacia manteniéndola en los límites que sabía serían admisibles. Su espíritu ha realizado un magnífico trabajo contenido por una convención contra la que su obra no se ha rebelado. Es probable, por lo demás, que sólo pensase en probar su poder y su fuerza. Y se puede asegurar que Picasso no ha perdido nunca de vista los cánones de la belleza tradicional. Estos eran los caminos por los que la pintura avanzaba, e incluso, como ya he dicho, la pintura surrealista, en la medida en que se creía en ella o era aceptada, y en la que Miró era su representante más digno desde que de Chirico había desaparecido de escena para dedicarse a trabajos que sólo a él interesaban.

¿Cómo podía encajar ahí Magritte, quien deliberadamente había rechazado toda forma de pintar que tuviese en cuenta el gusto contemporáneo? Magritte, que quería impedir que su mano trazase aunque sólo fuese un único trazo, algo que pudiera llamar la atención sobre un buen quehacer o un virtuosismo cualquiera; Magritte, que para hacerse entender había decidido recurrir a una forma de lenguaje simple y universal, desdeñosa de cualquier hermetismo cierto o fingido; Magritte, en una palabra, que se negaba a todo gesto que pudiese gustar incluso a los mejores de entre nosotros si no se lo dictaba una imperiosa necesidad interior.

Para colmo, su técnica, a primera vista y por un error de óptica que parecería hoy incomprendible, parecía emparentarse con la de los pintores realistas que tanto trabajo había costado desalojar.

Lo he dicho: la pintura de Magritte producía escándalo tanto en París como en Bruselas, y fue necesaria su inquebrantable convicción así como su perseverancia para convencer a



un público que le era, a más de un título, hostil, porque por avanzado que fuese, o no fuese, no hay nada que repele tanto a los hombres como ver alteradas sus pequeñas concepciones de la existencia, aunque ése sea el precio de la verdad.

Aquel por quien el escándalo llega

Es necesario que termine estas reflexiones acerca de Magritte y la evocación de estos recuerdos. Pero no será sin recordar que otras dos veces a lo largo de su carrera volvió, por su manera de pintar especialmente, a escandalizar a su público.

La primera vez fue en 1943. Magritte pintó uno tras otro una media docena de lienzos en los que utilizó la pincelada, los colores e incluso los modelos de Renoir. A este corto período pertenece ese admirable cuadro que es como un himno a la gracia y que tiene por nombre *La danza*. En él podemos entender en qué forma pensaba Magritte que podía servirse de Renoir, y que éste se sorprendiera, cuando menos, al tener que verse reflejado. En efecto, nunca hubiera imaginado que se pudiese gratificar a una de esas seductoras criaturas, en cuya compañía se complacía, con un muslo verde y el otro amarillo.

Magritte nos ofreció en 1943 un espectáculo asombroso: el de un pintor que un día, bajo la presión de acontecimientos que afectaban al mundo en sus obras vivas, vuelve a las fuentes de su pintura y nos redescubre en cierto modo su significado. Y en la cumbre de esta demostración se erige un cuadro único por todo el sentido que contiene: la imagen de Fantomas tal como aparece en la cubierta de la célebre novela popular que lleva su nombre, pero que en lugar de un puñal tiene en la mano una rosa.

Período de pleno sol, dice Scutenaire al evocar las obras de este período, y añade: *Hablado con propiedad, es un desafío, partiendo de imágenes gozosas, obtener el efecto conmovedor reservado hasta ese momento a las imágenes terribles.*

También aquí rompía Magritte con una de esas reglas falsamente consagradas sobre cuya existencia he hablado hace poco. Destruía la imagen que habitualmente se hacían de él y que ya empezaba a adormecer ciertos espíritus con una falsa seguridad. Imagen que ya escapaba del plano que le era propio hacia categorías literarias o pictóricas en las que toda obra se vuelve tranquilizadora y pierde su agudeza. Era de temer que se pensase que el pintor estaba domesticado. Pero Magritte recobraba brutalmente su libertad dejando atrás a sus antiguos admiradores estupefactos y a otros, sin duda, preguntándose con inquietud qué valor tendría aún su colección.

Magritte, en esta época, llenó de confusión a todos aquellos que creaban alrededor de su obra una atmósfera de novela negra. Demostró perentoriamente que para sus intenciones lo mismo servían imágenes alegres y líricas que imágenes sombrías. Aunque lo creíamos definitivamente vinculado a unos elementos en que los comentarios sobre su pintura acentuaban el carácter trágico, nos ha enseñado probablemente que no hay en su obra ningún fondo de pesimismo que la ensombrezca y que su confianza en los destinos del mundo ha permanecido siempre intacta.

Conviene insistir en el hecho de que este nuevo estilo, que desde entonces Magritte ha abandonado, pero que marca no obstante con su influencia toda su obra subsiguiente, fue adoptado durante la guerra. Tenemos que darle las gracias, me parece, por habernos puesto en esa época ante unas imágenes, la mayoría de las veces llenas de encanto, capaces de reanimar el deseo de vivir y que eran ventanas abiertas a un mundo de luz cuya oscuridad presente podía hacernos dudar de su existencia. El propósito de Magritte durante este período era tan evidente y se encontraba tan profundamente legitimado por la confrontación de su obra anterior con las nuevas circunstancias, que cuesta trabajo creer que algunos de sus amigos, familiarizados con sus cuadros y sus ideas, hayan podido no entenderlo.

Una última vez aún ha causado escándalo la pintura de Magritte, tanto por los temas que trataba como por su manera de pintar. Esto fue hace pocos años en una exposición que hizo en París. Consiguió que casi todo el mundo se alzase contra él. Se hacían comentarios entre los entendidos en voz baja y con disgusto. Decididamente, Magritte no sabía comportarse.

Y ahí es donde duele: Magritte no se presta nunca al juego, entiéndase, a vuestro juego o al mío. *Ya lo tenemos*, dice alguien. *Es nuestro*. Pero antes de decirlo ya Magritte está en otra parte y demuestra que no pertenece a nada ni a nadie. Para él no hay grupo que cuente, ni siquiera el de los amigos, cuando está en causa su libertad de obedecer a las órdenes de su espíritu. De gestos como éste de la exposición de París tenemos que retener la indicación que nos dan. Algunos comentarios a la obra de Magritte —y temo que los míos no escapen a esta tendencia— podrían llevar a imaginárselo como un hombre de laboratorio totalmente ocupado en resolver ecuaciones extrañamente complicadas y a pensar que los problemas del mundo le apartaran del mundo mismo.

Es todo lo contrario: Magritte está en el mundo y lo que le interesa es la vida, tanto en su sentido más amplio como en el más estricto. Se preocupa poco de ser pintor, incluso un gran pintor; su elección es la de ser un ser vivo. Es natural que quiera recordarlo, si es preciso mediante un escándalo, a los que están en vías de olvidarlo, así sea para el mejor o el peor de los motivos.

Extracto de la conferencia pronunciada el 15 de marzo de 1956, en Charleroi, con ocasión de la exposición René Magritte en el Palais des Beaux-Arts de dicha ciudad. Esta conferencia se publicó en Camille Goemans. Oeuvre, 1922-1957, Bruselas. André de Rache, 1970.



10. EL JUGADOR SECRETO. 1927

Fundación Juan March

ESCRITOS DE MAGRITTE

Durante mi **infancia**, me gustaba jugar con una niña en el viejo cementerio abandonado de una pequeña ciudad de provincias. Visitábamos las criptas subterráneas, cuyas pesadas puertas de hierro podíamos levantar, volviendo después a la luz, donde un artista pintor llegado de la capital pintaba en una alameda muy pintoresca del cementerio, con sus rotas columnas de piedra cubiertas de hojas muertas. Por aquel entonces el arte de pintar me parecía vagamente mágico y el pintor alguien dotado de poderes supremos. Pero ¡ay!, posteriormente aprendí que la pintura tenía muy poca relación con la vida inmediata y que el público siempre se burla de cualquier tentativa de liberación: *El Angelus* de Millet causó escándalo en la época en que apareció. Al pintor se le acusaba de insultar a los campesinos al representarlos tal y como lo hizo. Se quiso destruir la *Olimpia* de Manet y los críticos reprocharon a este pintor el que mostrara mujeres cortadas en trozos porque, de una mujer colocada detrás de un mostrador, tan sólo enseñaba el busto, dejando escondida una parte detrás del mueble. Mientras vivió Courbet, era del dominio público que tenía el tremendo mal gusto de hacer ostentación escandalosa de su falso talento. También comprobé que eran infinitos los ejemplos de este tipo y que se extendían a todos los ámbitos del pensamiento. En cuanto a los propios artistas, la mayoría renunciaba fácilmente a su libertad y ponía su arte al servicio de cualquiera o de cualquier cosa. Sus preocupaciones y ambiciones eran por lo general las mismas que las de cualquier arribista. De ahí que me hubiera ido ganando una desconfianza completa hacia el arte y los artistas, tanto si estaban consagrados oficialmente como si aspiraban a estarlo; y sentí que no tenía nada en común con esta corporación. Tenía un punto de referencia que me orientaba hacia otro lado: esa magia del arte que había conocido durante mi infancia.

En 1910 de Chirico juega con la belleza. Imagina y hace realidad lo que quiere. Pinta *El canto de amor*, en el que se ven unidos unos guantes de boxeo y el rostro de una estatua antigua. Pinta *Melancolía* en un paisaje con altas chimeneas de fábricas y con muros que nunca se acaban. Esta poesía triunfadora sustituye al efecto estereotipado de la pintura tradicional, lo que supone una ruptura completa con las costumbres mentales propias de los artistas prisioneros del talento, del virtuosismo y demás pequeñas especialidades estéticas. Se trata de una nueva visión en la que el espectador vuelve a encontrarse con su aislamiento y oye el silencio del mundo.

Al ilustrar *Repeticiones*, de Paul Eluard, Max Ernst, con el efecto conmovedor de los *collages* obtenidos por medio de viejos grabados de revista, ha demostrado, maravillosamente, que se podía prescindir fácilmente de todo aquello que le confiere prestigio a la pintura tradicional. En efecto, tijeras, pegamento, ilustraciones y genio han reemplazado a pinceles, colores, modelo, estilo, sensibilidad y aliento sagrado de los artistas.

Los trabajos de de Chirico, de Max Ernst, algunos trabajos de Derain, *Hombre con periódico* entre otros, en el que se ha pegado un periódico de verdad entre las manos del personaje; las investigaciones de Picasso, la actividad antiartística de Duchamp que proponía, de la manera más natural, utilizar un Rembrandt como tabla de planchar, son el principio de lo que ahora se denomina *Pintura surrealista*.

En 1915 intenté volver a encontrar la posición que me permitiera ver el mundo de manera distinta a la que se me quería imponer. Poseía una cierta técnica del arte de pintar, y en mi aislamiento hice deliberadamente ensayos diferentes a todo lo que conocía en pintura. Gozaba de los placeres de la libertad pintando las imágenes menos conformistas. Entonces, una casualidad singular hizo que me entregaran, con una sonrisa compasiva, sin duda alguna con la estúpida idea de gastarme una broma ingeniosa, el catálogo ilustrado de una exposición de cuadros futuristas. Tenía ante mí un potente desafío contra el sentido común que tanto me molestaba. Fue para mí aquella misma luz que encontraba, una y otra vez, siempre que subía de las criptas subterráneas del viejo cementerio en el que, de niño, pasaba mis vacaciones.

Inmerso en una verdadera borrachera, pinté una serie entera de cuadros futuristas. Sin embargo, no creo haber sido un futurista muy ortodoxo, ya que el lirismo que yo quería alcanzar tenía un centro invariable, sin relación con el futurismo estético.

Se trataba de un sentimiento puro y potente: el erotismo. La niña que conocí en el viejo cementerio era el objeto de mis ensueños y se encontraba inmersa en agitados ambientes de estaciones, fiestas o ciudades que yo creaba para ella. Gracias a esta pintura mágica volví a encontrar las mismas sensaciones que había experimentado durante mi infancia.

Los elementos que entraban en la composición de mis cuadros aparecían representados por formas y colores sin rigor, con el fin de que dichas formas y colores pudieran ser modificados y plegados a las exigencias que imponía un ritmo de movimiento. Por ejemplo, el rectángulo alargado que significaba el tronco de un árbol aparecía a veces seccionado, a veces doblado, otras apenas visible, según el papel que tuviera. Estas formas absolutamente libres no estaban en desacuerdo con una naturaleza que no se atiene únicamente, en el caso del árbol en cuestión, a producir árboles de un color, una dimensión y una forma rigurosamente invariables.



II. PAISAJE, 1927



12. EL PLACER, 1927

Este tipo de preocupaciones iba cuestionando poco a poco las relaciones de un objeto con su forma y las de su forma aparente con lo que es esencialmente necesario para existir. Intentaba encontrar cuáles eran los equivalentes plásticos de esta esencia y mi atención se despegó del movimiento de los objetos. Entonces hice cuadros que representaban objetos inmóviles, desprovistos de sus detalles y de sus particularidades accidentales. Dichos objetos tan sólo revelaban a simple vista lo esencial de sí mismos y, por oposición, la imagen que de ellos vemos en la vida real, en la que son más concretos; la imagen pintada significaba un sentimiento muy vivo de una existencia abstracta.

Ahora bien, esta oposición se redujo. Terminé por encontrar en la apariencia del propio mundo real la misma abstracción que en los cuadros, ya que, a pesar de las complicadas combinaciones de detalles y matices de un paisaje real, yo podía verlo como si se tratara tan sólo de una cortina colocada ante mis ojos. Perdí toda seguridad sobre la profundidad de los paisajes, estaba poco convencido de la lejanía del ligero azul del horizonte, puesto que la experiencia inmediata lo colocaba ante mis ojos.

Me encontraba en el mismo estado de inocencia que el niño que cree poder agarrar desde su cuna al pájaro que vuela en el cielo. Parece ser que Paul Valéry sintió este mismo estado ante el mar que, según dice, se yergue ante los ojos del espectador. Los pintores impresionistas franceses, Seurat entre otros, al descomponer los colores de los objetos han visto el mundo exactamente de la misma manera.

Lo que necesitaba ahora era dar vida a ese mundo que, aun estando en movimiento, no tenía la más mínima profundidad y había perdido toda consistencia. Pensé entonces que los propios objetos tenían que revelar, de manera elocuente, su existencia, y busqué los medios de que se valían para ello.

La novedad de esta preocupación me hacía perder de vista que mis experiencias anteriores, que habían desembocado en la presentación abstracta del mundo, se volvían inútiles desde el momento en que esta misma abstracción caracterizaba igualmente al mundo real. De modo que empecé a realizar cuadros usando mi antigua manera de pintar pero desde un nuevo punto de partida. Este desacuerdo no me permitía desarrollar en todas sus posibilidades las investigaciones que estaba llevando a cabo. Mis tentativas (hasta ahora) por mostrar la evidencia, la existencia de un objeto, se veían bloqueadas por la imagen abstracta que yo daba de ese objeto. La rosa que coloqué en el pecho de una joven desnuda no produjo el efecto conmovedor que esperaba.

A partir de entonces introduje en mis cuadros elementos con todos los detalles que nos muestran en la realidad, y vi enseguida que estos elementos, así representados, ponían directamente en tela de juicio a sus correlativos en el mundo real.

Así pues, hacia **1925** decidí no pintar los objetos si no era con sus detalles aparentes, ya que mis investigaciones tan sólo podían desarrollarse con esta condición. No renunciaba más que a una cierta forma de pintar que me había llevado a un punto que tenía que superar. Esta decisión, que me obligó a romper con una costumbre que ya se me había hecho cómoda, me fue facilitada de hecho gracias a la larga contemplación que pude tener en una cervecería popular de Bruselas. El estado de ánimo en el que me encontraba hizo que las molduras de una puerta parecieran dotadas de una existencia misteriosa y estuve durante mucho tiempo en contacto con su realidad.

De 1925 a 1926 pinté unos 60 cuadros que fueron expuestos en la Galería *El Centauro*, de Bruselas. El testimonio de liberación que imponían hizo saltar, como es natural, a la crítica, de la que, por lo demás, yo no esperaba nada interesante. Se me reprochó todo. Se me reprochó la ausencia de ciertas cosas y la presencia de otras.

En efecto, la ausencia de cualidades plásticas, de las que la crítica tomó buena nota, había sido compensada por una representación objetiva de los objetos claramente comprendida y entendida por aquellos cuyo gusto no ha sido estragado por toda la literatura escrita en torno a la pintura. Este modo desprendido de representar objetos me parece que responde a un estilo universal en el que las manías y las pequeñas preferencias de un individuo ya no tienen validez. Empleaba, por ejemplo, azul claro allí donde había que representar el cielo; todo lo contrario de los artistas burgueses, que representan el cielo para tener ocasión de mostrar ese azul al lado de ese otro gris, que es lo que prefieren. Por lo que a mí respecta, creo que estas pobres pequeñas preferencias no nos conciernen y que estos artistas, con toda la seriedad del mundo, ofrecen un espectáculo de lo más ridículo.

Había buenas razones para que no se encontrase en mis cuadros lo tradicionalmente pintoresco, lo único autorizado por la crítica; entregado a sí mismo, lo pintoresco resulta inoperante y se niega cada vez que reaparece idéntico a sí mismo, ya que aquello que le proporcionaba su encanto cuando aún no se había tornado tradición era lo inesperado, la novedad de una disposición y la rareza. A fuerza de repetir algunos efectos de este tipo, lo pintoresco adquirió una monotonía repugnante. Pero, ¿cómo puede el público, sin sentir náuseas, volver a ver en cada *Salón de Primavera* ese viejo muro de iglesia soleado o con claro de luna? ¿Y esas cebollas y esos huevos, unas veces a la derecha, otras a la izquierda, del inevitable cacharro de cobre de reflejos catalogados? ¿O bien ese cisne que desde la antigüedad se dispone a penetrar en millares de Ledas?

Pienso que lo pintoresco puede, sin embargo, ser utilizado como cualquier otro elemento siempre y cuando el mismo esté situado en un nuevo orden o en ciertas circunstancias; por ejemplo, un ex combatiente mutilado de ambas piernas causaría sensación en el Baile de la Corte.

El elemento pintoresco tradicional de aquella alameda del cementerio en ruinas me parecía mágico en mi infancia porque lo descubría después de una noche oscura en criptas subterráneas.

Igualmente se me reprochó lo equívoco de mis cuadros. ¿Se dan cuenta qué confesión por parte de todos los que se quejan? Con ingenuidad reconocen su duda cuando, abandonados a sí mismos, no cuentan, para que les dé confianza, con la garantía de un experto cualquiera, con la consagración del tiempo o una consigna determinada.

Se me reprochó la rareza de mis preocupaciones. Singular reproche por parte de personas para las que lo raro es signo de gran valor.

Se me reprocharon aún muchas más cosas y, por último, mostrar en mis cuadros objetos situados allí donde nunca los encontramos. Sin embargo, se trata en este caso de la realización de un deseo auténtico, cuando no consciente, para la mayoría de las personas. En efecto, incluso el pintor más banal intenta, dentro de los límites que se le han fijado, alterar un poco el orden en el que siempre ve los objetos. Se permitirá tímidas audacias, alusiones vagas. Dado que mi voluntad es hacer que, en la medida de



7. LOS REFLEJOS DEL TIEMPO, 1927

lo posible, esos objetos más familiares griten, el orden en el que se colocan generalmente esos objetos debía, evidentemente, ser trastocado: las grietas que vemos en nuestras casas y en nuestras caras yo las encontraba más elocuentes en el cielo; las patas de la mesa de madera labrada perdían la inocente existencia que se les da si aparecían dominando de repente un bosque; un cuerpo de mujer flotando por encima de una ciudad sustituía ventajosamente a esos ángeles que nunca se me aparecieron; juzgaba muy útil mostrar las enaguas de la Virgen María y la presentaba bajo este nuevo aspecto; prefería creer que los cascabeles de hierro colgados en los cuellos de nuestros admirables caballos crecían como plantas peligrosas al borde de los abismos...

En cuanto al misterio, al enigma que representaban mis cuadros, yo diría que era la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de esas costumbres mentales absurdas que, por lo general, reemplazan a un auténtico sentimiento de existencia.

Los cuadros pintados en los años siguientes, de **1925** a **1936**, fueron igualmente el resultado de la investigación sistemática de un efecto poético perturbador que, obtenido por el montaje de objetos tomados de la realidad, daría al mundo real del que habían sido tomados un sentido poético turbador de un modo absolutamente natural.

Los medios utilizados fueron analizados en una obra de Paul Nougé titulada *Imágenes prohibidas*. El primero de estos medios es el de extraer los objetos de su contexto habitual, por ejemplo: la mesa de estilo Luis Felipe sobre el banco de hielo, la bandera en el estercolero.

Era conveniente que la elección de los objetos a exilar recayese sobre objetos muy familiares con el fin de proporcionarle al desajuste su máxima eficacia. En efecto, un niño ardiendo nos afectará mucho más que un planeta lejano consumiéndose. Precisamente, Paul Nougé resaltaba que ciertos objetos, desprovistos en sí mismos de su sentido afectivo excepcional, conservan este sentido preciso en su desajuste. Así, la ropa interior femenina era particularmente refractaria a cualquier empresa imprevista.

La creación de objetos nuevos, la transformación de objetos conocidos, el cambio de materia de ciertos objetos (un cielo de madera, por ejemplo), el empleo de palabras asociadas a las imágenes, la falsa denominación de una imagen, la ampliación de ideas dadas por los amigos, la representación de ciertas visiones del duermevela, fueron, en líneas generales, medios para obligar a los objetos a volverse por fin sensoriales.

Paul Nougé en *Imágenes prohibidas* apunta también que los títulos de mis cuadros representan una comodidad para la conversación y que no son explicables. La selección de los títulos impide situar mis cuadros en esa región tranquilizadora que el desarrollo automático del pensamiento (*sic*) podría encontrarle para subestimar su alcance. Los títulos han de ser una protección suplementaria que desaliente cualquier tentativa de reducir la verdadera poesía a un juego sin consecuencias.

Una noche de **1936** me desperté en una habitación en la que había sido colocada una jaula con su pájaro dormido. Un magnífico error me hizo ver que el pájaro desaparecía de su jaula siendo sustituido por un huevo. Ahí descubría un nuevo y sorprendente secreto poético, ya que el impacto que sentí lo provocaba precisamente la afinidad de los dos objetos, la jaula y el huevo; mientras que, anteriormente, el impacto me lo provocaba el encuentro de objetos extraños entre sí.



8. LA SANGRE DEL MUNDO, 1927

Fundación Juan March

LES AMIS ET LES IMAGES

Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Il y a des objets qui se passent de leur



Les gens ne sont parfois qu'un objet accidentel.



Les gens ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Parfois le monde d'un objet n'est pas à sa place.



Les gens ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Il est bon à être parfois qu'il y a un objet accidentel.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Il est bon à être parfois qu'il y a un objet accidentel.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



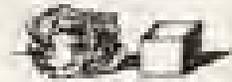
Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



Les objets ne sont pas toujours à leur place quand on pense les en placer sur ceux qui les contiennent.



René Magritte

Partiendo de ahí, busqué si objetos distintos a los de la jaula podían igualmente revelarme —gracias a la puesta en evidencia de un elemento que les fuera propio y que les estuviera rigurosamente predestinado— la misma poesía evidente que habían sabido producir el huevo y la jaula con su unión. En el transcurso de mis investigaciones adquirí la certeza de que ese elemento por descubrir, esa cosa tan oscuramente ligada a cada objeto, ya la conocía con anterioridad, pero cuyo conocimiento se encontraba como perdido en el fondo de mi pensamiento.

Como estas investigaciones no podían proporcionarle a cada objeto mas que una respuesta exacta, mis indagaciones se parecían a la búsqueda de la solución de problemas para los que poseía tres datos: el objeto en sí mismo, la cosa ligada a él en la sombra de mi conciencia y la luz a la que esta cosa debería llegar.

El problema de la puerta evocaba un agujero por el que se podía pasar. En *Respuesta imprevista* mostraba una puerta cerrada en un apartamento en el que un agujero informe revelaba la noche.

El descubrimiento del fuego me otorgó el privilegio de experimentar el mismo sentimiento que tuvieron los primeros hombres que hicieron nacer la llama por el choque de dos trozos de piedra. Por mi parte, imaginé realizar la combustión de un trozo de papel, un huevo y una llave.

El problema de la ventana dio lugar a *La condición humana*: delante de una ventana vista desde el interior de una habitación coloqué un cuadro que representa exactamente la parte del paisaje cubierta por el mismo cuadro. El árbol representado en este cuadro tapaba al árbol que estaba situado detrás de él, fuera de la habitación. Para el espectador, estaba a la vez dentro de la habitación, en el cuadro y fuera, en el paisaje real. Esta existencia a la vez en dos espacios diferentes es semejante a la existencia a la vez en el pasado y en el presente; igual ocurre en el momento del *Falso reconocimiento*.

El árbol como objeto problemático se transformó en una gran hoja cuyo tallo era un tronco que hundía directamente sus raíces en el suelo. Yo lo llamaba, en recuerdo de un poema de Baudelaire, *La gigante*.

En cuanto a la casa, hice que se viera, por la ventana abierta en la fachada de una casa, una habitación que contenía una casa. Se trata de *El elogio de la dialéctica*.

La invención colectiva es la respuesta al problema del mar. Tendí en la playa a una sirena hasta entonces desconocida: la parte superior de su cuerpo está formada por la cabeza y la parte superior del cuerpo de un pez, y la parte inferior por el vientre y las piernas de una mujer.

El problema de la luz fue interpretado haciendo que una vela iluminara un busto de mujer pintado en un cuadro, a su vez iluminado por esta única vela. Esta solución recibió el nombre de *La luz de las coincidencias*.

El dominio de Arnheim hace realidad una visión que le hubiera gusto mucho a Edgar Allan Poe: se trata de una montaña inmensa que encuentra su forma exacta en la de un ave con las alas extendidas. Se la puede ver desde el hueco de una ventana en cuyo borde han sido depositados dos huevos.

La mujer proporcionó *La violación*. Se trata de un rostro de mujer constituido por una parte de su cuerpo: los senos son los ojos, el ombligo es la nariz y el sexo sustituye a la boca.

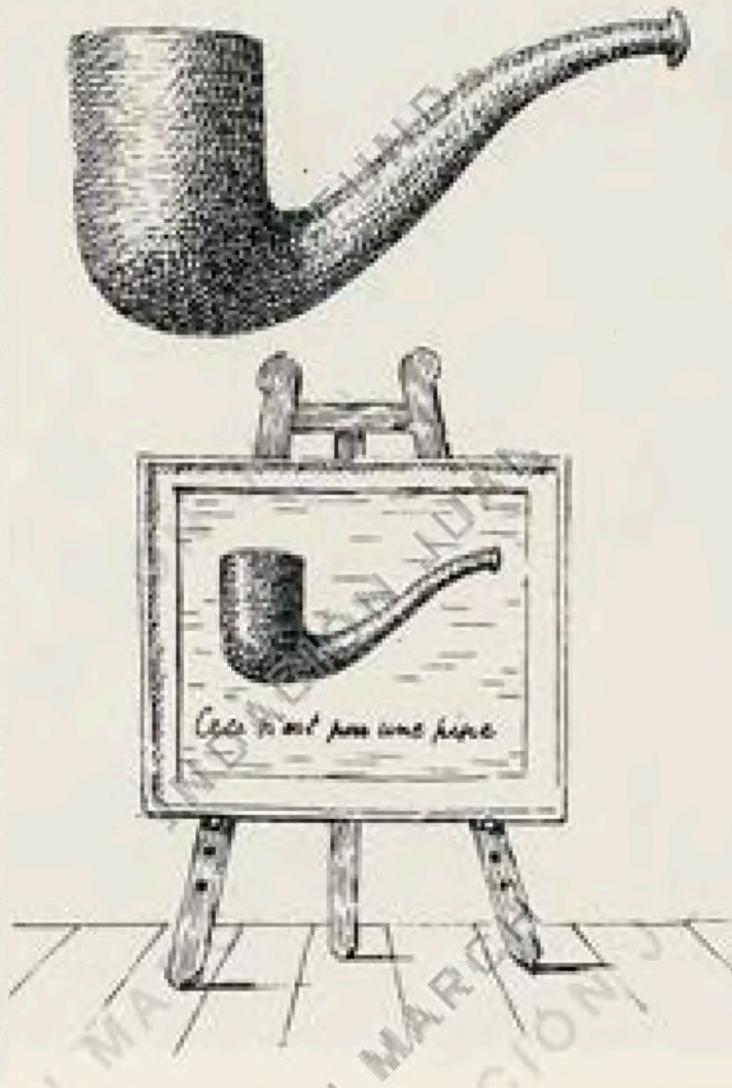
El problema de los zapatos demuestra cómo las cosas más espantosas, a fuerza de inadvertencia parecen completamente inofensivas. Gracias al *Modelo rojo* se siente que la unión de un pie humano y de un zapato es en realidad el testimonio de una costumbre monstruosa.

En *La primavera eterna* la bailarina ha reemplazado el sexo de un hércules acostado al borde del mar.

El problema de la lluvia hizo aparecer, en un paisaje de campiña bajo la lluvia, grandes nubes arrastrándose por el suelo. La *Selección natural*, *La unión libre* y *El cántico de la tormenta* son tres realizaciones de esta solución.

Por fin, el último problema al que me dediqué fue el del caballo. Durante mi investigación quedó demostrado de nuevo que en el inconsciente ya conocía, desde hacía mucho, qué era lo que trataba de sacar a la luz. En efecto, la primera idea es la de la solución final percibida vagamente: la idea de un caballo que lleva tres masas informes cuyo significado no he conocido hasta llevar a cabo una serie de pasos e intentos. Hice un objeto compuesto por un tarro y una etiqueta que llevaba la imagen de un caballo y, con caracteres de imprenta, la inscripción siguiente: *mermelada de caballo*. Después pensé en un caballo cuya cabeza hubiera sido sustituida por una mano que mostrara con el meñique la dirección de seguir adelante, pero vi que esto no era más que un equivalente del unicornio. Me recreé durante mucho tiempo en un conjunto seductor: en una habitación negra coloqué a una amazona sentada cerca de una mesa, con la cabeza apoyada en una mano y que miraba, soñadora, un caballo paisaje. La parte inferior del cuerpo y las cuatro patas de este caballo tenían los colores del cielo y de las nubes. Por último, lo que me situó en la buena vía fue un jinete en la misma posición que se tiene cuando se monta un caballo al galope: de la manga del brazo que tenía echado hacia delante sobresalía la cabeza de un caballo de carreras de raza, mientras que en el otro brazo, echado hacia atrás, tenía una fusta. Coloqué al lado de este jinete a un piel-roja en la misma posición y, de pronto, adiviné el sentido de las tres masas informes que había colocado sobre el caballo al principio de mis investigaciones. Supe que se trataba de jinetes y di el último toque a *La cadena sin fin* de la siguiente manera: en un ambiente de tierras desiertas y de cielo sombrío, un caballo que se encabrita lleva en su grupa a un jinete moderno, a un jinete del final de la Edad Media y a un jinete de la antigüedad.

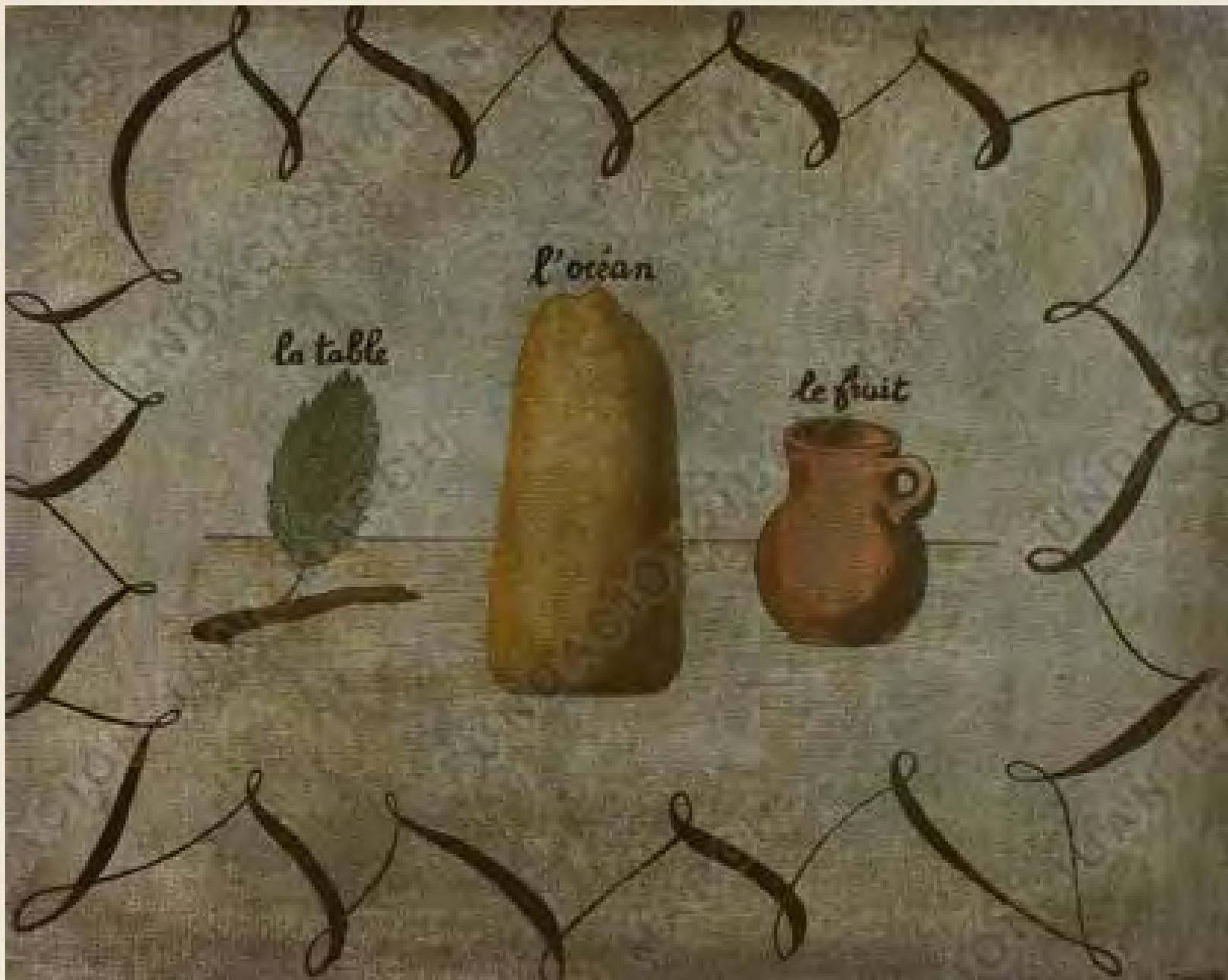
De la Conferencia Línea de vida, pronunciada por Magritte el 20 de noviembre de 1938 en el Musée Royal des Beaux-Arts, de Amberes.



Esto no es una pipa. Grabado, 1966



4. EL PRISIONERO, 1926



13. LA MESA, EL OCEANO Y EL FRUTO, 1927



14. EL FINAL DE LAS CONTEMPLACIONES, 1927



15. LOS AMANTES, 1928



16. EL AUTOMATA, 1928



17. EL PALACIO DE LAS CORTINAS, 1928



18. LOS OBJETOS FAMILIARES, 1928



19. TENTATIVA DE LO IMPOSIBLE. 1928



20. EL CUERPO AZUL, 1928



21. LOS ENCANTOS DEL PAISAJE, 1929



22. LAS AFINIDADES ELECTIVAS, 1933

Fundación Juan March



23. LA EVASION, 1933



24. LA VIOLACION, 1934

Fundación Juan March



25. ETERNIDAD, 1935
Fundación Juan March



27. LA GENERACION ESPONTANEA, 1937

Fundación Juan March



28. IN MEMORIAM DE MACK SENNET, 1937



29. LA MEMORIA. I, 1938



30. EL PLAGIO, 1940



31. MAGIA NEGRA, 1943

Fundación Juan March



32. LA LECCION DE ANATOMIA, 1943



33. EL PRIMER DÍA, 1943



34. EL SUEÑO, 1945



35. LA LIBERTAD DEL ESPIRITU, 1948



38. LA GOTA DE AGUA, 1948

Fundación Juan March



37. SHEHEREZADE, 1948





39. EL ARTE DE LA CONVERSACION, 1951



41. EL BUEN LENGUAJE, 1953



40. EL DESPERTADOR, 1953



42. LA MEMORIA. IV, 1954



43. EL MAESTRO DE ESCUELA, 1954

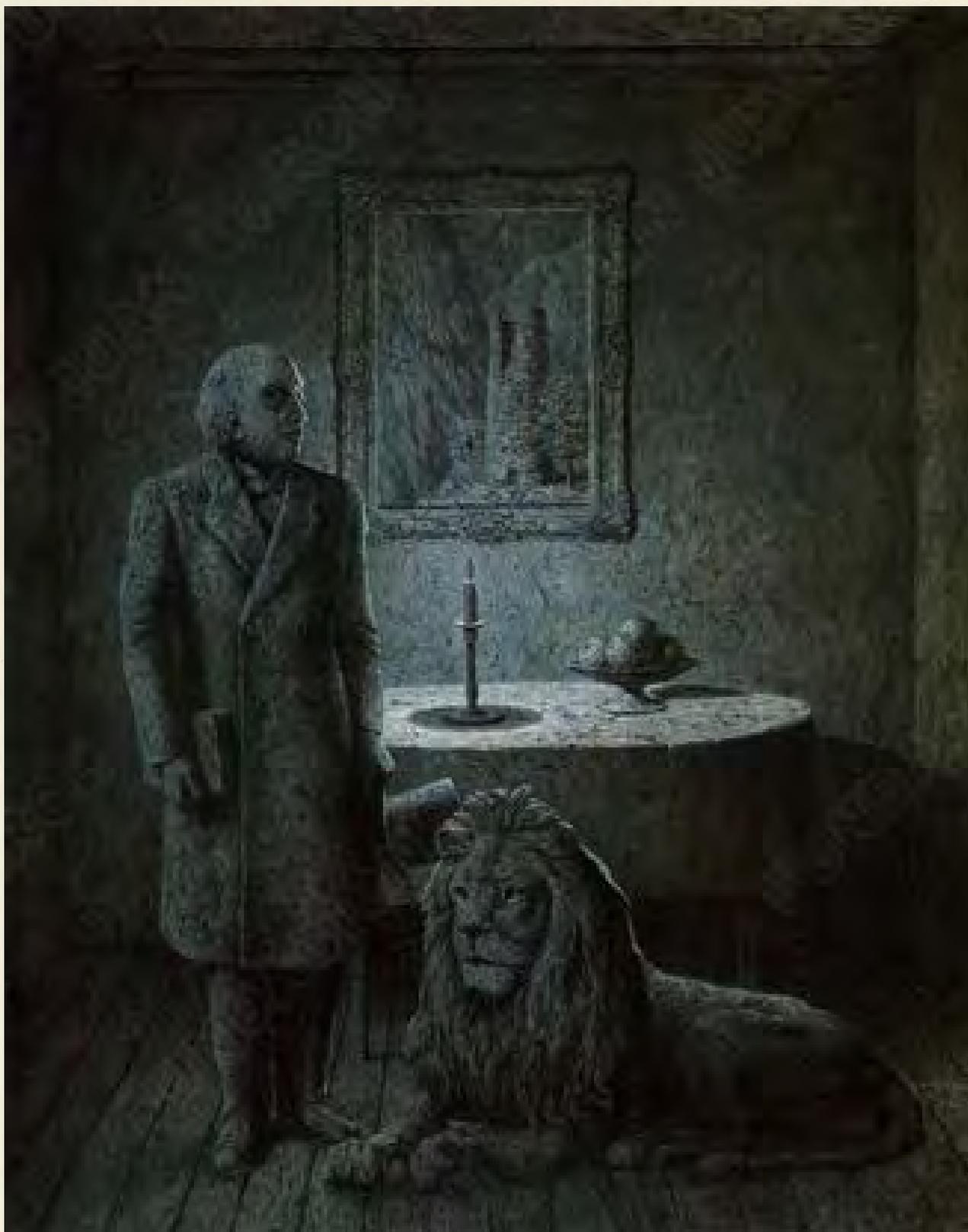


44. EL MUNDO INVISIBLE, 1953-54

Fundación Juan March



45. LAS LUCES LITERARIAS, c. 1955



46. RECUERDO DE VIAJE, 1955

Fundación Juan March



47. LOS FANATICOS, 1955



48. EL RAMILLETE YA PREPARADO, 1956

Fundación Juan March



49. LAS VACACIONES DE HEGEL. 1958



50. LOS CUERNOS DEL DESEO, 1959-60



51. LA CUERDA SENSIBLE, 1960



52. LA GIOCONDA, 1960

Fundación Juan March



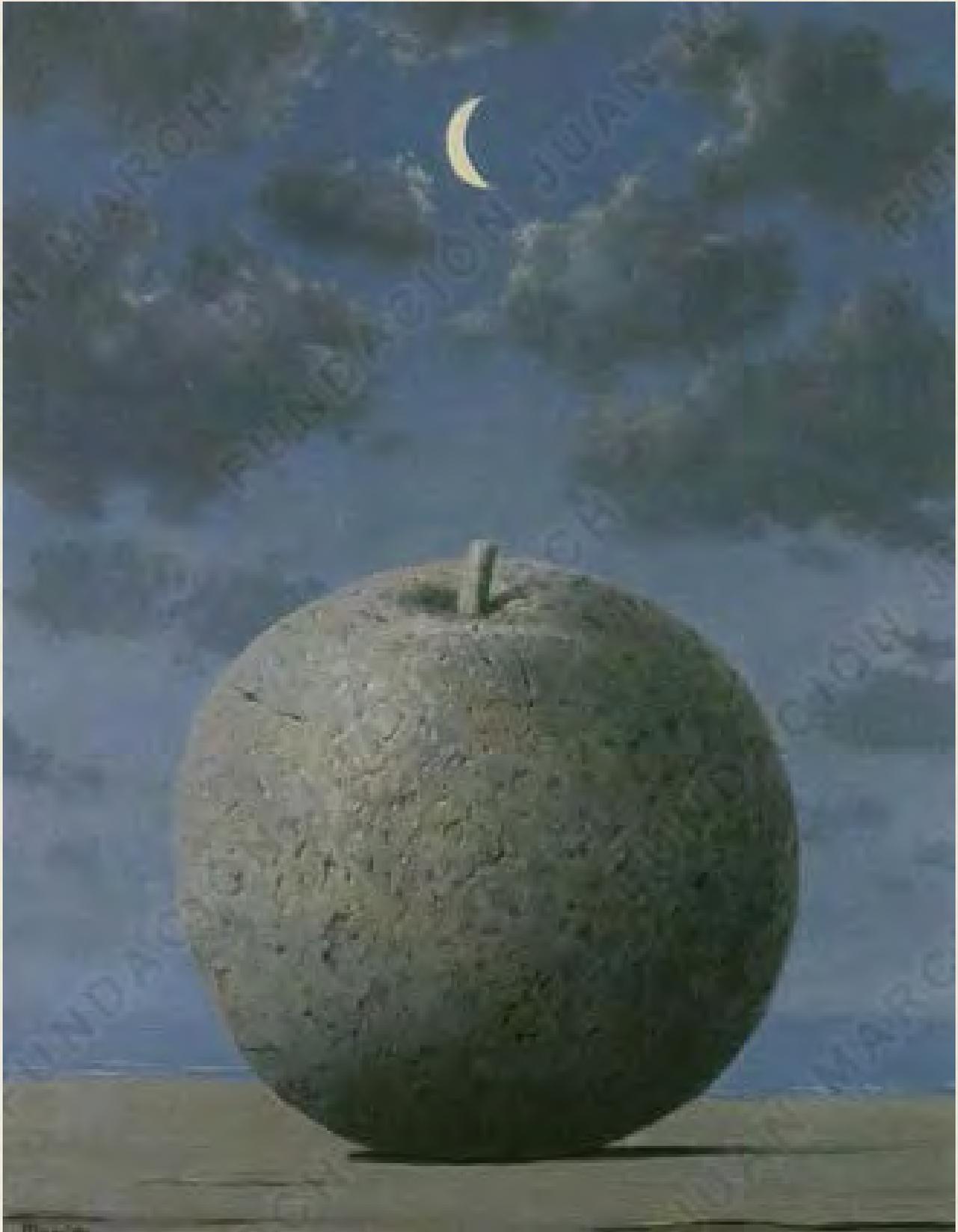
53. EL SACERDOTE CASADO, 1961

Fundación Juan March



54. MUNDO MARAVILLOSO, 1962

Fundación Juan March



56. RECUERDO DE VIAJE, 1962



57. LOS JOVENES AMORES, 1963



59. EL CORO DE LAS ESFINGES, 1963



60. LAS BELLAS REALIDADES, 1964



61. EL TAPA-HORRORES, 1966

Fundación Juan March



62. EL FELIZ DONANTE, 1966

Fundación Juan March



63. EL ÚLTIMO GRITO, 1967



Magritte, 1936

René Magritte
97, RUE DES MIMOSAS
BRUXELLES 3



Estudio para una rosa en el universo, c. 1960
28x18,5 cm. Tinta sobre papel de carta. Colección particular.



Magritte, 1960

BIOGRAFIA

Martine Jaquet

1898

René-François-Ghislain Magritte nace el 21 de noviembre en Lessines, región del Hainaut, en Bélgica.

Su madre, de soltera Régina Bertinchamps, fue modista hasta su matrimonio. Leopold, su padre, tiene un comercio de sastrería y es un hombre de negocios. Según la leyenda familiar, la familia Magritte descendería de los hermanos Margueritte, republicanos convencidos que se habrían refugiado en Picardía a la muerte de Robespierre. René tendrá dos hermanos: Raymond, nacido en 1900, y Paul, en 1902, con el que mantendrá un estrecho contacto toda su vida.

1910

Su familia se traslada a Châtelet y es allí donde René se pone a pintar y a dibujar. Estudia pirograbado los domingos y decoración de paragueros en una clase improvisada en el piso alto de una tienda de caramelos.

1912

Su madre se suicida por razones desconocidas tirándose en plena noche al Sambre: la encontraron con la camisa cubriéndole la cabeza.

A partir de entonces, los niños fueron confiados a criadas o gobernantas a las que el joven René espanta con extrañas manifestaciones de piedad, recitando oraciones a toda velocidad y santiguándose continuamente. Magritte no revela de su infancia más que algunos recuerdos. Una caja cerca de su cuna le proporciona por primera vez la sensación de misterio; unos aerosteros tiran de un globo deshinchado que se había posado en el tejado de la casa paterna; durante unas vacaciones que pasó en casa de su abuela, en Soignies, René, junto con una niña, visita las criptas del cementerio y descubre al volver a salir a la luz a un pintor que trabaja en las alamedas de dicho cementerio.

1913

La familia Magritte parte hacia Charleroi, en cuyo Ateneo René sigue unos cursos. En la feria conoce a Georgette Berger, dos años más joven que él, en un carrusel-salón en el que, después de una vuelta en los caballitos, los niños se pasean de la mano al son de un organillo.

1915

René Magritte realiza sus primeras obras siguiendo una técnica impresionista.

1916

Emprende estudios en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, donde sigue especialmente los cursos de dibujo de van Damme.

1918

Su familia se reúne con él en Bruselas y se instala allí.

1919

Conoce al poeta Pierre Bourgeois, comparte un taller con Pierre Louis Flouquet y publica con ellos una revista extraordinariamente efímera: *¡Al volante!* Expone su primer lienzo, *Tres mujeres*, que recuerda las primeras obras cubistas de Picasso. Gracias a un catálogo, Magritte descubre a los *futuristas*, que lo sacan de un cierto estancamiento a pesar de que sus propias ideas se oponen enérgicamente a las de ellos.

1920

Magritte conoce a E.L.T. Mesens, por aquel entonces profesor de piano de su hermano. Es el inicio de una larga amistad. En primavera se encuentra por casualidad a Georgette en el Jardín Botánico de Bruselas. Ella trabaja en una tienda de suministros de material para artistas.

1921

Mientras cumple con su servicio militar, el joven pintor realiza tres retratos de su comandante.

1922

René Magritte se casa en junio con Georgette Berger y manda hacer el mobiliario de su apartamento según sus propios diseños. Para subvenir a las necesidades del matrimonio, trabaja como diseñador gráfico en la fábrica de papeles pintados Peeters-Lacroix, bajo la dirección de Victor Sevrancq, y escribe con él *El arte puro. Defensa de la estética*. Las obras que realiza en esa época tienen un cierto parentesco con las de Delaunay, Léger o con el *Purismo*.

1923

Magritte deja la fábrica y dibuja carteles y anuncios.

1924

El artista coincide con Camille Goemans y Marcel Lecomte; vende su primer lienzo, el retrato de la cantante Evelyn Brelia.

1925

Magritte decide *no seguir pintando objetos si no es con sus detalles aparentes*, y busca una vía que le permita poner en tela de juicio al mundo real. Magritte conoce a Paul Nougé y André Souris y colabora con la revista dadaísta *Esófago*. Gracias a Marcel Lecomte descubre la obra de Giorgio de Chirico y se muestra particularmente impresionado por *El canto de amor*.

A lo largo de los años 1925-1926 Magritte pinta unos 60 lienzos y hasta 1928 realiza numerosos ensayos de *collages* que demuestran, según él, que se puede *prescindir fácilmente de todo aquello que da prestigio a la pintura tradicional*, como lo había experimentado ya Max Ernst. Por otro lado, diseña unos proyectos publicitarios para Norine, la casa de modas de sus amigos los van Hecke, al igual que los catálogos de 1926 y 1927 del peletero Samuel.

1926

El artista pinta *El jockey perdido* y lo considera su primer lienzo surrealista logrado: un jockey se encuentra en un bosque en el que los troncos de los árboles parecen balaustres gigantes. La Galería *El Centauro*, de Bruselas, y P.G. van Hecke le ofrecen unos contratos que le permiten consagrarse exclusivamente a la pintura.

1927

En primavera tiene lugar la primera exposición personal de Magritte en la Galería *El Centauro*; en ella presenta 61

obras pero logra poco éxito. Conoce a Louis Scutenaire, con el que entabla una profunda amistad. Los Magritte se instalan en Perreux-sur-Marne, en la periferia parisina.

Se quedarán allí durante tres años pero seguirán manteniendo estrechas relaciones con Bruselas. Sus amigos son Goemans, que ha abierto una galería en París; André Breton, Paul Eluard, Joan Miró, Jean Arp y, más tarde, Salvador Dalí. Los años 1924 a 1929 constituyen el período histórico del grupo surrealista, marcado por las fechas de aparición del primer y segundo *Manifiesto del Surrealismo*, de Breton. Esta primera época se caracteriza en la obra del pintor por escenas melodramáticas extrañas, a veces macabras, en las que se manifiesta la fascinación de su autor por *Fantomas*, particularmente en *El asesino amenazado* (1926).

1928

Magritte ejecuta el *Retrato de P.G. van Hecke* y expone en su galería de Bruselas. Participa en la *Exposición Surrealista* que tiene lugar en París, en la galería de Goemans. Es la primera manifestación pública de su pertenencia al grupo surrealista parisino. Su padre, que siempre le había apoyado, muere en Bruselas en el mes de agosto.

1929

Los Magritte pasan sus vacaciones de verano en Cadaqués, en la casa de Dalí, en compañía de Paul y Gala Eluard, entre otros.

1930

El último número de la revista *La Revolución Surrealista* incluye un importante texto de Magritte: *Las palabras y las imágenes*. Rompe sus relaciones con Breton y vuelve a instalarse, definitivamente, en Bruselas, en el número 135 de la calle Essegheem. Magritte ocupará durante mucho tiempo este apartamento, descrito algunos años después por Scutenaire de este modo:

Es el inquilino de un bajo, compuesto por siete habitaciones si contamos el corredor, parcialmente común para todos los inquilinos del inmueble. Está amueblado con gracia en un estilo dieciochesco realizado por un piano negro de blancos dientes, un piano moderno sin cola.

La atmósfera del dormitorio, azul verdoso con toques rojos y negros, es igual a la de algunos de sus cuadros conocidos. La ventana da al jardín.

Un recibimiento privado, minúsculo, contiene el perchero y una estantería cargada de novelas policíacas.

En el comedor Magritte pinta, se alimenta, recibe a las visitas y hace su vida cotidiana. Desde ahí, en otro tiempo,



*De izquierda a derecha:
René Magritte, Marcel Duchamp, Max Ernst y Man Ray en Amsterdam,
Octubre 1966, con ocasión de la exposición Bill Copley.*

se veía una gran pajarera llena de pájaros: actualmente los pájaros han volado y su habitáculo ha servido de leña para la calefacción.

A continuación aparece la cocina, pequeña, donde convergen el cuarto de aseo y el retrete. El jardín no es muy grande y se termina en un cobertizo-desván que es un verdadero pandemónium. Otro pandemónium es la buhardilla-desván, en la que el pintor almacena los restos de su vida y donde cuelga guirnaldas: los apios y las cebollas que le proporciona su huerto.

A finales de año, la crisis económica conlleva la anulación de sus contratos con las galerías. De hecho, Goemans cierra la suya en París y Magritte tiene que vender parte de su colección de libros para sobrevivir. Afortunadamente, Mesens le compra once lienzos recientes.

1931/1935

Numerosas exposiciones colectivas e individuales marcan estos años, así como varias colaboraciones con artistas franceses y belgas: en 1933, un dibujo en *Violeta Nozières; ¿Qué es el surrealismo?*, de Breton, para cuya cubierta Magritte dibuja *La violación* en 1934.

1936

La primera exposición en los Estados Unidos tiene lugar en la Galería *Julián Levy*, de Nueva York. Algunas obras de Magritte figuran en la *Exposición Surrealista Internacional*, de Londres, y en la *Exposición de Arte Fantástico: Dada y Surrealismo*, que será presentada en siete de las más grandes ciudades americanas.

1937

El pintor pasa varias semanas en Londres en casa de Edward James, para el que realiza algunas obras, y da una conferencia en la Galería *London*. De regreso a Bélgica se une a Marcel Mariën y crea la cubierta del número 10 de la revista *Minotauro*.

1938

Magritte pronuncia una importante conferencia en Amberes titulada *Línea de vida*, en la que expone sus investigaciones.

1940

Poco antes de la invasión alemana, René Magritte se dirige a Francia y pasa tres meses en Carcassonne en compañía de Irène y Louis Scutenaire. Vive gracias a unos retratos de encargo.

Durante la guerra, Magritte no tendrá muchas ocasiones de presentar sus obras al público o lo hará de una manera más o menos clandestina.

1945

Al terminar la guerra, Magritte milita por tercera vez —ya lo había hecho en 1932 y 1936— en el Partido Comunista belga, pero sólo por unos meses, a causa de su profundo desacuerdo con la actitud reaccionaria del Partido en el dominio artístico.

1946

Magritte edita, junto con Marcel Mariën, una serie de panfletos subversivos escatológicos que serán requisados por la policía. Con Nougé, Scutenaire y, como siempre, Mariën, entre otros, difunde *El Surrealismo a pleno sol*, manifiesto del grupo surrealista belga. Se opone con firmeza a los dogmas de Breton y más bien busca una fórmula nueva y optimista cuya clave sería la palabra *placer*.

1947

Louis Scutenaire publica su primera monografía consagrada a Magritte.

1948

Burlándose de las obras *fauvistas*, el artista pasa por lo que él denomina su *período grosero*, que sólo dura unos meses. Pinta de una manera muy elemental, y a grandes brochazos, unas 25 obras no censuradas por su reflexión habitual. La presentación de sus últimas obras en París, con un catálogo de Scutenaire en un francés argótico a juego, provoca consternación y cólera entre sus amigos; no vende ni un solo lienzo y Magritte abandona su estilo *grosero*. *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, salen de imprenta ilustrados con unos 40 dibujos de Magritte. Llega a un acuerdo con el marchante Alexandre Iolas: éste puede comprar al contado las obras del artista o venderlas en sus galerías llevándose un porcentaje.

1951

Magritte recibe el encargo de decorar el techo del Teatro Real de las Galerías de Bruselas.

1952

El primer número de la revista *La Tarjeta según Naturaleza* aparece en octubre. Se presenta en forma de tarjeta postal y Magritte es su director.



Cuatro botellas, 1966.
Grabado. 27x20 cm. Colección particular.
Bruselas.

1953

El artista realiza ocho lienzos que serán agrandados y ejecutados posteriormente por un equipo de decoradores en las paredes de la sala de juego del Casino de Knokke-le-Zoute: se trata de *La región encantada*.

1954

La primera gran retrospectiva de su obra tiene lugar en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, organizada por E.L.T. Mesens.

1955

Este año marca el principio de la amistad que le une a Maurice Rapin, quien publica una serie de panfletos basados en fragmentos de cartas que Magritte le envía a París.

1956

Alexandre Iolas obtiene un derecho de prioridad sobre todas las obras del pintor, excepto sobre los retratos de encargo. A partir de esta fecha, todas sus exposiciones personales tienen lugar en las galerías que Iolas posee en Europa y en los Estados Unidos, o por lo menos con su colaboración.

1957

Magritte se compra una cámara y rueda numerosos cortometrajes con su mujer y sus amigos como actores. Realiza para el Palacio de Bellas Artes de Charleroi una pintura mural titulada, *El hada ignorante*. Harry Torczyner se convierte en su consejero jurídico y amigo. A partir de entonces publicará varias obras consagradas a Magritte.

Los años 1959 a 1967 se ven marcados por numerosas exposiciones y diversas retrospectivas en Europa —Italia, Gran Bretaña— y en los Estados Unidos.

1960

Una americana, Suzy Gablik, vive durante algunos meses en la casa de los Magritte. En 1970 publicará una importante obra sobre el artista que no será traducida al francés hasta 1978.

1961

Las barricadas misteriosas decoran la sala de congresos del Albertine de Bruselas. Desde este año y hasta 1966 Magritte colabora regularmente en la revista *Retórica*, dirigida por André Bosmans.

1965

La monografía de Patrick Waldberg sale de imprenta; contiene numerosas reproducciones de obras del artista e incorpora una bibliografía detallada de André Blavier. René y Georgette Magritte van por primera vez a los Estados Unidos.

A su regreso, en una entrevista, Magritte cuenta algunos recuerdos: *Me habían dicho que en Central Park había ardillas en libertad y no dejé de ir a verlas...*

Figúrese: ¡No me topé con un solo gángster! ¡Qué lástima! ¡Con lo que me gustan las novelas y las películas policíacas!...

En una postal que le envió a Scutenaire dice:

... La casa de Poe es la más bonita de los Estados Unidos. Te recibe un cuervo desde lo alto de un estrecho armario. Su despacho y sus pobres muebles, admirables (así como una vieja cocina de carbón como las de Picardía), siguen allí. Georgette y yo hemos tocado largo rato el respaldo de una silla que le ayudó mucho más que los indígenas del lugar.

1967

Iolas, su marchante, le propone la realización de unas esculturas basadas en ocho de sus obras; el artista hace los dibujos preparatorios, pone a punto los moldes y firma las figuras moldeadas en cera.

La muerte sorprende a René Magritte el 15 de agosto en su domicilio.



Sin título, sin fecha.
Sanguina, 23x32,5 cm. Colección particular.

C A T A L O G O

1. *La bañista*, 1925

Oleo sobre lienzo
50 × 100 cm.

Musée des Beaux-Arts, Charleroi.
Legado por Georgette Magritte.



2. *El cine azul*, 1925

Oleo sobre lienzo
65 × 54 cm.

Colección particular. Ginebra.



Comentarios:
Catherine de Croës
François Daulte
Paul Lebeer

En 1922, Magritte escribe un ensayo, dedicado a E.L.T. Mesens, consagrado al *Arte puro*. *Defensa de la estética*.

Los lienzos de esta época subrayan la influencia del cubismo y su parentesco con la obra de Derain, Delaunay y Léger.

En su panfleto común puede leerse que *un cuadro es un objeto construido. Es necesario que esté bien construido. Es ley de vida: exactitud, lógica, economía, probidad. Se trata del talento que no se conforma con el más o menos, al que le gusta el círculo trazado con compás, que emplea un mínimo de medios para obtener un máximo de efectos y que hace que el trabajo del buen obrero esté acabado;* y concluye: *el problema plástico debe ser resuelto con la herramienta en la mano.*

Esta figura, rica en interpretaciones, concentra en su eminente simplicidad el imaginario personal de Magritte: la mujer parcialmente desvestida, el recurso a los colores primarios (rojo, negro, amarillo), la puesta en escena teatralizada que desemboca en un mar muy estilizado.

Señalemos que la composición global pone de relieve unas figuras colocadas en perspectiva partiendo de la enfatización del círculo, el cubo y el cojín.

Se trata de un regalo de René Magritte a Georgette Berger con motivo de su petición de mano. *El cine azul* es un establecimiento de Charleroi, situado en la Rue Neuve, a cuyos pases Magritte asistía con pasión.

A propósito de la película que Lucas de Heusch consagra a Magritte, titulada *Magritte o La lección de las cosas*, rodada en 1960, el pintor hace los siguientes comentarios, respondiendo a una pregunta de carácter general del periodista Jacques de Decker: *Considero que la película de Lucas Heusch no me ha traicionado, pero sí al cine. El cine es el arte del movimiento; ahora bien, las reproducciones de mis cuadros que se ven en la pantalla son, por su propia existencia, estáticas. Además, no creo que la película haya ayudado a aquellos que conocen mi obra a entenderla mejor. Su único logro habrá sido el de iniciar a los profanos en el Surrealismo y en mi trabajo.*

3. *El sabor de lo invisible*, 1925
Oleo sobre lienzo
73 × 100 cm.
Colección Sra. Krebs. Bruselas.



4. *El prisionero*, 1926
Oleo sobre lienzo
54 × 73 cm.
Colección Sra. Krebs. Bruselas.



5. *El maestro del placer*, 1926
Oleo sobre lienzo
65 × 80 cm.
Marlborough Fine Arts. Londres.



Si tomamos como referencia el catálogo de su exposición personal de Charleroi, 1925 resulta completamente verosímil como fecha de su creación. Esta muestra coincide con una conferencia de Paul Nougé sobre la música y con un concierto dirigido por André Souris.

Tan sólo vemos lo que nos interesa ver. El interés puede nacer repentinamente y hacernos descubrir lo que está a nuestro alrededor desde hace años. Y se trata de ver, no de mirar. El terror ilumina brutalmente el objeto o el deseo, el placer, y hablamos de amenza, de encanto, de repugnancia, cuando a continuación tenemos que aclararnos ante nosotros mismos.

Lo que es verdadero para los objetos también lo es para su imagen. Deseamos internarnos en este bosque, ya sea real o pintado. Ese deseo es el precio que pagamos por verlo. Y no sentir este deseo, no ver este bosque en ciertas circunstancias, dictamina cómo somos.

Antes de encontrar el camino que lo lleva al surrealismo, René Magritte realiza en los años 20 una pintura inspirada en la abstracción y el futurismo.

Hacia los años 25 se opera un giro y él mismo lo explica en la conferencia que pronunció en 1938 en Amberes, y que, titulada *Línea de vida*, proporciona las principales claves de acceso a la comprensión de su obra: *Entonces pensé que los objetos mismos debían revelar de manera elocuente su existencia y traté de encontrar cómo podría hacer patente la realidad.*

La novedad de esta preocupación me hacía perder de vista que mis experiencias anteriores, que habían desembocado en una representación abstracta del mundo, se tornaban inútiles desde el momento en que esta misma abstracción caracterizaba igualmente el mundo real. De modo que empecé a realizar cuadros utilizando mi antigua manera de pintar, pero con otra intención. Este desajuste dificultaba mis investigaciones. Las tentativas para mostrar hasta la evidencia la existencia de un objeto, se veían neutralizadas por la imagen abstracta de la que me servía para representar dicho objeto.

Sobreviene un placer más intenso cuando los objetos más contradictorios participan en su exaltación, precisa Magritte.

En 1927, con motivo de su primera exposición personal en la Galería *El Centauro*, de Bruselas, Magritte expone 61 obras, pinturas y papeles pegados, entre los que estaba *El maestro del placer*. En aquella época, Magritte aún se estaba buscando. Pero este lienzo, por su escenografía teatral del cuadro dentro del cuadro, señala ya su acercamiento directo a la pintura surrealista.

Mediante la presentación simultánea de los objetos más contradictorios entre sí, Magritte, tal y como señala con muy buen criterio Robert Lebel, creará *la inquietud*, mediante efectos de desplazamiento. *Cada uno de estos cuadros será, por su apariencia y disposición, estrictamente realista, a no ser por determinados elementos que se encontrarán lo suficientemente desplazados como para suscitar el impacto de la sorpresa, pero no lo bastante como para que el espectador pierda por completo el sentimiento de lo real.*

6. *El rostro del genio*, 1926
 Oleo sobre lienzo
 75 × 65 cm.
 Musée d'Ixelles. Bruselas.
 Legado por Max Janlet.



Este lienzo fue adquirido por Max Janlet con motivo de la primera exposición personal de Magritte, en 1927, en la Galería *El Centauro*, de Bruselas.

La figura central representa la máscara de Napoleón con el ojo derecho cerrado y el izquierdo atravesado por una rama de árbol sostenida por una tabla mal tallada.

Del mismo período data la figura emblemática de Robespierre: *El bosque*, de 1927 (Museo de Arte Valón. Lieja), prueba suplementaria del interés que Magritte siempre ha manifestado por los héroes de la historia humana.

El genio ya no es el portavoz de una Presencia Transcendente que garantiza un destino e induzca a una servidumbre, escribe Pancrazi. *Con Mallarmé, se vuelve su iniciativa absolutamente humana. Afirmar la preeminencia del sueño sobre el mundo; tal será en lo sucesivo la finalidad de su función: hemos salido de este embotamiento fatal, de esta actitud de aplastamiento del espíritu ante la materia, de esta fascinación por la cantidad. Sabemos que hemos sido hechos para dominar el mundo y no para que el mundo nos domine. Si profundiza en el sueño, el Espíritu percibirá esta vertiginosa arista contra la que choca el ala de su envite. La literatura es Nada. Es una mentira gloriosa. Literalmente, no existe.*

7. *Los reflejos del tiempo*, 1927
 Oleo sobre lienzo
 77 × 99 cm.
 Colección particular.



Magritte ha jugado a menudo en su obra con la simbología temporal, tanto a través de sus títulos como de sus imágenes. Por ejemplo, en *Los reflejos del tiempo* o incluso en *La duración apuñalada* y *La sonrisa*, petrifica la historia y sus fechas, las ya pasadas y las por venir, transformando el calendario en un monumento a la duración y a lo irreversible.

Aparentemente se puede afirmar que el redescubrimiento del tiempo es el mayor acontecimiento de nuestra época. En la nueva visión de la ciencia, el hecho fundamental es la ruptura de la simetría temporal, base de la irreversibilidad. Esta ruptura de simetría es universal: materia y vida participan en ella, pero es para nosotros, en la historia humana, con las cortas escalas de tiempo que caracterizan a la civilización, donde esta ruptura de simetría resulta más marcada. ¿Sería exagerado pensar que la obra de arte expresa a su manera los dos elementos que el hombre descubre en los cimientos de la actividad natural: lo aleatorio y lo irreversible? A este respecto, quizá la actividad artística pueda considerarse como la transferencia de la ruptura de la simetría temporal del hombre al objeto al que da forma (I. Prigogyne y S. Pahaut).

8. *La sangre del mundo*, 1927
 Oleo sobre lienzo
 73 × 100 cm.
 Colección particular.



En el mundo natural, la mujer está en todas partes: es el símbolo de la realidad deseable. En El campesino de París, Aragon nos ofrece una especie de ensoñación alucinadora, en un torbellino de lirismo, con un ritmo ligeramente oprimido, pero en un tono a veces grandilocuente. Nos hace sentir la fusión mística que mata el espacio y el tiempo que hay entre él y la naturaleza a través de la mujer.

Nos encontramos muy cerca de la contemplación mística predicada por Schopenhauer, que permite al hombre olvidar su propio yo. *La mujer se va desencarnando cada vez más, se transforma en un principio: principio de vida o de muerte, principio de movimiento y de reposo, principio universal* (Xavière Gautier).

Baudelaire, que es, junto con Poe, la gran fuente de inspiración de Magritte, escribe estos versos soberbios:

*Si la violación, el veneno, el puñal,
 [el incendio,
 aún no han bordado con su gratos
 [dibujos
 el banal cañamazo de nuestros píos destinos,
 es porque nuestra alma, ¡Ay!, no es lo
 [bastante
 atrevida.*

9. *El campo. III*, 1927

Oleo sobre lienzo

73 × 54 cm.

*Ministère de la Communauté
Française de Belgique.*

*Depositado en el Musée des Beaux-
Arts de Tournai.*



Magritte aborda el tema del árbol bajo varios aspectos: Árboles con estuches en las diferentes versiones de *La voz de la sangre*. Hacha prisionera de las raíces de un árbol en *Los trabajos de Alejandro* (una versión primera data de 1950), obra de la que realiza una escultura en 1967.

Un árbol, constata, es la imagen de una cierta felicidad. Para percibir dicha imagen, debemos permanecer inmóviles como el árbol. Cuando estamos en movimiento, es el árbol quien se torna espectador. Asiste también, bajo forma de silla, de mesa, de puerta, al espectáculo más o menos agitado de nuestra vida. El árbol transformado en féretro, desaparece bajo la tierra, y cuando se transforma en llama, se desvanece en el aire (Louis Scutenaire).

Este *Campo. III* se distingue por la presencia de cascabeles diseminados en primer plano y de figuras con caracteres antropomórficos: una cabeza de caballo y monstruos prehistóricos de aspecto inquietante e insólito.

10. *El jugador secreto*, 1927

Oleo sobre lienzo

152 × 195 cm.

Colección particular.



Este lienzo es una variante del tema abordado en la obra *El jockey perdido* (1926), considerada siempre por Magritte como su primer cuadro concebido sin preocupación estética, con la única finalidad de *dar respuesta* a un sentimiento misterioso, a una angustia sin razón

Magritte utiliza magistralmente los objetos que constituyen su universo familiar y fascinante: patas de mesa en madera labrada metamorfoseadas en un bosque y, más tarde, en boliches, objeto central de su pintura, y la cortina roja del teatro.

En primer lugar, encuentro en una proporción poco habitual la atención, atención meticulosa al mundo y a sí mismo, acompañada de una curiosidad estimulada sin cesar y que presupone aún esta otra facultad: una completa disponibilidad hacia todo lo que es posible, en nosotros y a nuestro alrededor. Esta atención, esta disponibilidad del espíritu, esta gran calma en la que cada tintineo, cada sílaba y cada resplandor retumban hasta el horizonte, es, sin duda, lo que le permite a Magritte sorprender al universo bajo los conmovedores aspectos de la revelación (Paul Nougé).

11. *Paisaje*, 1927

Oleo sobre lienzo

100 × 73 cm.

Colección particular.



El poder de fascinación de un objeto, su virtud de provocación, son imprevisibles, señala Paul Nougé. Estos elementos de la pintura, devueltos a su estado de pureza ininteligible y solitaria, se tornan susceptibles a todo tipo de perversiones; resultan aptos para relacionarse de mil maneras, a voluntad del espíritu al que obsesionan. Aquí se pasa de la simple cercanía a la más íntima fusión, a la transubstanciación... Un árbol se combina con un pulpo, con un cuerpo de mujer, con un pueblo, con un paisaje de montaña, para realizar grandes viajes.

*La mujer no es únicamente flor y fruto, constata Xavière Gauthier en su libro *Surrealismo y Sexualidad*:*

También es árbol, planta y paisaje por sí misma; es la tierra y sus diferentes elementos; será el universo y los astros celestes. Es por lo tanto árbol en primer lugar, e incluso bosque.

12. *El placer*, 1927

Oleo sobre lienzo

73,5 × 97,5 cm.

Kunstsammlung

Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf.

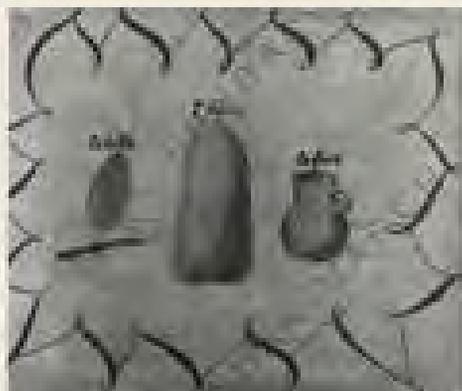


13. *La mesa, el océano y el fruto*, 1927

Oleo sobre lienzo

50 × 65 cm.

Colección particular. Bruselas.



14. *El final de las contemplaciones*, 1927

Oleo sobre lienzo

73 × 100 cm.

The Menil Collection. Houston.



A veces titulado *Muchacha comiéndose un pájaro*. René Magritte realiza una variante de este tema para su amigo Alex Salkin, en un dibujo al estilo de Renoir.

Le agradezco infinitamente, mi querido Magritte, el haberme hecho llegar los croquis de sus últimos lienzos.

Son extremadamente conmovedores. Sin embargo, a pesar de su asegurada eficacia, no puedo evitar el pensar que no es este camino el que nos llevará a hacer un importante descubrimiento, sino más bien por la vía que indicaba un lienzo que no puedo olvidar: la Muchacha comiéndose un pájaro.

En líneas generales, creo que no ganaremos nada haciendo concesiones a una cierta arbitrariedad, sin duda alguna bastante seductora, pero cuyo alcance irá debilitándose sin parar.

No es así como nos introduciremos en un mundo renovado o como renovaremos un mundo desgastado por todas las costumbres (fragmento de una carta de Paul Nougé a René Magritte, abril de 1928).

En su conferencia de 1938 *Línea de vida*, destacan estas palabras: *La costumbre de hablar para las necesidades inmediatas de la vida otorga a las palabras que designan los objetos un sentido limitado... Pero se pueden crear entre las palabras y los objetos nuevas relaciones y determinar algunos caracteres del lenguaje y de los objetos que, generalmente, se ignoran en el transcurso de la vida cotidiana.*

Destaquemos la singularidad de dicha tensión entre imagen pintada y soporte textual, si queremos comprender la posición singular de Magritte en nuestro siglo, tan rico en descubrimientos teóricos.

Si otros pintores recurren a las palabras en sus obras, Magritte las introduce con intenciones diferentes. *Estimo que el intento del lenguaje, que consiste en decir que mis cuadros fueron concebidos como signos materiales de la libertad de pensamiento, es válido. Pretenden, en la medida de lo posible, no desmerecer el sentido, es decir, lo imposible.*

La obra se compone de dos partes casi idénticas. La yuxtaposición de imágenes repetidas es un procedimiento que Magritte utiliza en sus comienzos y que volvemos a encontrar, entre otras obras, en el *Retrato de Paul Nougé* (1927), en *El museo de una noche* (1927), en *El hombre del periódico* (1927). Dicho procedimiento, tal y como señala Susi Gablick, parece anunciar la imaginería en serie de Andy Warhol.

El personaje que da la sensación de estar tallado en madera se desprende del fondo. Lo constituye una figura amorfa que nos recuerda las formas biomórficas de Jan Arp.

Robert Lebel subraya en su brillante ensayo aparecido en la obra *Surrealismo Dadá: Magritte nunca pudo concebir otro tipo de pintura que no fuera el suyo. Se percibe en él, como en el primer Chirico, una especie de predestinación fundamental de la que, por su parte, tan sólo muy excepcionalmente se ha separado.*

15. *Los amantes*, 1928
 Oleo sobre lienzo
 54,2 × 73 cm.
 Colección Richard S. Zeisler.
 Nueva York.



Un hombre y una mujer cubiertos por un velo se besan. Estos personajes con el rostro cubierto figuran a menudo en los cuadros de Magritte pertenecientes al período surrealista. Se pueden citar como ejemplos *La invención de la Vida*, óleo, 1926 y *Los amantes*, óleo, 1928, entre otros. En cuanto a la máscara y al velo, se puede pensar que el hecho de que el pintor fuera un fanático del monstruo Fantomas y la muerte misteriosa de su madre, que se tiró al agua y cuyo cuerpo fue encontrado con el rostro tapado con una bata, son el origen de estos motivos. Al cubrirles el rostro, se hacen invisibles la personalidad, el carácter, la expresión, y se coloca a los personajes bajo el anonimato. Pero aquí, en vez de hacer del cuadro algo monótono, vacío, se expresa una fuerza invisible y amenazadora que es la imagen misma de la muerte.

16. *El autómeta*, 1928
 Oleo sobre lienzo
 73 × 54 cm.
 Colección particular.



En agosto de 1927, René y Georgette Magritte dejan Bélgica para instalarse en el número 101 de la avenida de Rosnay, en Perreux-sur-Marne, Francia, hasta julio de 1930. Entablan amistad con Camille Goemans, Paul Eluard, André Breton, Miró, Dalí, Arp y Aragon.

En marzo de 1930, Camille Goemans organiza una exposición de collages. Invitado a participar, Magritte presenta una obra. Aragon prologó el catálogo con el texto que luego se hizo célebre: *La pintura desafiada: Lo maravilloso se opone a lo maquinal, a aquello que está tan bien hecho que ya no se nota, y por lo que generalmente se cree que lo maravilloso es la negación de la realidad.*

Esta visión un tanto escueta resulta condicionalmente aceptable: es verdad que lo maravilloso nace de un rechazo de la realidad, pero nace también del desarrollo de una nueva relación y de una realidad nueva que han sido liberadas por este rechazo. Lo que me apasiona en la obra de un hombre no es aquello en lo que sobresale, lo que sabe hacer, sino lo que descubre o está a punto de descubrir.

17. *El palacio de las cortinas*, 1928
 Oleo sobre lienzo
 81 × 115 cm.
 Galería Beyeler. Basilea.



En esta obra de gran tamaño, Magritte no intenta ofrecer una imagen convencional de la realidad como alguno de sus predecesores; por el contrario, quiere prestarle a sus figuras un aspecto monumental, subrayar su aspecto patético y cargar su color con una fuerza emocional. Aquí, cuatro plañideras, cubiertas con unas cortinas negras, se yerguen ante una pared dorada. Tan sólo sus siluetas aparecen evocadas por unas capas oscuras. Sus cuerpos han sido reemplazados por unas cortinas, por un cielo claro surcado de nubes o por un árbol que se destaca en un paisaje nocturno.

18. *Los objetos familiares*, 1928
 Oleo sobre lienzo
 81 × 116 cm.
Colección particular.



19. *Tentativa de lo imposible*, 1928
 Oleo sobre lienzo
 105,6 × 81 cm.
Colección particular.



20. *El cuerpo azul*, 1928
 Oleo sobre lienzo
 75 × 54 cm.
Colección particular.



De cara o de perfil, el rostro —que es el del pintor— aparece adornado, en su reproducción en serie, con algunos objetos familiares: esponja, cántaro, concha, nudo y limón, que introducen en el vacío del espacio elementos tan inesperados como reveladores. *El placer estético se obtiene fácilmente: un trabajo de artesano, algunas ideas sin misterio, un tema tradicional, y con eso nos consideramos satisfechos*, escribe René Magritte en 1947 en un prólogo que le propone a Camille Goemans para su exposición en la Galería Lou Cosyn y que le sirve de auténtico manifiesto al que permanecerá fiel toda su vida.

Apoyando su evidente afinidad espiritual con René Magritte, Michel Leiris escribe magistralmente: *Los productos de la imaginación de Roussel son lugares comunes quintaesenciados: por muy desconcertante y singular que le resulte al público, sus fuentes eran en realidad las mismas que las de la imaginación popular y la imaginación infantil... Sin duda, la incompreensión casi unánime contra la que tropieza dolorosamente Roussel se debe no tanto a una incapacidad de alcanzar lo universal, como a la aleación insólita de lo más sencillo y de la quintaesencia.*

Este cuadro nos muestra a Magritte en pleno trabajo. Se representa pintando a su mujer, que fue, salvo escasas excepciones, su único modelo y que sólo posó para él. De hecho, gracias a ella podemos afirmar con seguridad que se trata de Magritte. Su presencia no es más que el medio elegido para plasmarse en la plena creación de uno de sus temas-clave, con vistas a demostrar una de las constantes de su obra: el problema fundamental de la realidad y su realización.

Magritte cuestiona el problema del límite y la distinción entre lo real y su representación. Un problema complejo, ya que nos encontramos confrontados, por una parte, con la obra de arte en cuanto ventana abierta a la realidad y, por otra, con la realidad misma escamoteada por la obra de arte.

En cuanto al título propiamente dicho: *Tentativa de lo imposible*, al ser la realidad para Magritte la negación de lo imposible, al volver a dar vida por segunda vez a su mujer sirviéndose del lienzo, se otorga el poder definitivo del Creador, el poder de dar vida a lo inanimado.

CHRISTINE VERMANDER

Magritte colabora en 1929 en la *Revolución surrealista* y publica en el número 12, del 15 de diciembre, su célebre plancha *Las palabras y las imágenes*. Vuelve sobre el mismo tema en su conferencia de 1938, de la que se han extraído las siguientes líneas: *La costumbre de hablar para las necesidades inmediatas de la vida, impone un significado limitado a las palabras que designan los objetos... Pero se pueden crear, entre las palabras y los objetos, nuevas relaciones y precisar algunos caracteres del lenguaje y de los objetos generalmente ignorados en el desarrollo de la vida cotidiana.*

Subrayemos la singularidad de esta tensión constante entre la imagen pintada y su soporte textual si se quiere comprender el puesto singular de Magritte en nuestro siglo, tan rico sin embargo en descubrimientos teóricos.

Otros pintores recurren a las palabras de sus trabajos, como Braque, Picasso, Derain, Miró y Dalí en una obra, *El enigma del dibujo* (1929), con las siguientes palabras: *madre mía, madre mía*, pero Magritte las introduce con una finalidad muy distinta.

21. *Los encantos del paisaje*, 1929

Oleo sobre lienzo

53 × 73 cm.

Colección particular.



22. *Las afinidades electivas*, 1933

Oleo sobre lienzo

41 × 33 cm.

Colección E. Périer. París.



23. *La evasión*, 1933

Oleo sobre lienzo

80 × 60 cm.

Fondazione Thyssen-Bornemisza.
Lugano.



Obra cargada de los interrogantes fundamentales que ocuparán a las siguientes décadas, tan ricas en problemáticas de todo tipo. El cuadro vacío titulado *Paisaje* se enriquece con la presencia de un fusil, emblema muy magritiano que volvemos a encontrar en *La idea fija* (1927), *Los cazadores al borde la noche* (1928), *La línea de vida* (1930), *La gravitación universal* (1943), *El superviviente* (1950).

¿*Qué busca?*, constata Baudelaire. *Estoy seguro de que este hombre, tal y como lo he descrito, este solitario, dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de los hombres, tiene una meta mucho más elevada que la de un mero paseante; una meta general distinta del fugitivo placer de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la modernidad, ya que no se nos ocurre mejor palabra para expresar la idea en cuestión.*

Para él se trata de extraer de la moda lo que ésta pueda contener de poético en lo histórico, extraer lo eterno de lo transitorio.

El título está sacado de una novela de Johann Wolfgang von Goethe escrita entre 1808 y 1809. En los años 30, René Magritte vive una verdadera *iluminación* que le revela el sentido poético del objeto: *Una noche de 1936 me desperté en una habitación en la que había sido colocada una jaula con su pájaro dormido. Un magnífico error me hizo ver que el pájaro dormido desaparecía de su jaula siendo sustituido por un huevo. Allí descubrí un nuevo y sorprendente secreto poético, ya que el impacto que sentí lo provocaba precisamente la afinidad entre los dos objetos.*

Paul Nougé añade: *Comprender al mundo transformándolo es, sin duda alguna, nuestra auténtica función. Pensar un objeto significa actuar sobre él (...). Para juzgar claramente este trámite fundamental, nada mejor que referirse a esta serie de cuadros de Magritte que se inicia con *La bella cautiva* y se prosigue con *Las afinidades electivas*, *La respuesta imprevista*, *La condición humana* y *La gigante*.*

Esta pintura, con su extrema simplicidad, ilustra perfectamente la postura de Magritte. Tiene el rigor de una obra realista y el aspecto misterioso de las mejores creaciones del surrealismo. Con *La evasión*, Magritte rompe los esquemas de lo habitual. Señala extrañas correspondencias entre el interior y el exterior, entre la habitación cerrada con cristales y el paisaje que la ilumina. La ventana vuela en pedazos y es como una invitación a la libertad, a la huida hacia los atraentes prados. ¡*Pero, oh, sorpresa!*, señala José Pierre, *en los pedazos del cristal caído en el interior de la habitación se pueden ver también unos fragmentos del paisaje... Tras un momento de estupor bastante comprensible, si nos preguntamos cuál es el significado de todo esto, sólo una respuesta se presenta ante nosotros; a saber, que la ilusión tiene el mismo valor que la realidad palpable.*

24. *La violación*, 1934
 Oleo sobre lienzo
 73,2 × 54,3 cm.
The Menil Collection. Houston.



En 1934, Magritte representa, en forma de cuadros, acuarelas y dibujos, esta figura que choca por su lado subversivo.

La primerísima versión, que felizmente podemos mostrar en la presente exposición, requiere la instalación de un salón particular durante la manifestación del *Minotauro* en 1934, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, organizada por E.L.T. Mesens.

Para la portada de la publicación de la conferencia de André Breton *¿Qué es el Surrealismo?*, dada en junio de 1934 y editada en la editorial Henríquez de Bruselas, se utiliza un dibujo con este tema. Otro del mismo estilo ilustra las primeras frases del segundo canto de Maldoror, del Conde de Lautréamont.

Por último, una versión pintada en pleno período Renoir (óleo de 65,5 × 50,3 cm., antigua colección de la señora Magritte), se utiliza para la portada del catálogo de la exposición *Surrealismo* organizada por Magritte durante el invierno de 1945-1946 en la Galería *La Boétie*, de Bruselas.

25. *Eternidad*, 1935
 Oleo sobre lienzo
 64 × 80 cm.
The Museum of Modern Art. Nueva York.
Donación de Harry Torczyner, 1972.



Magritte ha resumido el aspecto y la atmósfera de un museo con tres pedestales y un cordón rojo sobre una rampa de cobre.

En este lienzo el pintor no interviene para alterar el orden del espacio. Se atiene estrechamente a la realidad percibida por los sentidos. Nos presenta, sobre un pedestal central, un bloque cilíndrico de mantequilla con un número. Este pedazo de mantequilla está acompañado por una cabeza de Cristo en bronce y por una cabeza de Dante.

Magritte quiere destruir el carácter sacrosanto que atribuimos a las obras de arte expuestas en los museos mostrándonos un pedazo enorme de mantequilla elevado al rango de obra de arte por su mera incorporación a un lienzo.

26. *La perspectiva amorosa*, 1935
 Oleo sobre lienzo
 116 × 81 cm.
Colección particular. Suiza.



En *La perspectiva amorosa*, Magritte se enfrenta al problema de la puerta. Problema capital para el pintor, ya que la puerta marca el paso entre el interior y el exterior. En una conferencia dada en Londres en febrero de 1937, Magritte ha precisado su opinión a este respecto: *La hoja de una puerta puede abrirse hacia un paisaje visto del revés, o bien el paisaje puede estar pintado en el batiente. Pero ensayemos algo menos gratuito: al lado del batiente de la puerta, hagamos un agujero en la pared; agujero que es una salida, una puerta. Perfeccionemos aún más esta unión reduciendo los dos objetos a uno sólo: el agujero se sitúa, de la forma más natural, en la hoja de la puerta. Y, por este agujero, veremos la oscuridad; esta última imagen parece enriquecerse de nuevo si iluminamos la cosa invisible escondida por la oscuridad, ya que nuestra mirada siempre quiere ir más lejos y ver por fin el objeto, la razón de nuestra existencia.*

27. *La generación espontánea*, 1937

Oleo sobre lienzo

54 × 73 cm.

Colección particular.



Por primera vez el título no cumple una función explicativa; pretende obtener un choque revelador que va mucho más allá de toda forma de interpretación simbólica, psicoanalítica o de cualquier otro tipo.

Esta preocupación constante por actuar en el doble registro de la imagen y de la palabra no abandonará a Magritte durante toda su vida creadora.

Numerosos títulos no habrían visto la luz sin la presencia constante de su grupo de amigos: Paul Colinet, Camille Goemans, Irene Hamoir, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire, Marcel Mariën, Paul Nougé, Jacques Wergifosse..., cuya influencia será totalmente determinante.

E.L.T. Mesens, coorganizador de la retrospectiva del Palacio de Bellas Artes de Bruselas en 1954, en una carta a Robert Giron del 22 de diciembre de 1953, propone la presentación de *La generación espontánea*, del que hace la siguiente descripción: *Cuadro admirable (un poco daliniano), único en su género. Representa unas bombonas o unas bombas que se pierden en el infinito, adornadas con extrañas joyas primitivas de color cobre. Un cielo rojo de tormenta. En primer plano: una cabeza de piedra.*

28. *In memoriam de Mack Sennet*, 1937

Oleo sobre lienzo

73 × 54 cm.

Ville de la Louvière.



También conocido bajo el título *Homenaje a Mack Sennet*, este lienzo ha pertenecido a Aquiles Chavée, cabeza del grupo Ruptura, fundado en 1934 en el Hainaut y que constituye el punto de partida de un grupo surrealista autónomo.

Durante toda su vida, Magritte es un apasionado del cine y se interesa sobre todo por las películas de vaqueros, de gánsteres, de pielesrojas y las cómicas.

Le encantaban, confiesa Louis Scutenaire, *los viejos cómicos: Al Saint-John, llamado Picratt, Chester Concklin, Harry Langdon, Laurel y Hardy. Le volvía loco Sinoël. Sus gustos se perciben en las pequeñas películas que rodó él mismo en cuanto tuvo los medios necesarios.*

Mack Sennet (1884-1960), realizador y productor americano, realiza más de quinientas películas entre 1912 y 1930. Lo que más fama le dan son sus películas burlescas, tales como *Keystone Cops* (Los policías de Keystone) y *Bathing Beauties* (Bellas bañistas). Durante su fecunda carrera, dará a conocer al gran público a actores como Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Gloria Swanson, Wallace Beery.

29. *La memoria. I*, 1938

Oleo sobre lienzo

72,5 × 54 cm.

Colección particular. Ginebra.



Esta representación de la memoria, una de las primeras versiones sobre el tema, fechada en 1938, da cita a las principales obsesiones del artista. Aunque sólo se trate de una simple pared de madera ante la que se yergue la cabeza manchada de sangre, extrañamente recortada con respecto al cielo, cuajado de nubes que son como otros tantos panes fállicos agrupados en escuadrillas de combate.

30. *El plagio*, 1940
Oleo sobre lienzo
55 × 65 cm.
Colección particular.



31. *Magia negra*, 1943
Oleo sobre lienzo
80,9 × 60 cm.
Colección particular.



32. *La lección de anatomía*, 1943
Oleo sobre lienzo
60 × 74 cm.
Colección particular.



Así es como vemos el mundo, nos dice Magritte. *Lo vemos fuera de nosotros mismos y, sin embargo, tan sólo tenemos una representación del mundo en nosotros. De la misma manera, a veces situamos en el pasado algo que ocurre en el presente. Tiempo y espacio pierden ese sentido grosero que sólo la experiencia cotidiana toma en cuenta.*

La versión de *El plagio* requiere la utilización de una doble imagen.

Otro pintor surrealista, Salvador Dalí, utiliza a menudo el mismo procedimiento de la imagen doble, pero resulta interesante apuntar la diferencia. Dalí se las arregla para que las dos imágenes resulten intercambiables de manera que, en el transcurso de la percepción, la segunda imagen reemplaza completamente a la primera. Con este método intenta crear un estado paranoico en el espectador, que se sentirá naturalmente turbado y poco seguro de lo que acaba de ver.

Magritte no es un artista que se haya entregado a una pintura de simple repetición. Aunque se haya mantenido fiel a algunos temas fundamentales, los renueva sin cesar, creando cada vez cuadros, acuarelas y dibujos autónomos e incomparables tanto por el formato como por los colores, los personajes o los objetos.

Estas representaciones siempre han tenido como modelo a la mujer del pintor, Georgette Berger.

Durante su época *a pleno sol*, Magritte pintó varias naturalezas muertas de flores resplandecientes de color como los ramos de Renoir. El fondo de la habitación y la cortina roja sobre los que destaca el jarrón de tulipanes de *La lección de anatomía*, recuerdan los tonos carnosos de los desnudos del maestro de las *Grandes bañistas*. Esto no quiere decir que Magritte se olvide de sus investigaciones surrealistas: los tulipanes del ramo dispuestos en el jarrón de gres azulean y se transforman, por un milagro, en una pradera salpicada de árboles frutales en flor.

33. *El primer día*, 1943
 Oleo sobre lienzo
 59 × 53 cm.
 Colección particular.



34. *El sueño*, 1945
 Oleo sobre lienzo
 83 × 70 cm.
 Colección Sra. Krebs. Bruselas.



35. *La libertad del espíritu*, 1948
 Oleo sobre lienzo
 97 × 79 cm.
 Musée des Beaux-Arts. Charleroi.



Cuando Magritte decide cambiar su manera de pintar y adopta la técnica de los impresionistas; se inspira, en particular, en las obras de la última época de Renoir, pintadas en Les Colettes, cerca de Cagnes. Mediante pinceladas fragmentadas, como le gustaban al creador de *El molino de La Galette*, evoca a un joven violonchelista, sentado en mitad del campo, haciendo bailar sobre sus rodillas a una bailarina del tamaño de una muñeca. *Hemos optado por el placer*, escribirá el artista en una octavilla, como reacción contra tantos años de terrores fastidiosos.

La mujer desnuda de Magritte es, en general, marmórea. Poco lasciva e incluso casta. Parece que posa, en medio de su fría belleza, con gestos esbozados. Objeto de taller. Objeto para la mirada del pintor. Mujer mirada (René Passeron).

Según Breton, el hombre debe encontrar un día una mujer, una mujer única en el mundo, la única que sea digna de su amor. La descubrirá, la reconocerá sin problemas como a su mitad perdida, dado que, igual que la amará hasta la muerte, en realidad la ha amado desde su nacimiento sin saberlo, desde toda la eternidad. Esta mujer, en el estricto sentido del término, le está destinada (Xavière Gauthier).

Es en la mujer en la que el artista encuentra su inspiración. Como para los románticos, la mujer es, para los surrealistas, una Musa. Ella misma lo pide porque sabe que por sí sola no será nada. Por lo menos, que hablen de ella (André Breton).

La libertad del espíritu se refiere a la célebre conferencia que el fundador de la fenomenología, Husserl, pronuncia el 7 de mayo de 1935 en Viena y que es traducida por Gerard Granel bajo el título *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*.

Si la pregunta planteada por el viejo pensador nos parece hoy en día menos urgente, no por ello es menos cierto que, una vez vencida la barbarie, otros problemas cosmológicos y distintos nos acucian: *La pregunta sobre el depósito, el tesoro cultural de la humanidad occidental, sigue siendo apremiante. La crisis la encontramos en el nivel mismo de las condiciones de ejercicio de la vida del espíritu*, constata François Georges en su artículo titulado *Krisis*, en 1985.

Objeto constante de sus preocupaciones, que pasan por sorprendentes descubrimientos filosóficos y científicos, *La libertad del espíritu*, que siempre ha apoyado la ambición de René Magritte, se concentra aquí en la apología mixta de Georgette, su mujer, y de la pipa, a menudo expuesta a dura prueba.

36. *La traición de las imágenes*, 1948
Oleo sobre lienzo
13,5 × 16,5 cm.
Colección particular. Ginebra.



Figura clave en la obra de Magritte, cuya primera versión data de 1929 y se encuentra hoy en día en la colección del Museo de Arte del Condado de Los Angeles.

André Blavier, en su obra *Esto no es una pipa*, ha establecido la relación detallada de la pipa en la obra de Magritte: *Investida con otras funciones, y sin tener la importancia del bolo o del cascabel, de las propiedades físicas invertidas o de la negación de la gravedad, la pipa aparece en un número bastante importante de obras y en un número mucho mayor de dibujos y croquis de mesa.*

Esto no es una pipa es, igualmente, el título de un ensayo de Michel de Foucault acompañado de dos cartas y de cuatro dibujos de René Magritte.

Magritte une los signos verbales y los elementos plásticos, pero sin proponerse de antemano una isotopía, escribe Michel Foucault. Esquiva la base del discurso afirmativo sobre la que descansa tranquilamente el parecido y hace entrar en juego meros parecidos y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin referencia y de un espacio sin plano. Operación cuyo formulario proporciona en cierta medida *Esto no es una pipa*.

37. *Sheherezade*, 1948
Oleo sobre lienzo
50 × 60 cm.
Patrimoine Artistique de la Province du Brabant.
Préstamo de la Diputación permanente



La figura de Sheherezade, que suscita en Magritte un número impresionante de versiones diferentes, relata la vida de la narradora de *Las mil y una noches*. El rey, convencido de la infidelidad de su esposa, decide estrangularla y reemplazarla cada noche por otra mujer. La habilidad de la narradora, que todas las noches cautiva al rey con sus relatos, le hace finalmente renunciar a sus funestos proyectos.

Este lienzo de Magritte se abre con un despliegue escénico que muestra a la heroína a la izquierda, un vaso de agua ocupa la parte anterior de la escena, una cortina aparece situada en el extremo derecho y va a dar sobre un paisaje tranquilo.

38. *La gota de agua*, 1948
Oleo sobre lienzo
73 × 60 cm.
Marlborough Fine Arts. Londres.



Aquí hemos considerado que el aislamiento era la operación fundamental, y quizá pudiéramos expresar una especie de ley: al estar aislado, el encanto de un objeto está en relación directa con su banalidad. A un molinillo de café le cuesta menos llegar a nosotros que a un molinillo de oración. Y más aún: el poder subversivo de un objeto aislado está en relación directa con la intimidad de las relaciones que mantenía hasta ese momento con nuestro cuerpo, con nuestro espíritu, con nosotros mismos. Así, una mano tiene más posibilidades de emocionarnos que una tira de tela, y ésta más que un terrón de azúcar, y este último, a su vez, más que un fragmento de ladrillo (Paul Nougé).

También hay piedras preciosas, preciosas como el rocío, como ojos, como besos, escribe el poeta Paul Colinet en 1954. *Es un mundo parecido al nuestro; pero en él todo está más atento al sentido. Y mejor terminado. En él se descubren muchos cielos. Cielos... Cielos...*

39. *El arte de la conversación*, 1951
 Oleo sobre lienzo
 50,5 × 65,8 cm.
 Ministère de la Communauté
 Française de Belgique.
 Depositado en el Musée des Beaux-
 Arts de Verviers.



El arte de la conversación —homenaje discreto al pueblo de España— pone en escena la figura emblemática de la entrada a matar.

Según Jung, el sacrificio del toro *representa el deseo de una vida espiritual que le permitiría al hombre triunfar sobre sus pasiones animales primitivas y que, tras una ceremonia de iniciación, le daría la paz.*

La tauromaquia sigue siendo el tema favorito de numerosos pintores y poetas surrealistas: de Goya a Picasso, pasando por Miró.

En su ensayo publicado en 1935 en Gallimard, Michel Leiris compara la literatura con la tauromaquia, confiriendo a ambas el mismo grado de peligro o de profundo cuestionamiento de la existencia.

40. *El despertador*, 1953
 Oleo sobre lienzo
 52 × 62,5 cm.
 Colección particular. Ginebra.



Magritte nos muestra, vista desde el interior, ante una ancha ventana abierta, una naturaleza muerta con fruta colocada al revés en el caballete. Los colores del cuadro se armonizan perfectamente con los del paisaje que le sirve de fondo. En una octavilla publicada por Maurice Rapin, Louis Scutenaire comenta *El despertador* en estos términos: *¿Será el artista un bromista poniendo el sótano en la azotea? Estas cosas y otras peores pueden ocurrir. ¿O es un distraído que ha pintado sobre su caballete el lienzo al revés? ¿Qué simpático, qué original un ser capaz de soñar así en medio de la jungla! ¿O a lo mejor es un pensador que, a la hermosa disposición correcta, razonable, de la Naturaleza, tan segura de sus gestos, opone una imagen patituerta, símbolo de la torpeza humana? No seamos tontos. Veamos: el pintor ha colocado sobre el fondo de un paisaje delicioso por su confort mental, esencialmente conocido desde siempre en toda su complejidad, una creación esencialmente nueva, exquisita por lo inesperada y por lo sencilla. Le ha proporcionado la apariencia justa a una idea. ¿A qué idea? ¿No puede tratarse de la idea de un cuadro cuyos elementos se presentasen al revés?*

41. *El buen lenguaje*, 1953
 Oleo sobre lienzo
 41,4 × 33,3 cm.
 Colección particular.



A este lienzo se le conoce igualmente por el título de *El acierto de la expresión*.

El primero, ha dicho Eluard, *que ha comparado a la mujer con una rosa, era un genio; el segundo era un imbécil.*

Siendo una constante en su obra, la rosa será para Magritte un eterno interrogante.

A la pregunta: Díganos, ¿por qué hay a menudo en sus cuadros un huevo, un vaso de agua y una rosa?, Magritte responde en 1947: *El huevo puede que sea porque en él veo al mundo; el vaso de agua a causa de su frescor y luminosidad; la rosa, aún lo ignoro; puede ser que lo descubra más tarde.*

El mismo periodista, Louis Quiévreux, en 1967, al volverle a hacer la misma pregunta, obtiene como respuesta: *El vaso de agua es la luminosidad y el frescor; lo que significa la rosa, sigo ignorándolo. El huevo es porque veo un huevo.*

42. *La memoria. IV*, 1954
 Oleo sobre lienzo
 64 × 50 cm.
 Colección particular. Ginebra.



Esta variante del lienzo *La memoria* de 1948 es sin duda la versión mejor terminada de una de las figuras preferidas por Magritte.

La cabeza de mármol antiguo, aislada en medio de un decorado arquitectónico, no deja de recordarnos el lienzo de Giorgio de Chirico *El canto de amor*, 1914 (Museo de Arte Moderno de Nueva York). Magritte reconoce el cambio radical que este lienzo operó en su carrera cuando lo descubrió en 1925 reproducido en *Los Cuadernos libres*. Resulta extrañamente próxima, por su inspiración, al canto segundo de Maldoror: *Así pues, Eternidad, horrible de rostro de víbora, has creído necesario, no contenta con haber situado mi alma entre las fronteras de la locura y los pensamientos de furia que matan lentamente tras un maduro examen, hacer brotar de mi frente una copa de sangre.*

43. *El maestro de escuela*, 1954
 Oleo sobre lienzo
 81 × 60 cm.
 Colección particular. Ginebra.



El hombre del bombín y vestido con un abrigo negro que vemos aparecer en la obra de Magritte desde 1920, es un personaje que ha obsesionado la imaginación del pintor belga. Es un poco, apunta Susi Gablik, como Ulrich en la novela de Robert Musil El hombre sin cualidades... Impasible e indiferente, apunta al mundo con su mirada; pero a menudo su cara está vuelta, desintegrada e incluso escondida o disimulada por objetos, como expresando un hastío universal que ninguna preferencia puede contrarrestar.

Magritte prefería pintar al hombre del bombín solo o con su doble y, en general, de espaldas, caminando hacia algún misterioso destino.

44. *El mundo invisible*, 1953-54
 Oleo sobre lienzo
 195,5 × 131 cm.
 The Menil Collection. Houston.



La pintura no es algo en movimiento, es una imagen, con lo que eso conlleva de inmovilidad. No me gustaría mistificarme ni mistificar a los demás con la pretensión de mostrar movimiento. Por el contrario, si pudiera mostrar la inmovilidad o, mejor, sugerir la inmovilidad absoluta, alcanzaría, creo, una cierta perfección porque esta inmovilidad absoluta se correspondería con una detención del pensamiento, ese pensamiento que no puede sobrepasar un cierto límite, que no puede comprender que el mundo existe. Tales fueron las declaraciones que René Magritte hizo durante una entrevista concedida al periodista Jean Mayens en 1965.

La roca, principio mismo de la inmovilidad, es la figura por excelencia de la meditación espiritual. De hecho, se encuentra en la pintura china, constantemente enfrentada a su evocación antagonista, la cascada. En la mitología japonesa, la roca aparece encarnando la firmeza con el nombre de Fudo. Es la figura principal de los eminentes reyes de la ciencia.

45. *Las luces literarias*, c. 1955
Oleo sobre lienzo
50×74 cm.
Colección particular.



Las luces literarias brillan con todos sus fuegos fálicos, distribuidos en el espacio de color fundamentalmente azul, vinculando a Magritte con toda la familia de pintores para los que el azul del cielo, como nos recuerda George Bataille, interpreta el papel de figura privilegiada.

En primer plano, un busto imbricado de mujer, como una muñeca rusa, vela celosamente el cuerpo de un torso pequeño, mientras que la figura del mar evoca la tranquilidad, felicidad y voluptuosidad en una atmósfera muy baudeleriana.

Contrariamente a su costumbre, Magritte, que se inspira abundantemente en la literatura de todos los tiempos: Lautréamont, Edgar Poe, Baudelaire, Fantomas, Stevenson, Conrad..., no hace aquí ninguna cita.

46. *Recuerdo de viaje*, 1955
Oleo sobre lienzo
162,2×132,2 cm.
The Museum of Modern Art.
Nueva York.
Donación de Dominique y John de Menil, 1959



El hombre vestido con un gabán y con un libro rojo bajo el brazo derecho es uno de los mejores amigos de Magritte: el poeta Marcel Lecomte.

Encontramos un león idéntico en un cuadro anterior: *La nostalgia* (1941). Este recuerdo de viaje es sin duda uno de los más relevantes, mostrando la transformación en piedra de toda una habitación y la de sus habitantes.

47. *Los fanáticos*, 1955
Oleo sobre lienzo
60×50 cm.
Colección particular.



Las cosas permanecen habitualmente tan ocultas por su uso que mirarlas por un instante nos da la sensación de que conocemos los secretos del Universo. Hacer ver las cosas equivaldría, en resumidas cuentas, a demostrar la existencia del Universo, a conocer un secreto supremo.

Henry Michaux comenta poéticamente este cuadro: *No se ha visto a ningún águila precipitarse sobre las llamas. Pero aquí se la ve en el cuadro, testigo de su delirio. Seguro que va a perecer en el intento, tal y como todos los proverbios del mundo saben y repiten, pero seguramente sin darse cuenta del todo. Ahora se está viendo, el cuadro lo demuestra. Asistimos a un picado entre las llamas, estúpido pero fatal. Final anunciado.*

El título se lo puso Paul Colinet en el transcurso de una velada pasada en casa de los Rakofsky.

48. *El ramillete ya preparado*, 1956
Oleo sobre lienzo
60 × 50 cm.
Colección particular. Ginebra.



49. *Las vacaciones de Hegel*, 1958
Oleo sobre lienzo
61 × 50 cm.
Colección particular. Ginebra.



50. *Los cuernos del deseo*, 1959-60
Oleo sobre lienzo
117 × 90 cm.
Colección particular. Ginebra.



Lo que cautiva a Magritte es encontrar relaciones nuevas, insólitas, misteriosas, entre los personajes de sus cuadros y los objetos que les rodean, y proporcionar una frescura extraordinaria a estas relaciones. En pocas palabras, enseñarnos a ver. Hemos constatado que casi siempre Magritte pinta al hombre del bombín de espaldas. Con *El ramillete ya preparado* suscita una nueva emoción poética al asociar esta silueta que le es tan preciada a *La primavera* de Botticelli.

En una carta del 22 de marzo de 1958 a su amigo Maurice Rapin, Magritte explica la génesis de este cuadro, que está pintado sobre un fondo rosado uniforme, nada habitual en la obra del gran artista belga: *Mi último cuadro empezó por la pregunta: ¿Cómo pintar un cuadro cuyo tema sea el vaso de agua? Dibujé numerosos vasos de agua, etc. Siempre había una línea en estos dibujos. Después, esta línea se aplastó y tomó la forma de un paraguas. Después, este paraguas estuvo metido en un vaso; y, para terminar, se abrió el paraguas y se colocó debajo del vaso de agua. Lo cual me parece que contestaba a la pregunta inicial. El cuadro así concebido se llama Las vacaciones de Hegel. Creo que a Hegel le hubiese gustado este objeto que cumple dos funciones opuestas: rechazar y contener agua. ¿Acaso esto le hubiera divertido como suele ocurrir en vacaciones?*

Para José Pierre, *Los cuernos del deseo* enlaza con el tema, aparecido en 1928, de la mujer privada de cabeza o con el rostro disimulado por un velo. El historiador del arte subraya también la inquietante belleza de este cuadro en el que dos damas de finales de siglo pasado aparecen evocadas únicamente por sus trajes vacíos de todo contenido humano.

51. *La cuerda sensible*, 1960

Oleo sobre lienzo
112 × 145 cm.

Colección particular. Ginebra.



52. *La Gioconda*, 1960

Oleo sobre lienzo
70 × 50 cm.

Colección particular. París.



53. *El sacerdote casado*, 1961

Oleo sobre lienzo
45 × 55 cm.

Colección particular. Ginebra.



En una entrevista del 1 de noviembre de 1961 con Pierre Descargues, René Magritte ha explicado la génesis de la realización de *La cuerda sensible*: *No puedo pintar antes de tener el cuadro enteramente hecho en mi cabeza. Se va haciendo lentamente. Tengo un cuaderno de dibujo en la mano. La inspiración me proporciona una imagen: me apetece pintar una nube. Entonces dibujo unas cuantas nubes, puede que un centenar. Y rodeo cada una de ellas con formas de las que ignoro el sentido hasta el momento en que la inspiración me vuelve a visitar y sé que lo que hay que poner debajo de la nube es un vaso de cristal.*

¿Quién no conoce, al menos de forma superficial, la enigmática sonrisa de la célebre Mona Lisa, llamada *La Gioconda*? En un formato casi análogo, Magritte acepta el desafío que le lanza a través de los siglos Leonardo da Vinci, a quien Freu había consagrado ya un estudio muy revelador.

En su célebre ensayo *Las palabras en la pintura*, Michel Butor acertadamente dice que *tenemos una absoluta necesidad de títulos para identificar los cuadros en nuestras conversaciones e investigaciones, pero no es ni con mucho indispensable que sea el artista mismo quien los proporcione*. En el caso de los surrealistas, para quienes el título tenía una importancia primordial, los pintores se los han encargado ocasionalmente a poetas de su elección: bipaternidad de la obra que no disminuye en nada su fuerza ni su unidad. No fue Leonardo da Vinci quien le dio al retrato de Mona Lisa su ilustre apodo francés de *Gioconda*, pero esa palabra nos parece tan unida a esta obra que cuando Magritte la vuelve a retomar para atribuírsela a uno de sus lienzos, la famosa sonrisa se dibuja inmediatamente ante nuestros ojos sobre su cortina de cielo con nubes de buen tiempo; nos hace interpretar de manera diferente el perfil; llama nuestra atención hacia la hendidura del cascabel, abajo a la izquierda.

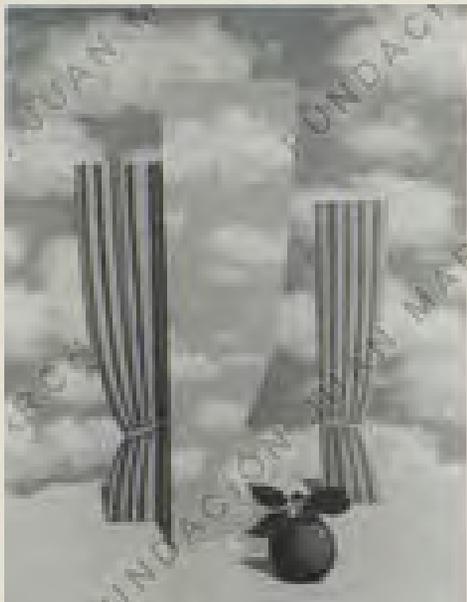
El héroe de *Un sacerdote casado* (de Barbey d'Aureville, 1865), Sombreal, fue un sacerdote de la diócesis de Cotances que se casó bajo la Revolución, enviudó y tuvo una hija, a la que rodeó de las más tiernas atenciones. En la región se le trataba como a un apestado. Soportó todas las afrentas por su hija, llegando incluso a ponerse la sotana con la esperanza de poder salvarla a precio de un sacrilegio, pues ha perdido la fe.

Calixta es amada por un noble y joven vecino, pero ni el amor de Méel ni el afecto de su padre pueden salvarla. Muere y Sombreal se ahoga en el estanque de Quesnay, verdadero *leit motiv* de la novela.

El aspecto sulfuroso de la historia se traduce en la obra de Magritte por la manzana enmascarada en primer plano, que se destaca sobre una pared de piedras parcialmente abiertas sobre cielos revueltos con malos vientos sobrevolando el río que divide un paisaje de colinas.

De *El sacerdote casado* conocemos otros dos óleos fechados respectivamente en 1960 y 1961.

54. *Mundo maravilloso*, 1962
 Oleo sobre lienzo
 100×81 cm.
Colección particular.



56. *Recuerdo de viaje*, 1962
 Oleo sobre lienzo
 41×33 cm.
Colección particular.



57. *Los jóvenes amores*, 1963
 Oleo sobre lienzo
 33,2×41 cm.
Colección particular.



Desde el principio de su carrera de pintor, hacia 1926, Magritte se inspiró en cortinajes que le permitían sugerir diferentes planos del espacio. Aquí, una manzana verde, coronada por cinco hojas, marca con su sombra el primer plano de la composición. Más lejos, una primera cortina central que sirve de espejo al claro cielo azul surcado de nubes, y detrás dos cortinas de un azul más intenso y uniforme que contribuyen a resaltar el alejamiento progresivo del paisaje, que se pierde en el horizonte. Como un gran compositor, Magritte utiliza tonos de azul muy parecidos mezclándolos en una radiante sinfonía.

Desde 1948 hasta el final de su vida, a Magritte le ha seducido el tema de la petrificación, de la transformación del reino vegetal en reino mineral. En este proceso veía una especie de catástrofe cercana al drama de Pompeya, cuando esta ciudad antigua fue derruida de golpe, quedando solidificada por la lava. En este cuadro, Magritte representa una manzana transformada en piedra y cubierta de resquebrajaduras. Está abandonada en una playa desierta y se destaca sobre un cielo cuajado de nubes iluminado por el cuarto creciente de una luna blanca.

La figura de la manzana no deja a Magritte indiferente. Encarna ya sea el fruto del árbol de la vida, ya sea la ciencia del bien y del mal, y se transforma en el fruto del conocimiento y de la libertad.

Por su forma esférica, según Paul Diel, significa globalmente los deseos terrestres o la complacencia en dichos deseos.

La prohibición dictada por Yavhé pondría al hombre en guardia contra el predominio de estos deseos, que le arrastran a una vida material, una especie de regresión opuesta a la vida espiritualizada que es el sentido de la evolución progresiva.

Este mismo año, René Magritte realiza una acuarela en una versión similar.

58. *La gran familia*, 1963

Oleo sobre lienzo

103 × 81 cm.

Colección particular.



59. *El coro de las esfinges*, 1963

Oleo sobre lienzo

100 × 81 cm.

Colección Sra. Krebs. Bruselas.



60. *Las bellas realidades*, 1964

Oleo sobre lienzo

50 × 40 cm.

Colección particular. Ginebra.



A menudo fechada en 1947 erróneamente, esta obra ha impactado al poeta Henri Michaux, quien escribió al respecto: *Un pájaro que atravesara unas nubes, al que unas nubes atravesaran... Mientras volara con las alas ampliamente desplegadas por encima de los mares, sin gritar, perpetuamente hambriento, pero volviéndose contemplativo... Pájaro en pleno cielo, atravesado de cielos.*

En 1965, su amigo Gilbert Périer, director de la compañía aérea Sabena, le encarga un cuadro, *El pájaro de cielo*, que recoge el mismo tema y que será explotado como imagen publicitaria de esta compañía desde 1966 hasta 1973.

El lindero de un bosque. Fragmentos de ramas y de hojarasca en forma de pipas o cometas se despliegan en el cielo azul. Sorprendentes metamorfosis de la realidad. Así como la naturaleza produce sus propios milagros ordenados, escribe Susi Gablik, *Magritte nos presenta imágenes del misterio tan alejadas de las hipótesis de la ciencia como lo están de las aproximaciones de la poesía; pero se parecen a las que la naturaleza nos ofrece todos los días.*

La unión insólita de una enorme manzana y de una mesa —pequeña y abandonada— cubierta con una sábana blanca, entronca en lo más profundo del inconsciente magrittiano, rico en figuras diversas.

61. *El tapa-horroros*, 1966
Oleo sobre lienzo
29 × 39 cm.
Colección particular.



62. *El feliz donante*, 1966
Oleo sobre lienzo
55 × 45 cm.
Musée d'Ixelles. Bruselas.



63. *El último grito*, 1967
Oleo sobre lienzo
81 × 65 cm.
Colección particular.



Aquí tenemos el bombín, tan apreciado por *el hombre de las masas* y que vemos como sombrero de tantos personajes de Magritte. Sobre el sentido y el título de esta pintura, en una carta del 21 de mayo de 1966 a su amigo Marcel Mabille, Magritte ha precisado el título de este objeto y su concepto del mismo: *Para añadir a su colección de objetos imaginados por mí, le propongo lo siguiente: se trata de un sombrero hongo en el que hay una etiqueta pegada. Si desea hacerse con este objeto, ésta es la manera de proceder.*

1.º *Compra usted un sombrero hongo negro.*
2.º *Hace imprimir una etiqueta, como las que se encuentran en las antiguas farmacias, que debe ser pegada sobre el sombrero...*

El objeto se llama El tapa-horroros. Entre otras maneras de presentar dicho objeto, me parece que le iría bien una especie de caja de cristal, como una pecera cuadrada. El sombrero reposaría sobre un bloque en el interior de la caja.

El título de esta obra tardía alude de manera humorística a su adquisición por parte del Museo de Ixelles, de Bruselas, a un precio de amigo, 100.000 FB, como agradecimiento por la organización de su exposición de 1959 en esta misma institución.

Se distingue especialmente, sobre un fondo marrón oscuro, un personaje azul con luna blanca que se recorta en perspectiva sobre un paisaje de árboles y hojas. La parte central la ocupa una casita con sus seis ventanas iluminadas. En primer plano se distinguen un muro recortado de forma asimétrica y el ya familiar cascabel.

Magritte siempre ha manifestado un vivo interés por el árbol que aparece por primera vez en *La perspectiva amorosa*, de 1935, y sobre la que escribe en *Línea de vida*, en 1938: *El árbol se transformó en una gran hoja cuyo tallo era un tronco que hundía sus raíces directamente en el suelo.*

En los años 60, varias figuras compuestas retienen su atención: *En busca de lo absoluto*, 1960, acuarela: árbol del que tan sólo quedan las nevaduras; al fondo, un paisaje de montaña y, a la izquierda, un sol totalmente rojo. *El bosque de Paimpont*, 1963: árboles-hojas ante una cortina; un jockey minúsculo se destaca sobre el horizonte en el que despunta el sol.

Su último lienzo, bautizado como *El último grito*, 1967, condensa su registro más agudo en el que, a la izquierda de un muro, una hoja gigante recubierta con un follaje de árbol se yergue sobre un fondo de paisaje montañoso. Este conjunto de imágenes entrecruzadas a lo largo de toda una vida, trae a la memoria el poema de Baudelaire sacado de *Hastío e Ideal*:

La naturaleza es un templo en el que pilares vivos dejan escapar a veces palabras confusas; el hombre pasa por allí a través de bosques de símbolos que le observan con miradas familiares.

55. *Tres botellas: paisaje nocturno-desnudo-hombre con periódico*, 1962
Oleo sobre cristal
Altura: 30 cm.
Colección particular.



Cubierta: 43. El maestro de escuela, 1954.
Contracubierta: 62. El feliz donante, 1966.

© Fundación Juan March, 1989.

Fotomecánica: Ochoa, Madrid; Zuliani, Montreux.

Fotocomposición e impresión: G. Jomagar. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal: M. 43.746-1988.

I.S.B.N.: 84-7075-391-6.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Textos: René Magritte, Camille Goemans, Martine Jaquet, Catherine de Croës, François Daulte y Paul Lebeer.

Créditos fotográficos: Philippe de Gobert, Bruselas; François Lahaut, Bruselas; Editions Lebeer-Hossmann, Bruselas; Musée d'Ixelles, Bruselas; Photos d'Art Speltdoorn et Fils, Bruselas; Luc Schrobiltgen, Bruselas; Louis et Claude Mercier, Ginebra; Bibliothèque des Arts, Lausana; Henri Saas, Photo Studio, Lausana; George Routhier, Studio Lourmel, París; Paul Hester, Houston; The Museum of Modern Art, Nueva York; Richard S. Zeisler, Nueva York; Marlborough Fine Arts, Londres.

Traducción: Felicia de Casas.

Arte Español Contemporáneo, 1973-74
(*Agotado*).

Oskar Kokoschka, 1975,
con textos del Dr. Heinz Spielmann (*Agotado*).

**Exposición Antológica
de la Calcografía Nacional, 1975,**
con textos de Antonio Gallego (*Agotado*).

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975-76** (*Agotado*).

Jean Dubuffet, 1976,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Alberto Giacometti, 1976,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin
(*Agotado*).

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976-77** (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977,
Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).

Arte USA, 1977,
con textos de Harold Rosenberg (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.

Marc Chagall, 1977,
con textos de André Malraux y Louis Aragon
(*Agotado*).

Pablo Picasso, 1977,
con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,
José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y
Guillermo de Torre (*Agotado*).

**Ars Médica, grabados de los
siglos XV al XX, 1977,**
con textos de Carl Ziegler.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977-1978** (*Agotado*).

Francis Bacon, 1978,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*)

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*)

Bauhaus, 1978,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, 1978,
con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon
(*Agotado*).

De Kooning, 1978,
con textos de Diane Waldman.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978-79** (*Agotado*).

**Maestros del siglo XX.
Naturaleza muerta, 1979,**
con textos de Reinhold Hohl. (*Agotado*).

**Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,
Disparates y Tauromaquia), 1979,**
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.

Braque, 1979,
con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert,
Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1979,
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979-80** (*Agotado*).

Julio González, 1980,
con textos de Germain Viatte (*Agotado*).

Robert Motherwell, 1980,
con textos de Barbaralee Diamondstein (*Agotado*).

Henri Matisse, 1980,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1980-81,
en la Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).

**VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980-81** (*Agotado*).

Minimal Art, 1981,
con textos de Phyllis Tuchman (*Agotado*).

Paul Klee, 1981,
con textos del propio artista (*Agotado*).

**Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960, 1981,**
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,
con textos de Jean-Louis Prat (*Agotado*).

Piet Mondrian, 1982,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Robert y Sonia Delaunay, 1982,
con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques
Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de
la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de
Torre (*Agotado*).

Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,
con textos de Rafael Santos Torroella (*Agotado*).

Kurt Schwitters, 1982,
con textos del propio artista, de Ernst Schwitters
y de Werner Schmalenbach (*Agotado*).

**VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982-83** (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, 1983,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart (*Agotado*).

Cartier Bresson, 1983,
con textos de Ives Bonnefoy (*Agotado*).

Fernand Léger, 1983,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*).

Arte Abstracto Español, 1983,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).

Pierre Bonnard, 1983,
con textos de Angel González García (*Agotado*).

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(*Agotado*).

**El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven, 1984,**
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.
(*Agotado*).

Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller.
(*Agotado*).

Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.

Julia Margaret Cameron, 1984,
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (*Agotado*).

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway (*Agotado*).

Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss (*Agotado*).

Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1985
en la colección de la Fundación Juan March,
(*Agotado*).

Estructuras repetitivas, 1985-86.
con textos de Simón Marchán Fiz (*Agotado*).

Max Ernst, 1986,
con textos de Werner Spies (*Agotado*).

Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,
Catálogo de Goethe-Institut (*Agotado*).

Arte Español en Nueva York, 1986,
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet (*Agotado*).

**Obras maestras del Museo de Wuppertal,
De Marées a Picasso, 1986-87,**
con textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Watchmann (*Agotado*).

Ben Nicholson, 1987,
con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson
(*Agotado*).

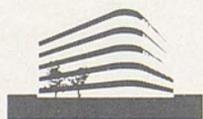
Irving Penn, 1987.
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Mark Rothko, 1987,
con textos de Michael Compton.

El Paso después de El Paso, 1988,
con textos de Juan Manuel Bonet (*Agotado*).

**Zero, un movimiento europeo,
Colección Lenz Schönberg, 1988,**
con textos de Dieter Honisch y Hannah
Weitemeier.

Colección Leo Castelli, 1988,
con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman,
Gabriele Henkel, Jim Palette, Barbara Rose.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid.

Fundación Juan March

