

El Picasso de André Breton y el Picasso de Georges Bataille: dos miradas para un único pintor

André Breton's Picasso and Georges Bataille's Picasso. Two gazes for one painter

VALERIA BIONDI  0000-0002-8921-2258

valeriabiondi@hotmail.it

Investigadora independiente. Doctora por la Universidad Carlos III

Recibido: 28 de septiembre de 2022 · Revisado: 17 de noviembre de 2022 · Aceptado: 3 de diciembre de 2022

Resumen

El propósito de este artículo es analizar la figura de Picasso en la época de las revistas francesas *La Révolution Surréaliste* y *Documents*. Más allá de la polémica en la que están involucrados André Breton y Georges Bataille, los textos que aquí se analizan quieren demostrar cómo el genio del artista pueda estar definido a partir de dos posturas completamente distintas en el mismo periodo histórico. A partir de un análisis del materialismo, se desvelará una lucha entre lo material y lo espiritual, esto permitirá definir una pintura que, a través de dos distintas miradas, demuestra llevar a cabo la revolución de cada uno de estos intelectuales.

Palabras clave: surrealismo; materialismo; espíritu; descomposición; síntesis; dualismo.

Topónimos: Francia.

Identificadores: Picasso; André Breton; Georges Bataille.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The aim of this article is to analyze Picasso's figure during French magazine's period *La Révolution Surréaliste* and *Documents*. Going beyond polemic that involves André Breton and Georges Bataille, the texts that we will take in exam want to demonstrate how a genius as Picasso could be defined starting from two different positions, during the same historical time period.

Starting from a materialism's analysis, it will come to light a fight between material and spiritual, this is what will define a painting that, through two different gazes, is able to lead revolution for each of these two intellectuals.

Keywords: surrealism; materialism; spirit; decomposition; synthesis; dualism.

Place Names: France.

Identifiers: Picasso; André Breton; Georges Bataille.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

BIONDI, V. (2022). El Picasso de André Breton y el Picasso de Georges Bataille: dos miradas para un único pintor. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 203-221.

Consideraciones a partir de la *Révolution Surréaliste*

No existe argumento novedoso a la hora de hablar de un artista como Picasso, pues se conoce todo sobre su arte y sobre la revolución aportada por sus pinceles. Lo que se pretende ahora es investigar la imagen que llega de él a través de dos figuras tan distintas como son las de André Breton y Georges Bataille.



Fig. 1. Picasso: *Arlequin o Arlequin Músico*, 1924 [Fuente: © Galería Nacional de Arte, Washington DC, Estados Unidos].

En varios números de la *Révolution surréaliste* se encuentra un conjunto de artículos que Breton titula “Le Surréalisme et la Peinture”; la intención es explicar el rol que el arte tiene para el grupo surrealista. A través de una mirada de conjunto, pasando por todas las consideraciones que Breton hace sobre los distintos artistas que él considera involucrados en el movimiento en cuestión, se descubre que la palabra que más frecuentemente usa es “espíritu”. Sin entrar en un discurso meramente lingüístico, es evidente que Breton tiene una idea de cómo es la pintura surrealista y de quién puede o no puede pertenecer a este grupo según esta concepción que, evidentemente, está vinculada a un manifiesto. Propósitos, intenciones y reglas son las características de un escrito que anuncia lo que va a pasar y, además, de qué manera.

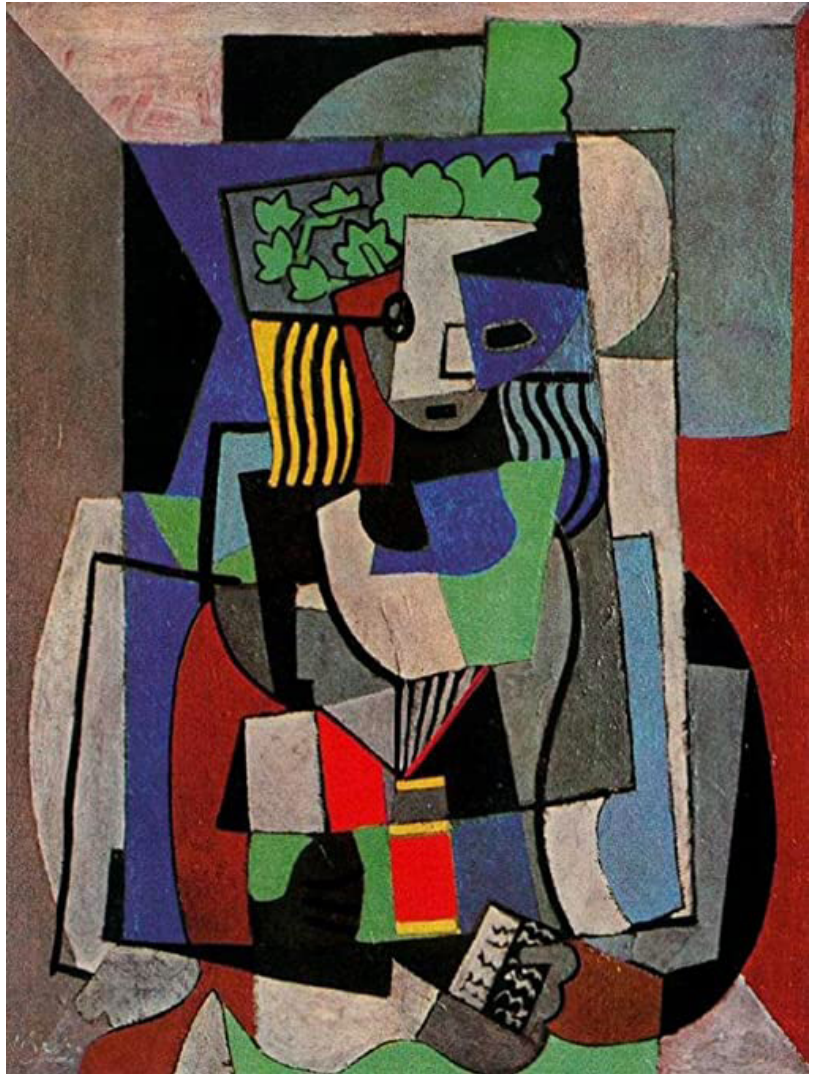


Fig. 2. Picasso: *Écolière o Femme devant un livre*, 1920.

En el número 4 de 1925, Breton, al hablar de la pintura, menciona únicamente a Picasso. El texto es muy breve, aun así resulta el escrito donde se define la postura del autor respecto al arte. Entre la visión, entendida como lo que pasa a través de los ojos y la percepción, es la sensación, en sus varios grados, la que alude a la “*expression plastique*” (Breton, 1925: 26). En este contexto, la relación entre el individuo y la obra no implica la persistencia de lo real, al revés, esta resulta ser todo lo que permite la fuga de la realidad, su lejanía, lo que abre a una percepción más allá de cualquier límite: “Je dispose, en pareil domaine, d’une puissance d’illusion dont, pour peu que j’y prenne garde, je cesse d’apercevoir les limites” (Breton, 1925: 27).

Sin embargo, los límites de Breton no son los mismos límites de Bataille, y en el artículo mencionado la realidad no es más ni de inspiración y menos aún de modelo, porque ahora la interioridad es el modelo: “L’œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd’hui tous les esprits s’accordent, se réfèrera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas” (Breton 1925: 28). Es efectivamente a partir de este modelo que el interés de Breton se dirige hacia la obra de Picasso, particularmente a las obras de los años treinta. Es en aquel contexto que quizás cabe la expresión “Picasso surrealista”. Efectivamente, en el artículo “Picasso as Surrealist”, Robert Rosenblum, identifica la exploración de los sueños con aquellas pinturas que evocan imágenes dobles. Este escenario acerca el pintor al movimiento surrealista. Además, Picasso, en aquella época (1932), tenía su residencia en el castillo de Boisgeloup y esta condición de pseudo-reclusión, favorecía la exploración de un “modelo interior” (Rosenblum 1966: 23). El artista no se sirve de ese modelo para crear su arte, más bien lo traduce en el idioma pictórico llevando a lienzo el resultado de ese encuentro con el inconsciente¹ [Fig.3]: “In the 1932 image of sleep, the release occurs in a subconscious real; for the body now seems deprived of material substance, [...]. This descendent below consciousness is achieved by pictorial puns which may depend ultimately on the visual *double-entendres* of Cubism, but which exist here in an anti-intellectual real of erotic magic that stands as one of the highpoints of Surrealist poetry” (Rosenblum 1966: 23). Por lo tanto, a la hora de mirar una obra de arte hay que fijarse dónde esta es capaz de desplazar a quien la mira. Breton añade un cierto valor narrativo a las expectativas que una obra puede llegar a generar y es esta facultad la que permite “viajar” hacia sitios desconocidos, porque el futuro del arte pasa por una renovación de aquellos valores que se consideraban como intocables. Picasso se coloca en el escenario de Breton porque rompe con las cosas sensibles, porque él logra pasar aquellos límites que conducen hacia un “continent futur” (Rubin, 1968: 124).

1 Cabe precisar el carácter equivoco de la relación entre Picasso y el surrealismo. En el catálogo *Dada, Surrealism and their Heritage* William S. Rubin subraya la lejanía entre el pintor malagueño y el movimiento en cuestión, manifestada por los diferentes resultados que el uso de las técnicas surrealista daban si empleadas por Picasso. El autor, a lo límite, admite como surrealistas solo aquellas imágenes vinculadas con la “*Minotauromachie*” o representativas de unas metamorfosis fantásticas, o sea que simbolizan una naturaleza, por así decir, abstracta (Rubin 1968 :124).



Fig. 3. Picasso: *Reclining nude*, 1932 [Fuente: Centre Pompidou. París].

Además, en este breve texto queda espacio para replicar a las varias críticas que ponen en peligro el sitio que el artista puede llegar a ocupar en el movimiento surrealista. Contestando a las acusaciones que niegan la posibilidad de que una pintura de tipo surrealista pueda definirse, el autor declara aquí que no hay que razonar por etiquetas cuando un artista como Picasso es capaz de llevar el espíritu a un nivel supremo. Parece un acto forzado, por parte de Breton, lo de tratar de incluir a Picasso en el surrealismo casi a toda costa. Unas cuantas palabras después, el autor habla de una línea moral, algo definible para el movimiento solo a condición de que se pase por el camino trazado por el artista: “Le surréalisme, s’il tient à s’assigner une ligne morale de conduite, n’a qu’à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore; [...] Je m’opposerai toujours à ce qu’une étiquette, prête à l’activité de l’homme dont nous persistons le plus à attendre un caractère absurdement restrictif” (Breton, 1925: 30). Aunque se trate de la etiqueta del “surrealismo”, especifica Breton en una nota, no habrá ningún malentendido siempre y cuando se trate de Picasso. Queda claro que con este texto el autor pretende consagrar a Picasso como pintor surrealista y, pese a las objeciones, es probable que la

importancia del artista, junto con la revolución pictórica y artística en general que lleva a cabo por sí mismo, sean el motivo principal de este propósito.

En los demás artículos que dedica a la pintura no hay, al mismo tiempo, más espacio para él, su atención se dirige ya a De Chirico, Braque, Max Ernst y Man Ray, pero con este primer texto Breton sella la presencia del pintor en el movimiento surrealista dejándolo pasar casi como un precursor, como alguien cuyo arte se hace hueco en todos los lugares porque se trata de un indiscutible genio. Así pues, la revolución pictórica propuesta por Breton tiene que dejar atrás cualquier tipo de imitación y la obra de Picasso, que no acompaña únicamente las palabras del autor y que se presenta a lo largo de todos los números de la revista, se escapa a cualquier compromiso porque deja de interesarse por los valores plásticos ya asumidos y reconocibles.

Breton, en su idea de pintura surrealista y, quizás para que la figura del artista en cuestión aparezca bien definida en el movimiento, habla también de Dios. Su Dios no es el mismo Dios de Bataille, pero queda bastante claro que la religión es aquí una medida que no puede ser más aceptada. En fin, a Breton le preocupa la imagen de Dios. La cuestión no es dejar dicha imagen en la incertidumbre, sino más bien asociarla a algo que se encuentra absolutamente fuera de cualquier comparación posible: “On décrit un porc et c’est tout. Dieu, qu’on ne décrit pas, est un porc” (Breton, 1926 : 31). Quizás sea bastante improbable imaginar a Dios como un cerdo, pero en esta afirmación se desvela todo el principio surrealista, un principio que acerca imaginarios que solo dejan espacio a una cierta improbabilidad a la hora de visualizar lo que proponen. Este tipo de fenómeno es lo que desencadena tanto la fantasía como aquel aspecto narrativo ya citado. En el número doble 9-10 de 1927, al hablar de la fotografía de Man Ray, Breton afirma que es necesario establecer nuevas relaciones entre los seres y las imágenes, sobre todo favorecer la relación entre las imágenes mismas para los espectadores, dejen atrás todo lo que ya conocen (1927: 39). ¿Es esta entonces la revolución propuesta por Breton y por los pintores condireados como surrealistas? La intención no es caer en equívocos debidos a cuestiones de “etiquetas”, tal y como el mismo Breton dijo, pero el autor aporta nombres y nombres de artistas, escogiéndolos para que sirvan de ejemplo a su manifiesto surrealista. Picasso existe en este movimiento porque Breton habla de él, porque la revista en cuestión propone muchas obras del artista que invaden varios números sin hablar detalladamente de una revolución artística llevada a cabo por el mismo pintor. ¿Entonces quién es el Picasso visto a través de los ojos de Breton?

De los números tomados en examen aquí, es evidentemente el número 4 de 1925 el que se refiere directamente a Picasso y a su obra. María García Vergara, en su libro *Georges Bataille y la parte del arte*, sugiere que Breton habla del artista para demostrar que sí existe una pintura surrealista y que Picasso la pone de manifiesto a través de su obra:

Lo explicó muy bien en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, cuando decidió hacerse cargo de la revista, o usurpársela más bien a Pierre Naville, su primer director, porque este, según confesó, no veía pintura surrealista por ninguna parte. “Nadie ignora que no hay pintura su-

rrealista [había tenido el coraje de escribir Naville en una breve nota del número anterior] ni los trazos de lápiz librados al azar de los gestos, ni la imagen que dibujan las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas pueden llamarse pintura». Naville solo veía en eso pobres «espectáculos». En el número siguiente, Breton se encargó de explicarle claramente «por qué tomaba la dirección de la revista» en sus manos (García Vergara, 2013: 243).

Hoy en día parece imposible que la pintura surrealista no pueda existir, pero ¿pensar en dicho movimiento desde un punto de vista artístico, es pensar en la obra de Picasso? No hay un análisis de la obra picassiana en concreto; Breton, para desmentir las críticas, no enfoca su atención en la composición pictórica o en la fuga de los planos y del espacio donde esta se desarrolla, ni siquiera en cómo el cuerpo está representado. Lo que más bien le interesa es subrayar la importancia y el impacto de la revolución surrealista, revolución que lo ve en primera línea y que incluye la pintura como un medio, entre otros, para alcanzar una alteridad que tiene que dejar de ser real, porque pasa a ser surreal. Pero, desde luego, no existe un único Picasso, su obra es tan extensa que es imposible definir exactamente lo que es y lo que no es Picasso, a cuál movimiento pertenece y a cuál no. No cabe la menor duda de que es el genio del siglo XX y quizás sea esta la razón por la que Breton quiso que fuera parte de su revolución, no importa a qué precio, no importa cómo. *La Révolution Surréaliste* no es una revista cuyo interés es únicamente el arte, pero el movimiento en sí necesita el arte para poder manifestarse plenamente, aun más a través de la pintura. Quizás es con estos presupuestos que Breton se sirve de la figura de Picasso, para afirmar su movimiento y vincularlo así a alguien indiscutiblemente revolucionario ya en aquella época.

A partir de este primer análisis sobre la relación entre Breton y el arte de Picasso, se pretende ahora analizar la postura de Georges Bataille respecto a la del artista; más allá de la polémica que involucra a los dos intelectuales, la revista *Documents* será el escenario donde dicha postura se definirá, contaminada por aquel materialismo batailliano que tomará distancia desde el “espíritu” tan nombrado en la *Révolution surréaliste*.

Consideraciones a partir de *Documents*

La revista *Documents*, dirigida por Georges Bataille en el bienio 1929-1930, aparentemente es aquella respuesta que Bataille da a Breton en la polémica que efectivamente los ve protagonistas. Sin lugar a duda se puede definir como la presentación del mismo Bataille en el panorama intelectual francés. Tal y como pasa por *La Révolution Surréaliste*, los contenidos aquí no abarcan solo el arte, pero a la hora de tratar de la pintura, Picasso es el protagonista. No hay, en este caso, un manifiesto como referencia, menos aún un propósito particular que alcanzar, como el mismo título sugiere, la idea es “documentar”.

El número 3 de 1930 está enteramente dedicado a Picasso, pero más allá de este número en particular, la obra del pintor destaca a lo largo de todos los números, tal y

como pasa en *La Révolution Surréaliste*, sin necesariamente estar acompañada por algún texto en especial. En el nombrado número homenaje, varios intelectuales le dedican un artículo, pero cada uno de ellos, teniendo en cuenta la diversidad que les caracteriza, refleja una única voz: la de Bataille. Carl Einstein, Henri-Charles Puech, Georges Monnet, Marcel Mauss entre otros, ayudan a sellar este número especial; al mismo tiempo, no pretenden “utilizar” la imagen del artista para el propósito de la revista. Aquí no hay un manifiesto, no existe una idea común: Picasso es ahora portador de una revolución artística que promete libertad, pero, de hecho, nunca se trata solo de arte.

El arte de Picasso entra en *Documents* a través de una verdadera reflexión sobre el primitivismo. Carl Einstein es aquel que ayuda a comprender el acercamiento de este fenómeno al arte. El planteamiento de esta revista pretende abarcar también la etnografía, con el objetivo de incluir unas cuantas consideraciones sobre el hombre y la sociedad, y es a partir de esto que todo se traslada a la pintura. Einstein hace una comparación entre las artes tribales y el primitivismo moderno ya en sus obras antecedentes (*Negerplastik* y *Afrikanische plastik*), de manera que los elementos principales que se encuentran en la revista de nuestro interés son el aspecto ritual y, como consecuencia, todos aquellos acontecimientos que involucran a la comunidad. Estos dos elementos se transfieren a la pintura moderna considerando una pérdida tanto de la colectividad, como del cuerpo representado a través del arte tal y como se acostumbra a percibirlos. Lo único que queda es la ritualidad, y Picasso es el pintor que puede manifestar este carácter generando lo que Einstein define como “alucinación tectónica” (Einstein, 1929: 35)², o sea el evento que crea la experiencia del arte.

Antes de llegar a Bataille, es necesario considerar algún que otro texto en este número de homenaje a Picasso, para poder entender el hilo que todo lo conecta y que llega hasta el planteamiento batailliano. Particularmente, en el artículo “Picasso”, Einstein habla de la realidad, aquí no se propone una fuga de esta, más bien se aclara que el arte permite cuestionar sobre la dialéctica de la naturaleza: “Ses toiles correspondent au contraire à des assassinats de la nature médiate; elles sont par conséquent dénuées de toute allégorie. En général les gens d’esprit ne font rien d’autre que déformer les choses pour affaiblir ce qui est humainement immédiat” (Einstein, 1930: 156). El autor en cuestión habla de una realidad inmediata, con el fin de que esta sea un lugar donde todo es posible; la cuestión es más bien investigar sobre la realidad presente para desnudarla de todas aquellas dinámicas que la proponen como preconcebida. Einstein considera a Picasso como el pintor que justifica aquel principio según el cual el hombre y el universo están creados por el hombre, pero al mismo tiempo su arte logra tener un sentido histórico ahí donde existe una vuelta a la adivinación y a la mitología (Einstein, 1930: 157). Por lo tanto, no hay lugar para la religión y para Dios; si para el padre del

2 En este artículo de 1929 de la revista *Documents*, Einstein se refiere a algunas obras del artista de 1928. El autor las describe así, reconociendo la importancia de las formas respecto a los procesos psicológicos: “Dans ces tableaux, la construction est fondée sur une hallucination tectonique: mais on a seulement retenu les accents statiques, les éléments qui pouvaient s’opposer à la fuite visions. Nous constatons une discipline de l’hallucination: le flot de processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes”.

surrealismo todavía existe un Dios que considerar, aunque relacionado con un cerdo, ahora se trata únicamente de cómo el hombre, y en este caso el espectador de la obra, percibe su propia realidad junto con la realidad propuesta por Picasso. La ausencia de Dios es algo que se refleja en las imágenes, particularmente en la forma destinada a la representación del hombre; Georges Didi-Huberman, en su texto *La ressemblance informe*, afirma que la semejanza, efectivamente, tiene la estructura de un tabú, porque vinculada al cristianismo y a la imagen del hombre creado “*ad imagen et similitudinem suam*” (Didi-huberman 1995: 26), o sea a imagen de Dios. *Documents* propone esta falta de imitación, y lo hace deconstruyendo por completo la forma humana: “Or, c’est en revendiquant une telle «ressemblance informe», ressemblance déclassante, coupable et mortifère, que Bataille, dans *Documents*, aura commencé de défaire et de décomposer systématiquement – [...] – toute cette construction mythique: renversant d’abord la hiérarchie du modèle et de la copie, de façon de bouleverser tous les rapports du «haut» et du «bas» [...]” (Didi-Huberman 1995: 28-29).

En efecto, todo el número de la revista dedicado a Picasso plantea como asunto principal la ruina de la representación y es el artista quien propone una nueva realidad hecha con sus propias leyes, una realidad presente en su arte, que necesita a un espectador dispuesto a involucrarse en esta, a hacer experiencia de esta, porque el primitivismo cabe con su sentido comunitario cuando se genera una relación entre quien mira la obra y la obra en sí. Con esta premisa, cabe aclarar que la percepción que quiere rescatar Breton no es la misma que se pretende liberar aquí. Según Georges Monnet, en otro artículo del mismo número, el cubismo es la extensión del impresionismo. Este último pudo empezar una revolución a partir de una recomposición orgánica pretendiendo del espectador el esfuerzo de devolver una significación a la obra, pero el cubismo lo empuja todo más allá, pidiendo al observador una recomposición intelectual: “A la reconstitution organique de l’impressionnisme, le cubisme substitue un processus de reconstruction intellectuelle” (Monnet, 1930: 139). Por cierto, esta visión se conecta con la alucinación tectónica proclamada por Einstein y lo hace justamente por aquella necesidad de recurrir a aquellas ideas que se tienen sobre la pintura, a todo lo que se cree saber sobre esta. En la representación, según Picasso, se reconoce una efectividad: su obra es revolución en la medida en que deja de respetar las leyes de la representación, dejando mucho espacio al espectador tanto en términos de contemplación como en términos críticos.

De una manera muy aguda cabe aquí el discurso sobre las ideas, aquel discurso anti-idealista que Georges Bataille lleva a cabo en *Documents*; es verdad que no hay un manifiesto, pero, indudablemente, las ideas del autor están por todos lados, son las que contaminan a todos los que escriben durante la breve vida de la revista. “Soleil pourri” es el artículo que el autor dedica a Picasso, en el número a este consagrado. Aquí no se habla de pintura, Bataille deja que los demás describan la revolución picassiana. Aquí se habla de lo alto y de lo bajo, aquí el materialismo batailleano, junto con su dualismo, se manifiestan a través de cuentos mitológicos, conectándose a las consideraciones de

Einstein y subvirtiéndolo así todas las categorías. El autor cuenta el culto de Mitra y también la historia de Ícaro, sus ganas de llegar a lo más alto, sin tener en cuenta el poder del sol, un sol que sabe brillar y que sabe también quemar. Más allá de cualquier paralelismo, la cuestión es que la pintura académica, o sea aquella que respeta todo tipo de representación, con especial referencia al hombre y a cómo debería de ser pintado, está aquí simbolizada por el sol. Por lo tanto, el sol podrido, no es solo un artículo dedicado al artista, es la pintura del mismo artista. Porqué es esto lo que al fin y al cabo hace que la obra de Picasso rompa con cualquier tipo de elevación:

Toutefois, il est possible de dire que la peinture académique correspondait à peu près à une élévation d'esprit sans excès. Dans la peinture actuelle au contraire la recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble, et d'un éclat à prétention aveuglante a une part dans l'élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n'est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso (Bataille, 1930b : 174).

Se va delineando un cierto debate entre lo material, llevado a cabo por Bataille y lo espiritual, elevado en el seno del surrealismo. Efectivamente, en las consideraciones de Bataille vuelve la cuestión del espíritu; claramente no parece ser la misma que la de Breton, según el cual la pintura de Picasso eleva el espíritu a un nivel supremo. Ahora importa romper con cualquier tipo de elevación. El autor de "Soleil pourri" no quiere demostrar que la pintura del artista puede conducir hacia un viaje más allá de lo real, al revés: la cuestión es poder ver ya un resultado con este único y peculiar tipo de arte, o sea la descomposición de las formas, sin jamás dejar atrás la realidad.

Sin lugar a duda, *Documents* no es una revista dedicada únicamente al arte; no obstante, se suele reconocer el surrealismo como un fenómeno artístico que incluye la pintura, la utiliza para manifestar sus propias "creencias". Pese a estas puntualizaciones, que aparentan más como unas etiquetas, la revolución de Bataille parece subvertir las leyes del arte, proponiendo una alucinación de la que no se puede disfrutar sin haber cambiado la visión intelectual, sin haber cambiado la idea del arte.

En el catálogo de la exposición *Undercover Surrealism*, CFB Miller habla de Picasso teniendo en cuenta las dos diferentes posturas, la de Breton y la de Bataille. El título de la muestra se hace eco del movimiento surrealista, la realidad es que los protagonistas son más bien la revista *Documents* y sus participantes. El magacín en cuestión no nace a partir del surrealismo, tampoco se puede considerar una respuesta a este si se piensa en el hecho de que Bataille nunca fue parte activa del movimiento surrealista. A partir de esta aclaración, Miller define la posición de ambos intelectuales, tomando un punto de vista no completamente inesperado: "Breton poeticized Cubism as a river of light 'high above the Summit of any mountain', an apparition of 'perfect resolution, of ideal resolution'. As such he enlisted Picasso on the side of the surrealist idea of reconciled contradiction. Bataille would rupture this image" (Miller, 2006: 218). Más adelante, citando la definición "Architecture" del diccionario crítico de *Documents*, dice: "[...] - but at the beginning of DOCUMENTS Bataille could claim that 'the disappearance

of academic construction in painting' opened the way 'to the expression (and thus the exaltation) of psychological processes maximally incompatible with social stability'. For Bataille, the visual field was a domain continuous with politics and philosophy; [...]" (Miller, 2006: 218).



Fig. 4. Picasso: *Femme dansant devant une fenêtre*, 1925. © [Fuente: Tate Gallery].

La indefinición de la figura batailleana influencia todos los ámbitos en los que el autor pretende aventurarse. Según él no hay arte sin política, no hay arte sin filosofía, tampoco lo hay sin economía: el arte es *dépense*, o sea pérdida o dispendio improductivo. Se trata de un fenómeno que, razonando en términos económicos, se aleja del ciclo estable de producción y consumición y que, por esta razón, siguiendo la línea de su pensamiento, es prácticamente incompatible con la estabilidad social³. Es bastante peculiar notar cómo, después de *Documents*, Picasso desaparece de los escritos de Bataille; con le *Collège de Sociologie* (1937-1939) el autor pondrá toda la atención sobre lo sagrado, la política y la sociología. Además, volverá a Picasso con un muy breve texto: “Les peintures politique de Picasso” (1945), donde considera el *Guernica* como aquella obra con un sentido político más imponente que el *Dos de Mayo* de Goya. En esta ocasión Bataille no hace otra cosa que confirmar la postura tomada en la época de la revista: Picasso es el pintor más libre porque pudo expresarse de una forma brutal y verdadera. Él, a través de su arte, libera el exceso en todos los sentidos, vaciando el contenido imposible de todas las cosas (Bataille, 1945: 87).

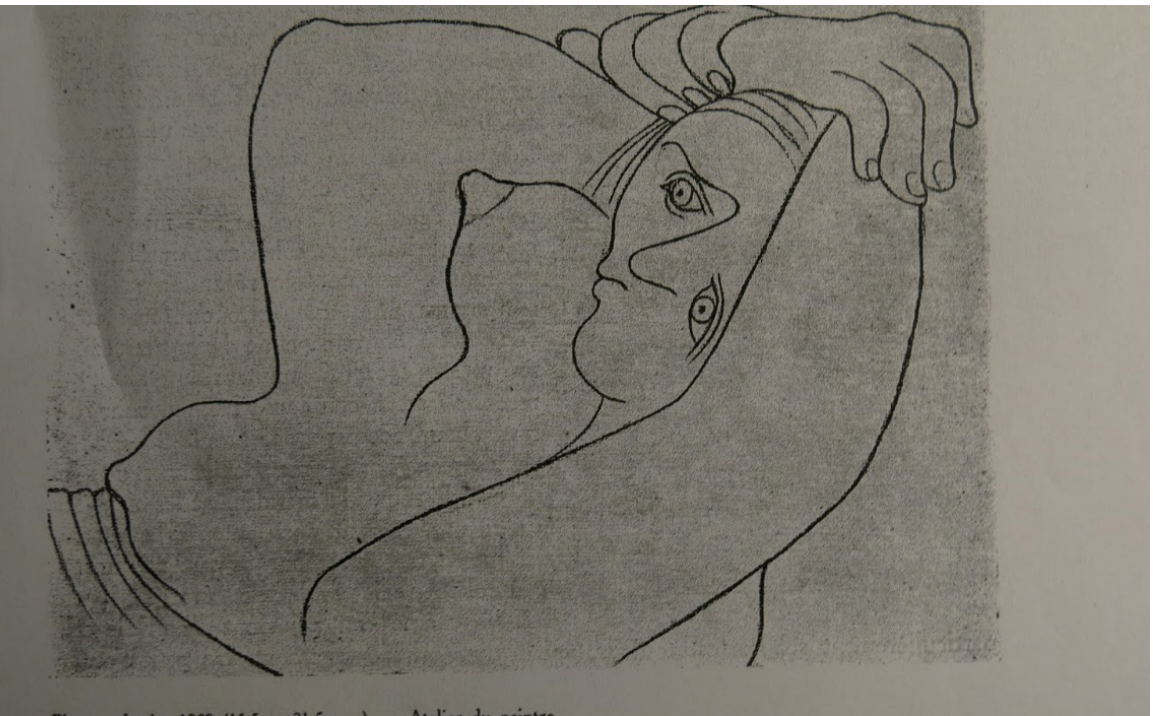


Fig. 5. Picasso: *Dessin*, 1929.

3 Para profundizar en concepto de *dépense* véase: Bataille G. (1970) «La notion de dépense», in Id. *Œuvres Complètes* vol. I, Paris: Gallimard, p. 302-320. En este artículo, editado en 1933 para le revista *La critique sociale*, el autor considera las artes como aquellas actividades sin ninguna finalidad, estas son, efectivamente, manifestaciones de *dépense* improductiva.

Después de haber aclarado las posturas de los dos intelectuales, se profundizará ahora en el concepto de materialismo, concepto que encarna aquella lucha entre lo material, efectivamente, y lo espiritual mencionada antes. Es ahora cuando Picasso se define como verdadero testigo de esta disputa.

¿Materialismo histórico o bajo materialismo?

Queda ahora preguntarse si es posible acercar esta diferencia de postura tan evidente a lo que se define como materialismo, exactamente bajo materialismo, y pensamiento antidealista. Para hacer consideraciones en este sentido, es necesario alejarse por un momento de la pintura y de Picasso. Sin profundizar mucho en las teorías de Georges Bataille, de hecho, el espacio de este artículo ni siquiera consentiría mencionarlas todas, se podría empezar con decir que tanto el pensamiento antidealista como el bajo materialismo, que de ese pensamiento deriva, representan a la postura batailleana y son su respuesta al planteamiento de Breton. Las opiniones acerca de la pintura evidencian esta diferencia, pero, a la vez, está la política, está la filosofía, está la sociología, en fin, está el hombre y la relación que este tiene con su entorno. De tal manera que la pintura es un medio que involucra esta relación y la coloca en lo que es la experiencia del arte.

En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, publicado en diciembre 1929, su autor se vuelve extremadamente crítico hacia Bataille. El tono empleado por parte de Breton desvela un cierto descontento hacia quien se ha demostrado rebelde e incapaz de respetar “las leyes” del movimiento surrealista. Al principio del texto Breton declara:

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or c’est en vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point” (Breton, 1929: 1).

El fundamento de estas palabras es el dualismo bataillano, dualismo según el cual las categorías, o mejor aquellos polos considerados como opuestos, no sufren una verdadera contraposición. Se trata, más bien, de una convivencia de ambos términos, cuya correlación da vida al pensamiento de la diferencia. Bataille considera ese planteamiento el fundamento de su visión del mundo: la transgresión existe porque es la regla misma la que permite ser infringida⁴. A través de las palabras de Breton se comprende nada más que la voluntad de determinar el punto exacto dónde los contrarios se unen, aparentemente los dos intelectuales tienen en común abolir la contradicción, pero mientras que Breton propone una síntesis, Bataille sugiere la posibilidad de aceptar dicha

4 Sobre la cuestión del dualismo es significativo el texto de Teresa Pullano (2017) “Georges Bataille as a Thicker of Statedhood: a relational and Materialist Approach”, en *Georges Bataille and Contemporary Thoughts*, W. Stronge eds, London: Bloomsbury, 97-115. La autora se enfoca sobre la cuestión de la polaridad a partir de la diferencia entre el mundo homogéneo y el mundo heterogéneo, destacando así el sentido de la transgresión en cada uno de los dos mundos.

convivencia, aceptarla como algo que es parte de nuestra naturaleza, de la naturaleza del mundo y de los individuos en general.

Es a partir de estas consideraciones que hay que referirse a Hegel. Bataille, con su revista *Documents*, quiere rehabilitar la categoría de lo bajo, quiere rescatarla y mostrarla al lector para que este vea que hay más posibilidades interpretativas que puede considerar: son aquellas que van más allá de las ideas preconcebidas. El materialismo, bajo, justamente, ya forma parte de nuestra vida, de aquella esfera heterogénea⁵ de la que nuestra vista se aleja porque insoportable: la muerte, los deshechos, los sacrificios (no religiosos, según sus teorías). Todo esto es el pensamiento de la diferencia. ¿Por qué Hegel? En la filosofía hegeliana, lo negativo (bajo y heterogéneo en el vocabulario bataillano) es algo subordinado a lo positivo. Bataille supera Hegel y su visión de una sociedad homogénea, teniendo en cuenta una heterogeneidad que pasa a través de la aceptación de la muerte, considerada como la manifestación más grande de lo negativo; es así cómo la moralidad, algo que según Bataille se suele identificar con la religión, se desvanece en la esfera de lo positivo, hecho de forma y de ilusión⁶. El materialismo resulta ser un medio. Si la premisa es abandonar cualquier tipo de categoría, eso vale para cualquier concepto o idea vinculados a una visión limitada únicamente a lo homogéneo. Afirma Didi-Huberman: “[...] la matière occuperait non pas une position dérivée, seconde par rapport à la forme ou è l'idée (modèle platonicien), mais une position autre, radicalement autre, c'est-à-dire irréductible, intraitable, négative et active tout à la fois (Didi-Huberman 1995: 213).

Breton, ya en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, prometía abandonar todo tipo de etiqueta, considerando tanto a Picasso como al surrealismo una valiente excepción (la cuestión de las categorías es un asunto evidentemente escurridizo). En el segundo manifiesto parece caer otra vez en la trampa de las categorías, pero esta vez lo hace insinuando, a lo largo de todo el texto, su postura respecto a la de Bataille, declarando que el surrealismo quiere adherirse al principio del materialismo histórico:

Nous entendons bien aussi nous mettre en position de départ telle que pour nous la philosophie soit surclassée. C'est le sort, je pense, de tous ceux pour qui la réalité n'a pas seulement une importance théorique mais encore est une question de vie ou de mort d'en appeler passionnément, [...], à cette réalité: la nôtre de donner comme nous la donnons, *totalemment*, sans réserves, notre adhésion au principe du matérialisme historique, [...] (Breton, 1929: 6)⁷.

5 Para profundizar en el concepto de heterología véase: Bataille G. (2011), “Définition de l'hétérologie”, en *Cahiers Bataille numéro premier* (pp 229-236). Paris: éditions les cahiers.

6 En el texto de Mario Perniola (1998), *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*, se explica muy claramente la relación entre la filosofía Hegeliana y el pensamiento bataillano, con particular referencia a la esfera de lo positivo relacionada con la esfera de lo negativo.

7 La referencia al materialismo histórico según Carl Marx desvela el interés del autor hacia los aspectos políticos y sociológicos que ayudan a definir el contexto de la revista en cuestión. La importancia dada a los bienes materiales, como bienes fundamentales para las posibles transformaciones en una sociedad dada, es otro punto, aquel que fundamenta la cuestión relacionada al materialismo, generando distancia entre Breton y Bataille. Los aspectos económicos profundizados por Bataille, no solo consideran los bienes materiales, sino también el valor de uso que estos

¿El materialismo según Breton es entonces la realidad y superarla es el objetivo del movimiento surrealista? Es solo hacia el final del manifiesto que el autor en cuestión se dirige directamente a Bataille y a la revista *Documents*, afirmando que Bataille solo trata de definir un materialismo anti-dialéctico bajo la influencia de las teorías freudianas. Según Breton, el pensamiento bataillano se fundamenta sobre una constante paradoja: la imposibilidad efectiva de escapar constantemente a cualquier definición y categoría. Estas son sus palabras: “Je m’amuse d’ailleurs à penser qu’on ne peut sortir du surréalisme sans le tomber sur M. Bataille, tant il est vrai que le dégoût de la rigueur ne sait se traduire que par une soumission nouvelle à la rigueur” (Breton, 1929: 16). Más adelante: “Le cas de M. Bataille présente ceci de paradoxal et pour lui de gênant que sa phobie de l’«idée», à partir du moment où il entreprend de la communiquer, ne peut prendre qu’un tour idéologique” (Breton, 1929: 16).

Es con “Le bas matérialisme et la gnose”, el artículo del primer número de *Documents* de 1930, que hay una respuesta a las “acusaciones” que Breton mueve hacia Bataille, pero la peculiaridad está en el hecho de que Bataille no lo menciona en ningún momento, solo explica sus teorías, tratando de darle coherencia en todos los números de la revista. En este texto queda claro que el materialismo no puede ser una idea. La gnosis (fundamento del gnosticismo, doctrina desarrollada en la edad helenística-romana junto con el cristianismo antiguo) sirve para alcanzar un carácter originario, aquel que tiene vida en el mundo de la oscuridad y que se opone al mundo de la luz. En la oscuridad reinan las figuras monstruosas, porque es ahí donde Bataille quiere llegar: al debate entre forma y materia. El autor lo traslada todo a la forma humana, viendo así en los monstruos este aspecto heterogéneo que se suele apartar de la vista. Así pues, a partir de esto, compara la gnosis con el materialismo actual, tratando de explicar que en el antiidealismo está la clave: “La matière base est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations” (Bataille, 1930a: 7). Más adelante, el autor propone un punto de vista que involucra a las artes plásticas de su época, refiriéndose a una forma que deja de seguir la idea de forma convencional, la forma tradicional: “Or, aujourd’hui, [...], les figurations plastiques sont l’expression d’un matérialisme intransigeant, d’un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles, rivalisant naïvement avec des épouvantails frappant de stupeur” (Bataille, 1930a: 8). Este texto es antecedente al artículo dedicado a Picasso en el número que le homenajea, pero el comentario sobre las figuraciones plásticas parece estar conectado con aquella “ruptura con la elevación” y con la “descomposición de las formas” que Bataille distingue en el arte picassiano.

La diferencia de postura es evidente. Breton no excluye nunca la posibilidad de referirse a alguna etiqueta por si fuera necesario; se trate de una excepción o se trate de contestar a polémicas y críticas; el discurso que lleva a cabo parece ser útil para sellar

tienen (recordando *El capital*). No se puede separar la utilidad del objeto de su soporte material y esta, la utilidad, se realiza consumiendo el objeto mismo. Es a partir de estas consideraciones que Bataille define el principio de *dépense*.

el movimiento surrealista y darle integridad, darle seguridad, tratando de que nada pueda escaparse a un peculiar perímetro que sus manifiestos parecen trazar. Este, al fin y al cabo, solo habla de una síntesis de opuestos, no llega a tratar de aquel negativo que Bataille quiere rescatar, sin la intención de hacer de este una categoría, más bien para que lo negativo se manifieste en toda su naturaleza. Breton se refiere al materialismo únicamente en términos filosóficos, no hay una voluntad de profundizar en él con fines prácticos respecto al movimiento al cual él declara pertenecer; habla de la realidad, de entregarse a esta de forma total, quizás hasta pasar aquellos límites que permiten al surrealismo expresarse.

Aparentemente Bataille, tal y como dice su “rival”, parece caer en una continua paradoja, la que impide efectivamente dejar de hablar tanto por categorías como por etiquetas. No cabe duda de que el pensamiento de cada uno de los autores genera, de por sí, una ideología, un pensamiento definido y reconducible así a cada uno de ellos. Sin embargo, no existe un verdadero rigor a la hora de “someterse” al pensamiento bataillano: el mismo Bataille trata de contaminar varios ámbitos, sin cerrarse en categorías como el arte, la etnografía y la sociología. El estudio del hombre, junto con su entorno y través de sus percepciones, es todo lo que permite encontrar una efectividad en las evaluaciones que se hacen sobre el arte. La realidad y la totalidad de esta, mencionadas por Breton, parecen quedarse en un plano exclusivamente teórico, quizás dudoso tal y como afirman Noelia Denis Dunan y José Taurel Xifra en el artículo “Bajo materialismo y surrealismo. El debate Bataille-Breton”:

El bajo materialismo y la gnosis», publicado en el número 8 (1930, número 1, año II) consistió en una respuesta pensada y severa contra el Segundo manifiesto del surrealismo aparecido poco tiempo antes. Aquí arremete (nuevamente) contra lo que se proponía como una reconciliación dialéctica de los opuestos, porque continuaba con la búsqueda de una síntesis para la falsa disputa entre idealismo y materialismo, pues lo que se lograba era hacerlos trepar en una dudosa jerarquía filosófica (2015: 185).

Dirigiendo la mirada más allá de la polémica en la que se ven involucrados, se puede decir con certeza que Bataille coloca “su” materialismo en las artes plásticas de su tiempo, trasladándolo todo al discurso sobre la forma, aquella forma monstruosa de la gnosis, para que el lector pueda ver una real manifestación de lo que es el bajo materialismo en una obra de arte.

Conclusiones

A través de los textos tomados en examen, no hay un análisis de una pintura de Picasso por parte de Breton y de Bataille, aunque con su obra el artista llena ambas revistas, *La Révolution surréaliste* y *Documents*. Lo primero que se puede decir es que un artista como Picasso se revela necesario en los ámbitos intelectuales vanguardistas y también en aquellos ámbitos que pretenden no seguir ningún manifiesto e ir a contracorriente,

demostrando rebeldía y transgresión. Su genio, su revolución, su manera de acercarse al arte son quizás aquellos fundamentos que permitieron el desarrollo de todo el arte contemporáneo que hoy en día se conoce y se percibe más cercano desde un punto de vista histórico. ¿Dónde está la revolución de Pablo Picasso? Está en sus ideas, mejor dicho: en sus anti-ideas. El artista cambia su pensamiento y de ahí lo expresa en todo en el lienzo. Una indiscutible perturbación de la representación de las formas, sobre todo las humanas, es el único fundamento en común que tienen los dos intelectuales protagonistas de este artículo. A partir de esto, y sorprendentemente, a través de los ojos de cada uno, se define la figura de un artista que para Breton es surreal y para Bataille no es nada más que más real que lo real.

Presenciamos a una verdadera revolución estética y la cosa más peculiar es que Picasso es capaz de llevar a cabo la revolución de cada uno de estos dos intelectuales, quizás involuntariamente y sin jamás comprometerse firmemente con ningún movimiento artístico en especial. Aunque pueda parecer que Breton, de una manera quizás forzada, quiera a toda costa a Picasso en su movimiento, esta no es la cuestión; el autor de los manifiestos surrealistas es una figura indiscutiblemente importante en el ámbito de las primeras décadas del novecientos y esto es lo que importa subrayar. El Picasso surrealista es un artista que se presenta por la influencia psíquica que su obra llega a tener: influencia hacia quien mira su obra y, sobre todo, desde un punto de vista perceptivo. Las obras que acompañan las palabras de Breton en el artículo sobre el surrealismo y la pintura de 1925 son *Arlequin* (1934) (Fig. 1), *Étudiant* (1913) y *Écolier* (1920) (Fig. 2). Aquí no se menciona una forma corporal prácticamente destruida; la descomposición de las formas ya es un hecho y lo que importa es hasta dónde estas obras pueden arrastrar el espectador, lo más lejos posible, probablemente hacia un sitio desconocido, porque es el futuro. No queda claro si aquel materialismo histórico del *Segundo Manifiesto Surrealista* puede pertenecer a la obra de Picasso, pero es evidente el hecho de que Breton da vida a una especie de mitología picassiana: el artista se encuentra en un sitio otro, más arriba de cualquier fenómeno estético y, quizás, la responsabilidad a la que el escritor se refería es la misma que hoy en día el artista deja como inmenso patrimonio a todo el arte contemporáneo. El arlequín toca una música que ayuda a alejarnos de la realidad, para alcanzar una nueva realidad, la del surrealismo. Breton logra insertar al artista en esta narración haciéndolo protagonista, aunque sea en unas pocas páginas. Este es el Picasso que no necesita más ámbito que el arte mismo para poder llevar a cabo cualquier tipo de revolución.

El Picasso de Bataille es completamente otra cosa. No queda del todo claro si el número de la revista *Documents* a él dedicado nace siempre en respuesta a los pocos argumentos que, según el autor de “Le Soleil pourri”, Breton sostiene, argumentos considerados como demasiados idealistas. Aquí, Bataille no dedica más espacio que Breton a Picasso. Las obras que acompañan su texto son: *Femmes dansant devant une fenêtre* (1925) (Fig. 4) y un *Dessin* (1929) (Fig. 5). El artista en cuestión se rige en un entorno hecho de primitivismo, efectivamente lejano de su acepción surrealista, un escenario que mira a

la colectividad, a la ritualidad. Este es un viaje que, a partir de una revolución artística, pretende llegar al lector para demostrarle que el hombre en las representaciones ya no es el hombre que era antes y, por esta razón, no se puede dar un paso atrás porque la irrupción picassiana no lo consentiría. Bataille deja que los demás escritores se ocupen de analizar las condiciones espaciales alteradas por el artista; en un número entero hay espacio para todo tipo de evaluaciones. Ahora y a través de sus ojos, solo se logran ver aquellos monstruos que el bajo materialismo pone al descubierto. Se lucha en contra de aquella elevación del espíritu proclamada por Breton, para, en fin, poder ver casi a través de las mismas obras, un resultado diferente. El Picasso de Bataille libera las formas, y lo hace liberando al hombre mismo; de hecho, se trata de un verdadero rito, de algo que llega casi a ser sagrado en una manera que deja de ser moral, que no solo deja de respetar cualquier tipo de ley: deja, definitivamente, de tener una regla.

No se puede ignorar la importancia de las palabras de Breton cuando hablaba de la “responsabilidad” de Picasso; lo que sí se puede añadir es que con *Documents* dicha responsabilidad se hace evidente, encuentra un terreno que contaminar, un sitio donde expresarse sin preocuparse de ningún manifiesto. Aquellos brazos levantados de la mujer delante la ventana, son los brazos de quien está libre de la idea de cómo una forma tiene que ser o, quizás peor, de cómo una forma debería de aparentar. Que se trate de una visión o de la otra, no cabe duda de que la figura de Picasso reina en el arte contemporáneo, sin dejar nunca de ser una de las revoluciones artísticas más importante de la historia del arte.

Bibliografía

- Bataille, G. (1930a). Le bas matérialisme et la gnose. *Documents* (1), 1-8. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- Bataille, G. (1930b). Soleil pourri. *Documents* (3), 173-174. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- Bataille, G. (1945). Les peintures politiques de Picasso. *Actualité* (87). También en *Œuvres complètes* (1988), Tome XI, Paris: Gallimard.
- Bataille G. (1970). La notion de dépense. *Œuvres Complètes* vol. I (pp. 302-320). Paris: Gallimard.
- Bataille G. (2011), Définition de l'hétérologie. *Cahiers Bataille numéro premier*. Paris: éditions les cahiers, 229-236.
- Breton, A. (1925). Le surréalisme et la Peinture. *La Révolution surréaliste* (4), 26-30. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845096g/f28.image>
- Breton, A. (1926). Le surréalisme et la Peinture. *La Révolution surréaliste* (6), 30-32. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451087/f31.image>

- Breton, A. (1927). Le surréalisme et la Peinture. *La Révolution surréaliste* (9-10), 36-43. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845141v/f40.image>
- Breton, A. (1929). Seconde manifeste du surréalisme. *La Révolution surréaliste* (12), 1-17. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f7.image>
- Didi-Huberman G. (1995). *La ressemblance informe. Ou le gai savoir visual selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Dunan, N. D. y Taurel, J. (2015). Bajo materialismo y surrealismo. El debate Bataille-Breton. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (223), 171-190.
- Einstein, C. (1929). Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928. *Documents* 1, 35-38. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f>
- Einstein, C. (1930). Picasso. *Documents* (3), 155-157. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- García Vergara, M. (2013). *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Miller, CFB (2006). Pablo Picasso. En Ades, Down y Baker, Simon (eds.). *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents* (pp. 214-221). London: The MIT Press.
- Monnet, G. (1930). Picasso et le cubisme. *Documents* (3), 139-140. Reimpresión Jean-Michel Place (1991), II. Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s>
- Perniola, M. (1998). *Philosophia sexualis. Scritti su Georges Bataille*. Verona: Ombre corte edizioni.
- Pullano T. (2017). Georges Bataille as a Thicker of Statehood: a Relational and Materialist Approach. En W. Stronge (eds.). *Georges Bataille and Contemporary Thoughts* (pp. 97-115). London: Bloomsbury.
- Rosenblum R. (septiembre de 1966). Picasso as Surrealist. *Artforum*, 21-25.
- Rubin W. S. (1968). *Dada, Surrealism and their Heritage*. New York: The Museum of the Modern Art.